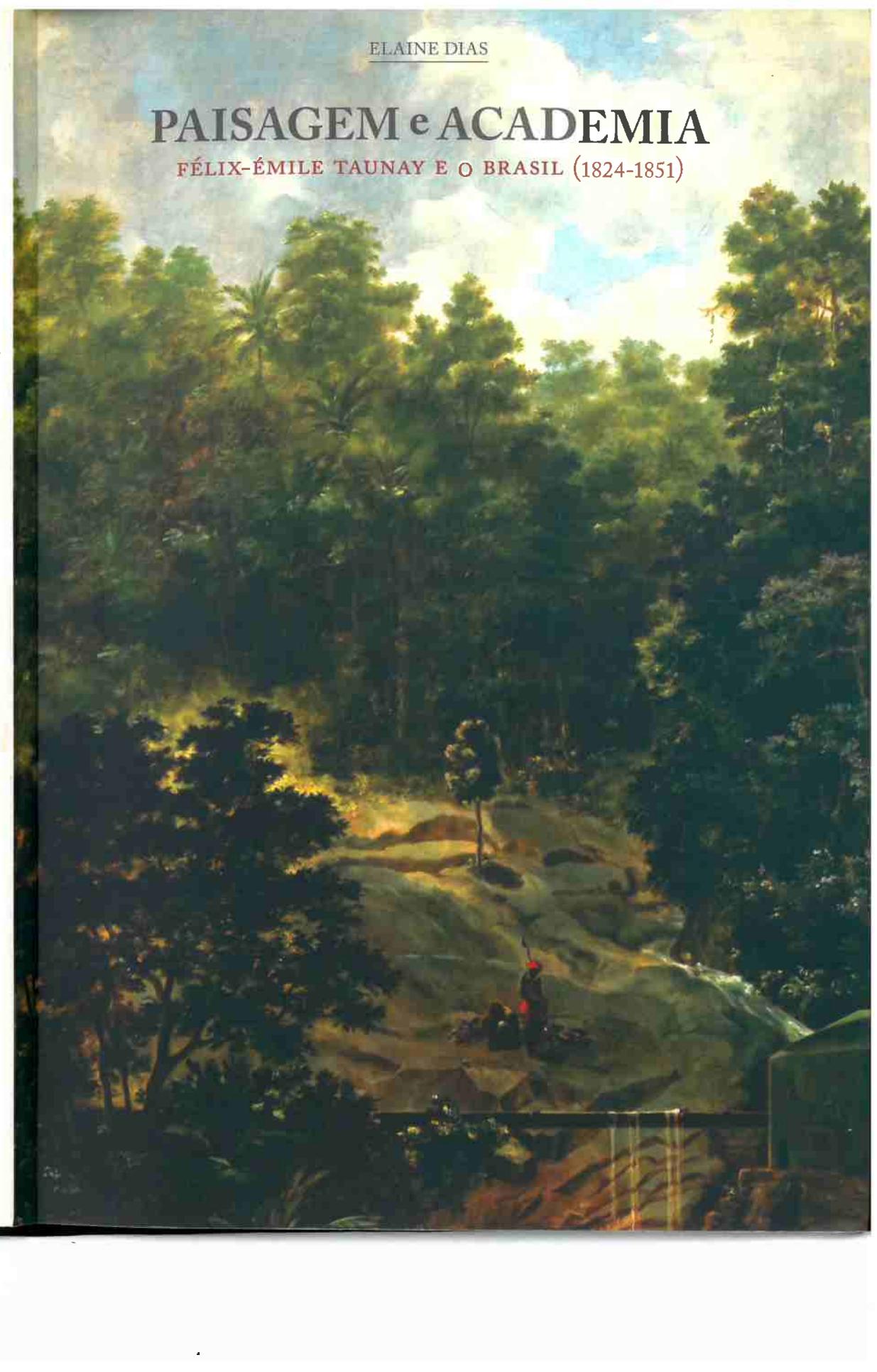


ELAINE DIAS

# PAISAGEM e ACADEMIA

FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E O BRASIL (1824-1851)



ELAINE DIAS

**PAISAGEM e ACADEMIA**  
FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E O BRASIL (1824-1851)

EDITORA  
UNICAMP

O livro que ora se dá a público tem lugar assegurado no debate sobre a cultura figurativa que se elabora no Rio de Janeiro imperial, em especial durante o segundo e o terceiro quarto do século XIX. Trazendo à tona vasta documentação, ele lança luz sobre aspectos importantes da múltipla atividade de um de seus protagonistas, Félix-Émile Taunay (1795-1881), personagem algo obscurecida pelo pai, Nicolas-Antoine (1755-1830), mas também por outros artistas franceses que, igualmente radicados no Rio por força da Restauração pós-napoleônica, haviam já merecido estudos de fôlego.

Do Prefácio  
*Luiz Marques*

EDITORA  
UNICAMP

FAPESP

ISBN 978-85-268-0864-5  
9 788526 808645

Elaine Dias

PAISAGEM E ACADEMIA  
FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E O BRASIL  
(1824-1851)



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor  
FERNANDO FERREIRA COSTA

Coordenador Geral da Universidade  
EDGAR SALVADORI DE DECCA

EDITORA  
UNICAMP

Conselho Editorial

Presidente

PAULO FRANCHETTI

ALCIR PÉCORÁ - ARLEY RAMOS MORENO  
EDUARDO DELGADO ASSAD - JOSÉ A. R. GONTIJO  
JOSÉ ROBERTO ZAN - MARCELO KNOBEL  
SEDI HIRANO - YARO BURIAN JUNIOR

EDITORA UNICAMP

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP  
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Dias, Elaine  
D543p Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851) / Elaine Dias. – Campinas, SP:  
Editora da Unicamp, 2009.

1. Taunay, Félix-Émile, 1795-1881. 2. Academia Imperial de Belas Artes. 3. Arte – Brasil  
– Prêmios. 4. Arquitetura. 5. Pintura de paisagens. I. Título.

CDD 708  
700.7981  
720  
709.034

ISBN 978-85-268-0864-5

Índices para catálogo sistemático:

1. Academia Imperial de Belas Artes	708
2. Arte – Brasil – Prêmios	700.7981
3. Arquitetura	720
4. Pintura de paisagens	709.034

Copyright © by Elaine Dias  
Copyright © 2009 by Editora da Unicamp

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada  
em sistema eletrônico, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos  
ou outros quaisquer sem autorização prévia do editor.

Editora da Unicamp  
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp  
Caixa Postal 6074 – Barão Geraldo  
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil  
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728  
www.editora.unicamp.br – vendas@editora.unicamp.br

*Dedico este livro a Custódio e Marta,  
meus pais. A Marcelo, meu irmão...*

- <sup>69</sup> Ofício de 30 de outubro de 1833. AN-RJ, SE-IE.
- <sup>70</sup> Kitchin, 1956.
- <sup>71</sup> A esse respeito, ver Dias, 2004 e 2009.
- <sup>72</sup> Tradução livre do autor. *Procès verbaux de la 4<sup>e</sup> Classe des Beaux-Arts*, 2/4/1803, A-IF-CBA, Paris.
- <sup>73</sup> Os *envois de Rome* são os trabalhos enviados pelos alunos de Roma à Academia francesa, em Paris.
- <sup>74</sup> Delaborde, 1891, pp. 112-3.
- <sup>75</sup> Ver, também, Jouin, 1892.
- <sup>76</sup> Tradução livre do autor. *Procès verbaux*, 28/7/1804, A-IF-CBA, Paris.
- <sup>77</sup> Mário Barata escreveu, em 1959, um artigo em que traduz uma das cartas. Ver, também, nota 25.
- <sup>78</sup> A disciplina é posteriormente reorganizada como curso de anatomia e fisiologia das paixões.
- <sup>79</sup> A tradução e a incorporação dessas obras serão discutidas em capítulo seguinte.
- <sup>80</sup> Durante os anos de 1833 e 1834 se desenrolaram as primeiras questões acerca da implantação do curso de modelo vivo. Em 1834, é criado o Regulamento das Aulas de Modelo Vivo. Esse tema será tratado isoladamente em tópico adiante.
- <sup>81</sup> Esses concursos e prêmios estavam previstos nos Estatutos anteriores, mas nunca foram colocados em prática.
- <sup>82</sup> Ata de 2 de dezembro de 1833. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>83</sup> *Quadro Estatístico do Ano Letivo de 1833*. AN-RJ, SE-IE.
- <sup>84</sup> Ata de 12 de dezembro de 1834. AMDJ-EBA-UFRJ.

## CAPÍTULO II

FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E A DIREÇÃO DA  
ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES: A  
CONSOLIDAÇÃO DO SISTEMA DE ENSINO*Contexto internacional e contexto brasileiro*

A nomeação de Félix-Émile Taunay como diretor da Academia Imperial de Belas Artes em 1834 marca o início de um longo processo de implantação de medidas relativas ao ensino artístico. Esse processo será fundamental à consolidação da instituição como órgão público e produtivo na segunda metade do século XIX.

Ao pensarmos em sua atuação como propulsor do desenvolvimento acadêmico e artístico, devemos retomar o ambiente internacional das artes — ou especificamente francês —, não só pelo conjunto de referências francesas adotadas como modelo, mas também pelo próprio contexto artístico e acadêmico vivido pela Europa na primeira metade do século XIX e sua influência, desde o final do século XVIII, no surgimento de instituições de arte na América. A esse respeito, além da Academia brasileira, há a fundação da Academia das Nobres Artes no México em 1783 — já citada no capítulo anterior — e a criação de uma Academia de Artes cubana no mesmo período em que Le Breton e seu grupo chegam ao Brasil. Em Havana, coube ao ex-bonapartista e pintor francês Jean-Baptiste Vermay a fundação da Escola de Desenho em 1818, que se tornava, em 1832, Academia de Belas Artes de Saint-Alexandre de Havana<sup>1</sup>.

No que se refere ao ensino das belas-artes em Paris na década de 1830, as mudanças ocorridas desde 1816 na época da Restauração dos

Bourbons não apresentavam alterações substanciais na essência do ensino artístico, ainda fortemente embasado nos princípios da tradição clássica, vale dizer no estudo do antigo<sup>2</sup>. Em 1816, eram restabelecidas as antigas Academias suprimidas em 1793 (chamadas de classes, nesse período), sendo então submetidas à centralização do Instituto de França<sup>3</sup>. Criavam-se novos Estatutos para a Escola de Belas-Artes de Paris em 1819, subordinando-a à Academia de Belas-Artes francesa. À Academia francesa cabiam o regimento dos concursos para o *Grand Prix* e a direção dos estudos dos alunos da Academia de França, na Villa Médicis em Roma, assim como o julgamento dos trabalhos de seus pensionistas, os famosos *envois de Rome*. O ensino do desenho estava centralizado na Escola de Belas-Artes, estando as aulas de pintura, escultura e arquitetura subordinadas aos ateliês particulares, regra essa que não fugia à tradição acadêmica do século XVII quando da criação da Academia Real de Pintura e Escultura, que vigora também após a criação do Instituto de França. As mudanças significativas de todo esse período dizem respeito, sobretudo, à manutenção do sistema administrativo no que se refere à centralização do poder perante as diferentes classes, regidas por órgãos diversos desde sua criação.

Os princípios didáticos se mantinham, assim, praticamente os mesmos. Isto é, a cópia a partir do antigo, a frequência aos ateliês particulares dos mestres e a prática cotidiana do modelo vivo<sup>4</sup>, com uma ou outra mudança no que se refere à estrutura administrativa, à composição dos membros, à constituição de concursos ou aos Salões. Mesmo após a criação dos novos Estatutos em 1819, as modalidades fundamentais da instrução conservavam-se na mesma linha daquelas referentes à antiga Academia, com especial destaque para o estudo da estatuária antiga como base fundamental ao desenho, seguindo os princípios neoclássicos do final do século XVIII.

A partir da Restauração de 1816, um outro secretário perpétuo se distingue por sua paixão pela Antiguidade e pela Arqueologia, e não menos por seu autoritarismo no sistema das artes. É Quatremère de Quincy, arqueólogo, homem de letras e membro do Instituto de França desde 1799. Eleito *secrétaire perpétuel* em 1816 após a partida de Le Bre-

ton para o Brasil, permanece no cargo até 1839 e mantém forte domínio sobre a continuidade do modelo antigo e o julgamento dos concursos à luz do neoclassicismo, o qual sobrevivia no ambiente acadêmico através de sua rígida influência.

A carreira acadêmica de Quatremère inicia-se ainda no período revolucionário. Deputado da Assembleia Legislativa em Paris a partir de 1791, Quatremère apresentou nesse mesmo ano um plano para a organização do ensino público encomendado pelo governo francês. Nesse plano, ele defende, entre outras coisas, a imitação da natureza, a inclusão do modelo vivo feminino e a unificação do ensino das diferentes classes num único espaço acadêmico<sup>5</sup>. Embora suas ideias tenham sido recusadas pelos membros da Academia — suprimida dois anos depois, em 1793 —, é possível, no entanto, encontrar efeitos significativos de seu plano com a posterior criação do Instituto de França em 1795, instituição almejada para a tão requerida centralização das artes. Refugiado na Alemanha até 1799, Quatremère torna-se membro do Instituto a partir desse mesmo ano, passando a se dedicar, entre outras coisas, à elaboração do *Dictionnaire Général des Beaux-Arts*, amplamente discutido nas sessões da classe de belas-arts dirigidas por Le Breton<sup>6</sup>. Com a exclusão deste último do cargo de *secrétaire perpétuel* em 1815, Quatremère é eleito para o posto, iniciando sua longa gestão como seguidor dos princípios da Antiguidade Clássica. Herdeiro da teoria de Johann Winckelmann acerca do modelo grego, o neoclassicismo como condutor da metodologia didática permanece através de suas mãos ainda por um longo período:

A Escola de Belas-Artes, sob o rigor da Academia governada por Quatremère de Quincy, impõe, como disciplina fundamental, o desenho segundo o modelo vivo e segundo as obras antigas. Ele incorporou, em 1819, as lições de arqueologia, de tal maneira que a Antiguidade é, para o estudante, não somente um modelo, mas uma ciência teórica<sup>7</sup>.

Nesse sentido, ainda que a realidade política, social e artística vivida pelo Brasil nesses mesmos anos fosse inteiramente distinta da realidade francesa, vemos que o caminho tomado por Félix-Émile na Academia brasileira, ao incorporar elementos franceses e estabelecer os

ideais neoclássicos na instituição, encontrava ainda ecos significativos no ambiente acadêmico francês. Félix baseava-se na tradição acadêmica. A diferença, no entanto, faz-se dentro de um universo artístico francês mais amplo, não necessariamente vinculado à Academia, onde a emergência de movimentos artísticos contrários ao neoclassicismo começa a tomar corpo. Essa Academia baseada nos antigos modelos da Academia Real de Pintura e Escultura do século XVII, reelaborados e centralizados através da criação do Instituto de França e da reconstituição da Academia de Belas-Artes, partidária do neoclassicismo, caminhava paralelamente à outra vertente artística francesa fora do sistema oficial: a emergência da “escola” romântica.

Um primeiro sintoma dessa nova orientação artística surge no ateliê de Jacques-Louis David, mestre do neoclassicismo, por meio de seu discípulo Antoine-Jean Gros e ainda de Théodore Géricault. Ambos demonstravam em sua arte a tomada de um caminho mais distante do neoclassicismo davidiano, que se desdobraria, posteriormente, no romantismo de Eugène Delacroix. Nesse período, ao mesmo tempo em que a Monarquia de Julho de Louis Philippe tomava o Oriente e suscitava agitações políticas por toda a Europa, o orientalismo se convertia em moda nos Salões parisienses pelos pincéis de Delacroix, e a crítica artística e caricata de Honoré Daumier surgia com ímpeto. Na realidade, o Salão de 1824 já mostrava as novas tendências artísticas que se desenrolariam na década de 1830, identificando, por meio dos escritos de Stendhal, a crítica à sobrevivente escola davidiana<sup>8</sup> através da doutrina de Quatremère de Quincy:

Há um Massacre de Scio, de Sr. Delacroix, que é na pintura aquilo que os versos dos Srs. Guiraud e Vigny são em poesia, a exageração do triste e do sombrio. Mas o público está tão entediado do gênero acadêmico e das cópias das estátuas tão em moda há dez anos, que ele para diante dos cadáveres lívidos e semiterminados que nos oferece o quadro do Sr. Delacroix<sup>9</sup>.

Ao mesmo tempo em que Quatremère de Quincy publicava seus escritos sobre o belo ideal<sup>10</sup>, a Antiguidade Clássica, reforçava toda uma

estrutura acadêmica classicista e proibia qualquer indício desse romantismo que nascia nos Salões dentro da instituição acadêmica<sup>11</sup>. Inspirados pelas literaturas inglesa e alemã, que enchiam os temas artísticos dos Salões, e por um debate que crescia no meio artístico e crítico, os artistas passaram a se reunir em defesa de uma reforma do ensino, denunciando os abusos do academicismo e culminando numa manifestação em 1831, com a recusa de medalhas das premiações<sup>12</sup>.

Autorizada pelo ministro do Interior, o Conde Montalivet, uma comissão é encarregada da análise das mudanças necessárias para a reforma da Escola de Belas-Artes e da Academia de França em Roma<sup>13</sup>. No entanto, o relatório entregue em 1832 não apontava essas mudanças e nada se alterava na estrutura da instituição<sup>14</sup>.

Se nenhuma transformação ocorria no âmbito acadêmico, as belas-artes continuavam seu curso a partir de uma estética romântica cada vez mais acentuada. Também na arquitetura ocorriam inovações. Henri Labrousse e Jacques-Ignace Hittorff<sup>15</sup> revigoram o antigo com o uso da policromia na ornamentação das fachadas, tornando-se Hittorff, dois anos depois, o responsável pela reforma da Place de la Concorde, do Champs-Élysées e da Place de l'Étoile em Paris, além de contribuir para a reformulação das rotundas destinadas aos panoramas, como veremos adiante, no capítulo acerca deste tema. Na escultura, François Rudé se destaca com *Le Petit Pêcheur napolitain jouant avec une tortue*, e inicia seus trabalhos no Arco de Triunfo de Paris, terminados em 1836. Na literatura, o romantismo francês se consagra com a publicação de *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo, em 1831, referência incisiva nos Salões desse mesmo ano, onde Delacroix expõe sua *Liberté guidant le peuple*.

Inaugura-se um novo caminho para as artes, paralelamente ao sistema acadêmico, o do romantismo e da emergência do orientalismo. Ao mesmo tempo, a pintura de paisagem lançava-se com legitimidade a essa inovação por meio das telas de John Constable na Inglaterra e na França, onde expunha *La Cathédrale de Salisbury*, fortemente embasada nos escritos do teórico romântico alemão Schlegel, que também influenciava as obras de Caspar David Friedrich na Alemanha. Em 1832, Delacroix

embarcava em sua expedição diplomática de seis meses ao Oriente, visitando Tanger, Marrocos e Argélia, viagem que resultou em diversos croquis, escritos e na tela *Femmes d'Alger* (1834), demonstrando “uma nova forma de retorno ao Antigo. Uma Antiguidade viva, que o artista opõe àquela dos neoclássicos”<sup>16</sup>.

Contrário a esse orientalismo nascente e partidário de um novo classicismo baseado na releitura das obras de Rafael, Jean-Dominique Ingres se debruça sobre a moda dos retratos burgueses, quando pinta o *Portrait de M. Bertin* (1832), então diretor do *Journal des Débats* e seguidor da Monarquia de Julho. Simbolizava a burguesia de Louis Philippe e o caminho político tomado em sua trajetória como pintor, professor e vice-presidente da Escola de Belas-Artes de Paris. No “embate” entre Delacroix e Ingres nos Salões franceses, este último é duramente criticado por sua tela *Martyre de San Symphorien*, o que o levou a candidatar-se ao posto de diretor da Academia de França em Roma, abandonar Paris no ano seguinte e só voltar seis anos depois.

Se a base acadêmica francesa não se modificava nos anos de 1830, com exceção de algumas mudanças administrativas em sua estrutura e da implantação de outras tendências classicizantes, as outras Academias europeias seguiam o mesmo ritmo. Na Espanha, a Academia de Belas Artes de San Fernando passara, em 1820 e 1823, por novos planos de estudos, os quais impetravam pequenas modificações no sistema administrativo e didático, como o estudo do colorido e a adoção de alguns tratados anatômicos<sup>17</sup>, sem, contudo, se desvincilhar dos modelos clássicos, caros a qualquer instituição acadêmica de artes. A partir de 1838, algumas propostas de ensino são colocadas em pauta com a elaboração de novos planos; porém, todos feitos a partir do modelo acadêmico francês. Na Itália, o classicismo da Academia de San Luca seguia o mesmo ritmo das outras Academias, com exceção dos concursos acadêmicos e da composição dos cursos anatômicos, estes com mais liberdade, por exemplo, no estudo do modelo vivo<sup>18</sup>.

A primeira metade do século XIX não traz, portanto, mudanças significativas na estrutura acadêmica das instituições europeias. As transformações que ocorrem no âmbito artístico nesse período dizem respeito,

sobretudo, à ascensão de movimentos como os romantismos francês, alemão ou inglês, que efetivamente mudarão os rumos das belas-artes em suas respectivas sociedades, mas não levarão a cabo — ao menos não nesse período — as modificações no sistema de ensino oficial artístico. O curso da história demonstra o quão rígido era o sistema acadêmico francês, cujas reformas esperariam ainda 30 anos para ser iniciadas, já com o empenho do arquiteto Viollet le Duc. O caso brasileiro encontra-se cronologicamente no início desse período ou retorna ao começo do século XIX francês, momento em que o neoclassicismo se consolida na classe de belas-artes, cujos modelos se arrastariam por toda a primeira metade daquele século.

No Brasil, malgrado a sociedade escravista e com fortes características coloniais, a Academia passava a integrar, desde os anos de 1830, com a reforma dos Estatutos, o conjunto de instituições acadêmicas formadas a partir desse mesmo modelo francês, devidamente adaptado à nossa realidade. Incorporava em seus Estatutos diversas medidas que faziam ainda parte daquele universo acadêmico, como foi ressaltado anteriormente e será analisado adiante. Vale notar que a Academia brasileira convertia-se numa espécie de associação entre a porção institucional exercida pela Academia francesa e a parte didática exercida na Escola de Belas-Artes de Paris e nos ateliês particulares dos pintores a ela vinculados. No Brasil, dadas todas as questões sociais, políticas, econômicas e culturais de um país ainda em formação, não há espaço para a formulação de uma estrutura didática baseada inteiramente naquela ocorrida na França, como os ateliês particulares dos mestres, ou ainda a instituição de premiações diversas em cada uma das classes. Primeiramente, devia-se preservar o espaço físico da Academia como uma instituição pública que, por si só, sofria riscos constantes de desaparecimento desde 1830, quando foram ali incorporadas as salas da Tipografia Nacional. Nesse sentido, era conveniente estabelecer tanto as aulas de desenho quanto os ateliês dos professores dentro da própria instituição, uma vez que se corria o risco de perder o edifício e sua função didática e artística para sempre. Debret e Montigny haviam já passado pela manutenção de ateliês particulares antes do término da

construção do edifício e da inauguração da Academia em 1826, experiência que poderia vir a ameaçar o espaço físico da instituição depois de sua fundação. Foi, evidentemente, a saída encontrada para a realização das aulas e para a produção das obras, uma vez que a Academia não havia sido inaugurada.

Essas questões de caráter administrativo e estrutural, que transmitiam uma aparência particular à metodologia de ensino, dizem respeito ainda a outro problema enfrentado na longa trajetória de desenvolvimento da instituição brasileira, o da ausência de uma tradição artística acadêmica tanto no Brasil quanto em Portugal, que verá criada sua Academia de Belas Artes somente em 1836. Consequentemente, nota-se também a inexistência de uma dinâmica social artística que incorpore as novas tendências espalhadas pela Europa, algo que encontrará seu início no final da década de 1840 e início de 1850, sobretudo no âmbito literário. Somente nesses anos, a cultura brasileira encontrará força no nascimento do nacionalismo derivado da coroação do imperador D. Pedro II, e da crítica artística e literária surgida também com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A partir desse período, diversas modificações entrarão em curso no sentido do desenvolvimento de uma cultura baseada em uma corrente específica do romantismo, centrada na figura do artista Manuel de Araújo Porto-Alegre, que, em última instância, não causará abalos significativos na estrutura de ensino levada adiante por Félix-Émile Taunay, a qual perdurará, com poucas modificações, durante todo o século XIX. Sabemos adiante que a emergência dessa nova cultura abalará a atuação de Félix-Émile como diretor da Academia, algo que diz respeito mais à sua relação com a instituição do que propriamente à questão do ensino artístico.

Estabelecido esse contexto internacional e brasileiro, podemos adentrar pelo universo de modificações levadas a cabo por Félix-Émile durante sua longa trajetória como diretor da Academia Imperial de Belas Artes.

### *A consolidação da Academia e os modelos clássicos de ensino*

#### *A imitação da natureza*

As primeiras medidas de Félix-Émile Taunay ao ocupar o cargo de diretor da Academia concentraram-se no aprimoramento dos princípios clássicos do ensino do desenho. Com a reforma dos Estatutos, incluía-se no currículo a classe de modelo vivo, e, a partir dela, outras medidas entrariam em vigor para o desenvolvimento do curso de desenho: a compra de gessos para o estudo da estatuária antiga e a tradução das principais obras didáticas de anatomia utilizadas nas Academias europeias. Esses três elementos comporiam a base necessária à formação do artista. Em seu discurso proferido na Sessão Pública de 1835, Félix-Émile evidencia seus objetivos para o aperfeiçoamento do ensino de acordo com os ideais clássicos de representação da natureza:

O estudo do modelo vivo podia ter recebido novo impulso: porém falta ainda, como preparação necessária a este exercício, a constante meditação da estatuária antiga, cujos exemplares na Academia, a confessar a verdade, são insuficientes em número: pois este legado da civilização grega é a legítima fonte donde dimana o mais fecundo princípio das artes de imitação, a harmonia das linhas; o sentimento grandioso destas relações é que constitui o verdadeiro artista, tanto o arquiteto como o Escultor e o pintor. Embora este último tenha o instinto da simpatia das tintas, do colorido, se lhe faltar o desenho no sentido em que acabo de o caracterizar, não chegará ao grau mais elevado na representação da beleza, não saberá idealizar a figura humana, este chefe d'obra da criação visível. Porque razão, na pintura prefere-se os seus vivais um Domini-chino, um Michel Ângelo e sobretudo o divino Raphael? Funda-se esta proeminência sobre a felicidade com que souberam expressar as mais delicadas e fugitivas proporções pelas quais se releva a suprema formosura e sublimidade<sup>19</sup>.

A “harmonia das linhas” conduziria o artista à sua perfeição. O ensino sistemático do nu e o estudo da estatuária antiga a partir da cópia dos gregos levariam-no à apreensão do método “natural” empregado

pelos antigos na construção da beleza ideal, conduzindo-o à sua própria criação artística e, conseqüentemente, à fundação da escola brasileira. Nesse sentido, torna-se fundamental situarmos Félix-Émile Taunay no universo de teorias neoclássicas formadas na segunda metade do século XVIII, as quais redefiniram os rumos da arte francesa e europeia dentro e fora das Academias de Arte.

A primeira referência de Félix-Émile como artista e acadêmico é seu pai, Nicolas-Antoine Taunay, pintor membro da classe de belas artes do Instituto de França, como já destacamos no capítulo anterior. Filho dessa geração que nasce ainda no século XVIII, Félix-Émile traz ao Brasil, junto com seu pai, essas fontes neoclássicas que serão consideradas primordiais ao seu desejo de criação da Escola brasileira, como ele próprio anuncia em seu discurso de 1840: “Nunca se abale em vós a fé nos modelos gregos. Eles dão a chave do estudo da natureza. É deles, mas só deles, como de uma base certa, que se pode atirar o vosso voo poético para um infinito de combinações novas, para um sistema de modificação da arte que venha um dia a constituir a arte brasileira”.

As palavras de Félix-Émile em seus discursos compõem o cenário clássico em que a Academia deve se inserir, no qual o princípio de “imitação da natureza” é primordial. Nesse sentido, reconhecemos as teorias humanistas do Renascimento no que diz respeito a *mimesis* ou, aproximando-nos do século vivido por Félix-Émile e de sua formação francesa, às reformulações teóricas acerca da Antiguidade Clássica, sobretudo através da teoria neoclássica de Johann Winckelmann em seus escritos sobre a imitação das obras gregas na pintura e escultura<sup>20</sup> (1755), assim como sua história da arte da Antiguidade<sup>21</sup> (1764).

Os escritos de Winckelmann tornam-se fontes essenciais a uma série de outros estudos sobre a imitação da natureza e o modelo grego concebidos ao final do século XVIII e início do século XIX na Europa, nos quais a imitação do antigo conduziria o artista à sua própria invenção.

Na França, Quatremère de Quincy, em seu texto conhecido como *Lettres à Miranda*, publicado em Paris em julho de 1796, evoca a importância de Winckelmann como o primeiro “que colocou o verdadeiro espírito de observação neste estudo [...], o primeiro a se dignar a decom-

por a Antiguidade”<sup>22</sup>. Winckelmann foi o autor de um discurso histórico e estético que veio a se tornar modelo artístico e base fundamental da criação de um novo *corpus* artístico surgido no período revolucionário francês. Pedra angular do neoclassicismo, sua obra foi herdada na França por teóricos como o próprio Quatremère de Quincy, Alexandre Lenoir<sup>23</sup> e J.-B. Séroux d'Agincourt<sup>24</sup>, cujas publicações levaram adiante suas formulações teóricas a respeito da recepção grega nas artes e, mais especificamente, no ambiente acadêmico francês<sup>25</sup>.

O teórico Winckelmann, que no início de sua carreira concentrara seus estudos no âmbito das ciências naturais e na medicina, influenciado pela Teoria das Luzes e pelos escritos de Montesquieu e Voltaire, dedicava-se ao estudo da escultura grega e do corpo humano. Defendia que as influências climáticas, sociais e políticas da Grécia seriam fundamentais ao desenvolvimento da beleza física e da perfeição de sua natureza. Com isso, Winckelmann iniciava uma crítica severa ao seu mundo contemporâneo e à sua franca decadência artística, denotando a importância do retorno à história dos gregos e do conhecimento de sua perfeição e de sua maneira, fatos que deveriam ser rememorados e revividos por meio de seus sábios e de seus artistas. O estudo e a cópia de suas esculturas seriam, portanto, chaves essenciais para o encontro do artista com essa perfeição e, conseqüentemente, com o caminho de sua própria criação e perfeição artística<sup>26</sup>.

Winckelmann, que em 1755 se tornava membro honorário da Academia de Dresden e em 1760 da Academia de San Luca — o que revela sua efetiva aproximação do ambiente acadêmico institucional —, atribui à estatuária antiga “a nobre simplicidade e a grandeza serena” — “la noble simplicité et la calme grandeur” —, as quais deveriam ser copiadas no sentido de levar o artista ao seu verdadeiro espírito, às suas qualidades estéticas e espirituais. Diz ainda a esse respeito:

Quando o artista se forma sobre estas bases e deixa a regra grega da beleza conduzir suas mãos e seus sentidos, ele está sobre a via que o levará com certeza à imitação da natureza. As noções da totalidade e da perfeição na natureza antiga purificarão nele e deixarão mais aparentes as noções de nossa natureza dividida: ele saberá, descobrindo estas belezas, relacioná-

las ao belo perfeito e, com a ajuda das formas sublimes constantemente presentes diante dos seus olhos, ele fará uma regra para ele mesmo<sup>27</sup>.

A ideia de Winckelmann convertia-se, portanto, na imitação da natureza dos gregos e não na simples cópia de suas estátuas. As cópias conduziram o artista a esse propósito. Ao artista caberia encontrar, por meio das obras gregas, o verdadeiro sentimento do belo, seus ideais, sua natureza e a perfeição grega, apropriando-se desses elementos e incorporando-os à arte de seu tempo.

As visitas de Winckelmann ao Museu de Dresden, onde efetivou sua aproximação e seu conhecimento das escolas artísticas europeias e de teóricos como André Félibien, Roger de Piles e o inglês Jonathan Richardson<sup>28</sup>, culminariam, anos mais tarde, na estada em Roma, onde seriam confirmadas suas ideias publicadas em 1755, escrevendo, em 1764, sua *Geschichte der Kunst des Altertums*<sup>29</sup>. Nessa obra, Winckelmann traça o processo de evolução artística do mundo antigo, ou seja, seu início, seu apogeu e seu declínio, destacando a simplicidade das formas, o estudo das proporções<sup>30</sup>, o grandioso e o sublime, quando os gregos atingiram seu mais alto grau de beleza, que culminou depois nos ornamentos e no supérfluo, perdendo a arte a sua grandeza e chegando, assim, à decadência<sup>31</sup>. Ele retoma ainda boa parte da teoria composta em sua *Gedanke...* e os elementos naturais que levaram ao desenvolvimento da arte grega, embora não sejam essas circunstâncias tomadas como determinantes puras de sua perfeição, visto que a liberdade política ocupa um espaço privilegiado em sua teoria. Ainda que não sejam fatores centrais, Winckelmann retoma a questão referente aos fatores climáticos e geográficos baseados na *théorie des climats* presentes em suas leituras anteriores acerca da história natural. O céu, o clima e o equilíbrio natural seriam fundamentais à beleza do corpo, favorecendo ainda a prática de exercícios físicos.

Os elementos considerados por Winckelmann aparecem nas palavras pronunciadas por Félix-Émile Taunay em seus discursos. Nota-se a influência de seus escritos quando Félix-Émile procura exaltar a proeminência da arte grega como modelo fundamental à criação artística,

ao mesmo tempo em que a associa às mesmas condições climáticas anteriormente consideradas por Winckelmann. Ao tentar estabelecer sua “doutrina” no Brasil, Félix apropria-se dos modelos gregos principalmente no que se refere ao ensino do desenho e à arquitetura, uma vez que esta constitui seu foco central na busca pela consolidação da Academia como instituição pública, no desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro e na formação do artista. Além disso, associa essa abordagem à concepção vitruviana acerca da arquitetura, ou seja, a sua relação com o sistema de proporções diretamente vinculada ao corpo humano, que, de resto, é também presente na teoria neoclássica dos séculos XVIII e XIX. Para Félix-Émile, a arquitetura baseada nesses princípios seria o fio condutor de todas as outras artes<sup>32</sup>. A estatuária grega seria o modelo ideal para a construção de uma arquitetura perfeita, assim como o era também a arquitetura grega:

A Arquitetura apoderou-se das observações dos escultores e aplicou ao balanço do todo de um edifício e de cada uma de suas partes as regras do equilíbrio que existe entre as partes de um corpo natural limitado com referência às necessidades e destino sua organização: qual é um animal qualquer, mas especialmente o homem, como o mais importante no desígnio da criação. Enquanto existirem monumentos da estatuária grega, não se poderá negar que foi esse povo supremo conhecedor e imitador da beleza natural; e, por uma analogia necessária, confessar-se-á independentemente da impressão agradável produzida pelo aspecto das suas construções, que a sua Arquitetura, entre as das outras terras, é incontestavelmente a primeira. [...] Havendo tão íntima conexão entre a determinação das proporções arquiteturais e a harmonia linear do corpo humano, ninguém admirará que aos mesmos arquitetos se aconselhe o estudo do modelo vivo: entretanto é este ramo ao qual semelhante exercício pareceria, à primeira vista, mais alheio<sup>33</sup>.

Diremos que ela [a arquitetura] é arte pela qual se põem em proporção as diversas partes de um edifício. Segundo esta definição, a arte se achará onde existe a ciência das proporções, o que equivale a dizer que ela se acha na escola grega, a qual estudou as proporções em geral sobre o exemplar de proporções mais perfeito que se nos oferece, o corpo humano, e aplicou à arquitetura os resultados de observação, os princípios ali colhidos<sup>34</sup>.

Em seu segundo discurso como diretor, pronunciado na sessão de abertura do ano escolar em 1835, deixa claro que aos arquitetos brasileiros cabe incorporar “os princípios eternos do bom gosto consagrados na arte Grega às circunstâncias peculiares do clima brasileiro”<sup>35</sup>. Exalta a estatuária grega, com suas exatas e harmônicas proporções, que deixou como legado um “tesouro imperecível de preciosíssimas observações e de modelos que não se poderão jamais dispensar”, “objeto perpétuo dos estudos de todos os artistas”<sup>36</sup>.

Em relação à perfeição grega e às questões climáticas outrora abordadas por Winckelmann, diz Félix-Émile em seus discursos:

[...] que a raça helênica, a mais favorecida entre todas as associações humanas, tanto pela pureza da sua origem como pelo clima em que floresceu, entrou a atender as suas vistas sobre a natureza exterior e a conhecer do belo físico, cujo instinto lhe pertencia por privilégio genuíno, e a imitação lhe era facilitada por suas circunstâncias peculiares<sup>37</sup>.

[...] uma nação houve, a grega, que excedeu e excede a todas na cultura das Belas artes. Não foi esta superioridade filha de um desígnio formado; foi resultado da organização especial de uma raça privilegiada, e não menos do momento em que se constituiu como nação do que do clima, do solo, enfim de todas as influências de tempo e de lugar. [...] Com efeito não há na antiguidade outra arte que a grega<sup>38</sup>.

Em outro momento, mas na mesma linha de pensamento, tece as relações entre as condições que favoreciam os gregos e a possibilidade de essa influência ser também exercida em terras brasileiras:

Também climas rígidos nutrem grandes artistas, mas em geral o verdadeiro viveiro deles são as regiões quentes, é a gente que o sol vizinho inspira pela solicitação dos seus raios. *Quan sol vicinus flammis stimulantibus afflat, Musarum pates et comes artificis que caterve*, como diz o autor dos Idílios Brasileiros<sup>39</sup>. Estas verdades não sofrem controvérsias. O clima e o povo são tais incontestavelmente, premissas pode se dizer triviais! Abrangem uma conclusão importantíssima, desprezada talvez, como acontece, por nimiamente óbvia: e vem a ser que é razoável, lógico, preencher todas as condições necessárias para a educação artística dos Brasileiros.

A natureza do nosso clima, a índole poética dos seus habitantes, a riqueza do Império, prometem a esta arte um desenvolvimento notável, e talvez um período nosso, um período brasileiro da sua existência — As circunstâncias tornam importantíssima a consideração desta eventualidade<sup>40</sup>.

Félix-Émile aproxima-se das questões já abordadas por Winckelmann em 1755, transformando-as em argumentos para o suposto desenvolvimento da arte brasileira. Não obstante, como bem ressalta Édouard Pommier, as questões climáticas abordadas por Winckelmann são consideradas elementos importantes, mas não preponderantes na afirmação da perfeição grega. Félix caminha nessa mesma direção. O clima brasileiro constitui certamente um fator importante para o desenvolvimento de sua arte, mas existem outros elementos a serem considerados, como ele próprio explicita, e também o faz Winckelmann em sua teoria.

Em sua obra publicada em 1764, Winckelmann seria também influenciado pelas fontes iluministas, as quais trariam à sua teoria a ideia central de liberdade dos gregos, fundamental ao desenvolvimento da nação, à elevação do espírito e, conseqüentemente, à proeminência das artes. Assim, a ideia de liberdade como condição para a busca dessa perfeição terminaria por ampliar o abismo concebido entre o “elevado mundo grego” e o “decadente mundo contemporâneo” de um século de dinastias. Levaria necessariamente à ideia de renovação, algo que remonta ao ciclo natural da vida a partir das leis de nascimento, vida e morte.

Na França, caberia a Jacques-Louis David levar a efeito essa nova estética fundada na beleza ideal e na perfeição da natureza a partir dos modelos gregos. O estudo do nu, questão central no debate estilístico do período, constitui elemento fiel e indissociável do estudo do antigo. Discípulo do conde Joseph-Marie Vien, mestre responsável pela chamada renovação pictórica da Escola francesa ao adotar os princípios do desenho e da observação da natureza<sup>41</sup>, David inaugura essa nova percepção artística proposta por Winckelmann com a tela *Le Serment des Horaces*, em 1784. A idealização clássica adquirida por David através de Vien e do contato com as esculturas clássicas em sua estada em

Roma dava à sua obra um desenho apurado e a perfeição da forma, ao mesmo tempo em que trazia consigo um classicismo moralizante e ético que procurava transmitir os ideais e valores virtuosos dos gregos, um certo heroísmo que mostrava modelos cívicos exemplares e espiritualmente elevados, capazes de mover uma sociedade francesa na qual o espírito revolucionário pululava<sup>42</sup>. Como bem coloca Friedlaender<sup>43</sup>, “era o caminho para a Revolução”, ou seja, a morte iminente de um mundo contemporâneo decadente, outrora anunciado por Winckelmann. No *Salon* de 1789, a tela *Les licteurs rapportant à Brutus les corpus de ses fils*, de David, seria crucial à definição dos rumos políticos e artísticos tomados pelos franceses, tornando-se, ele próprio, o pintor da Revolução e homem ativo politicamente durante todo o período napoleônico.

A apreensão dos modelos gregos e a execução extraordinária do desenho levaram-no também a uma arte voltada aos temas contemporâneos. O pintor de Napoleão deveria representar os fatos políticos atuais, como se operasse o nascimento de uma pintura de história napoleônica criada a partir dos modelos ideais de representação, mas voltada à exaltação dos temas políticos de seu tempo. Os modelos gregos eram convertidos em modelos contemporâneos, não menos perfeitos e exemplares do que os *Horácios* ou *Brutus*. A tela *Jeu de Paume* e o *Sacre de L'empereur Napoléon 1er* (1806-1807) são exemplos preponderantes dessa atualização, e antes, pela via revolucionária, os mártires da revolução como Lepeletier, Bara e Marat, em 1793, foram também idealizados nesse universo contemporâneo. Ao mesmo tempo, David realizava suas telas voltadas para temas clássicos, numa tentativa de superação da própria perfeição ideal e na busca por essa “simplicidade” e essa “grandeza” já propostas por Winckelmann. No entanto, nota-se que sua pintura do primeiro decênio do século XIX, que culmina em *Léonidas aux Thermopyles* (1814), enfraquece-se em sua proposta, reflexo dos acontecimentos políticos que resultam na queda de Napoleão e no nascimento de um classicismo “romantizado”. É nesse sentido que vemos a emergência de uma nova concepção estética que se desenvolverá nos anos seguintes com os pincéis de Gros, Géricault e Delacroix,

definindo novos rumos para a Escola artística francesa, embora, como já tentamos ressaltar, isso não cause abalos significativos na estrutura metodológica e acadêmica de ensino.

A pintura de David, ainda que enfraquecida pela emergência do romantismo na França e o fim do período napoleônico, levaria adiante a influência dos modelos gregos no âmbito artístico, mesmo que em menor escala, e se prolongaria ainda como base de uma metodologia de ensino essencial à formação acadêmica por muitos anos, ao menos até 1850, com alguma variação em cada um de seus futuros alunos. Vale lembrar novamente a influência de Quatremère de Quincy, herdeiro de Winckelmann, na Escola de Belas-Artes de Paris, como procuramos ressaltar em tópico precedente. A França tornar-se-ia, desta maneira, modelo de desenvolvimento artístico-acadêmico, dando continuidade a uma tradição nascida no século XVII com Charles Le Brun e consolidada com o advento do neoclassicismo, agora sob a égide do autoritarismo de Quatremère de Quincy.

Para Félix-Émile Taunay, a associação desses modelos convertia-se em exemplo perfeito a ser seguido:

Temos, pois estes três povos, o grego, o italiano, o francês entre os quais nasce, se desenvolve e se conserva o bom gosto artístico. Senhores, estudando profundamente as feições salientes das suas nacionalidades e conferindo-as com o caráter brasileiro, ninguém se recusará a admitir, por uma analogia consentânea com os fatos já adquiridos, que este povo tem toda a aptidão para a manifestação imitativa, que por elas, ele deve se sobressair e fazer-se notável no mundo civilizado<sup>44</sup>.

Em outros países da Europa, artistas e teóricos como Anton Raphael Mengs também levaram adiante a literatura impetrada por Winckelmann na construção de uma arte estreitamente vinculada ao novo classicismo. O debate em torno da imitação da natureza na segunda metade do século XVIII é decisivo na constituição dessa nova concepção artística. A partir da notável influência de Winckelmann e da imitação do antigo como premissa para a perfeição, Mengs, com seus escritos sobre a *beleza* e o *gosto* publicados em 1762, apresenta uma metodologia voltada à

formação do artista, ou particularmente do pintor, em que a cópia dos mestres do Renascimento se torna fundamental.

Mengs é amigo e leitor de Winckelmann, induzido por este a publicar suas considerações. Destaca-se como uma espécie de pedagogo na orientação da didática artística, primeiramente como membro da Academia de San Luca e da Academia Capitolina em Roma, para as quais atraía também os artistas franceses da Academia de França, e depois como diretor da Academia de Belas Artes de San Fernando. Seguindo os ideais de Winckelmann, também evoca essa simplicidade ideal e a grandeza proveniente dos gregos, o que levará o artista, mais especificamente o pintor, à apreensão do belo e à perfeição através do “gosto” artístico. O gosto seria determinante para a escolha dos modelos de perfeição do artista: “o gosto é a causa da escolha do pintor, e segundo aquilo que ele escolheu, se reconhece seu gosto e se o qualifica como bom ou ruim”<sup>45</sup>. A partir da escolha desses modelos perfeitos, o artista teria os instrumentos para a construção de sua forma bela e ideal, o que o levaria a construir uma arte mais perfeita que a própria natureza.

Para chegar a essa perfeição, o pintor usaria a sua intuição, o seu espírito interior, o que o conduziria ao encontro das escolhas ideais para a construção de sua própria arte. Nesse sentido, a arte da Antiguidade é primordial, pois os gregos souberam tirar de sua natureza aquilo que havia de mais simples e belo, formando um modelo perfeito. Aproximando-nos ainda mais do mundo antigo, a busca pela perfeição remete a Zeuxis na construção de sua *Helena* ideal a partir das mais belas formas femininas existentes no mundo grego.

A diferença entre Mengs e Winckelmann faz-se, no entanto, na metodologia empregada pelo primeiro no que diz respeito a essas escolhas, segundo a qual a cópia dos mestres do Renascimento é fundamental para a definição do gosto. Nesse sentido, Mengs elege os modelos de Raphael, Corregio e Tiziano. No que concerne a Raphael, a importância de seu modelo dava-se na denominada significação das formas advindas do antigo, enquanto em Corregio encontrava-se a perfeição do uso da cor e do claro-escuro, considerada em maior grau que o modelo de Tiziano. O novo classicismo elaborado por Mengs seguia, portanto,

a imitação do antigo proposta anteriormente por Winckelmann, mas dava um passo adiante no sentido de incorporar à busca da perfeição o estudo da experiência artística dos grandes mestres renascentistas, tirando de cada um deles a perfeição de sua arte.

A cópia dos grandes mestres das escolas artísticas, unindo os exemplos de Mengs e Winckelmann, foi também empregada por Félix-Émile em seu sistema didático a partir das telas trazidas por Le Breton e daquelas pertencentes à Coleção Real<sup>46</sup>. A prática da cópia levaria o artista ao aperfeiçoamento da técnica e à sua própria criação. Na realidade, a prática almejada por Félix no Brasil constituía-se na fórmula empregada pelas Academias francesas desde sua fundação por meio da didática estabelecida por Charles Le Brun e André Félibien nas tradicionais *Conférences* realizadas na Academia Real de Pintura e Escultura, assim como na própria Escola de Belas-Artes, desde a primeira metade do século XIX, remetendo também a Mengs.

Parece claro, no entanto, que as dificuldades enfrentadas por Félix-Émile não se assemelham em nada ao processo vivido pelo ambiente acadêmico europeu. Diante dos obstáculos para a implantação do modelo vivo, os quais veremos adiante, das dificuldades financeiras para a compra de gessos antigos e da escassa circulação de gravuras que tornassem conhecidas as produções contemporâneas, Félix-Émile contava com seu empenho na implantação dessas classes e com a coleção de telas presente na instituição desde o seu projeto de fundação. O processo de aprimoramento do desenho, o estudo dos modelos da Antiguidade Clássica e a cópia dos grandes mestres, que culminariam na invenção do próprio artista, levariam anos para ser definitivamente implantados no Brasil. Mas como bem ressalta Goldstein, “uma Academia desvinculada do antigo é impensável”<sup>47</sup>. Félix-Émile Taunay é diretor de uma instituição acadêmica de artes, e, nesse sentido, segue a cartilha clássica da metodologia empregada na Europa.

A seguir, veremos como foram aplicadas as seguintes medidas que transmitem o classicismo de sua metodologia: a) o modelo vivo; b) a estatuária antiga; c) tratados e obras didáticas; e d) cópia dos grandes mestres.

## a) O modelo vivo

A representação do corpo humano por meio do desenho era um elemento central da pedagogia acadêmica europeia. Na França, até a primeira metade do século XIX, as aulas de modelo vivo masculino eram realizadas na denominada *école du modèle* — escola do modelo —, desde a fundação da Academia Real de Pintura e Escultura em 1648. No século XVII, a profissão de modelo aprimorava-se com o passar dos anos e tentava ultrapassar os obstáculos morais impostos pela sociedade que marginalizava quem a exercia, ganhando um grande *status* na Corte de Luís XIV. Nessa época, a profissão tinha todos os privilégios de um *fonctionnaire*, com a permissão do uso do gibão<sup>48</sup> e do porte da espada, o que livrava os modelos dos entraves morais comuns à profissão e os elevava no sistema artístico<sup>49</sup>.

De acordo com o primeiro Estatuto da Academia francesa, a *école du modèle* abria todos os dias, com exceção dos dias de festa e domingos, em horários diferenciados para o inverno e o verão. Os desenhos feitos pelos alunos eram mostrados aos responsáveis pela instrução a cada intervalo de pose do modelo. Ao professor cabia definir a pose, realizar um desenho que servisse de exemplo aos alunos e julgar os trabalhos. O concurso para o *Grand Prix* da Academia baseava-se no desenho realizado a partir do modelo vivo, regra que se estenderá aos séculos seguintes e dará ao desenho um *status* oficial na composição de concursos trimestrais e anuais, e suas respectivas distribuições de prêmios<sup>50</sup>.

As aulas de modelo vivo não sofreram mudanças consideráveis no âmbito acadêmico francês até a primeira metade do século XIX<sup>51</sup>, e mesmo alguns privilégios foram mantidos na Corte, como veremos adiante. A diferença, no entanto, faz-se no sentido da criação de escolas de desenho nas províncias francesas, as quais ofereciam aos alunos as primeiras aulas do nu a partir de modelos masculinos e femininos<sup>52</sup>, dando-lhes base suficiente para a entrada na Academia. Esta, por sua vez, continuava proibindo a contratação de modelos femininos para a aula do nu, regra que foi modificada somente com a reforma da Escola de Belas-Artes de Paris em 1863. Entretanto, vale ressaltar as dificuldades

que se estenderam ao longo dos séculos para encontrar modelos vivos adequados às exigências clássicas, ainda que a profissão tenha adquirido privilégios diversos.

A implantação do curso de modelo vivo na Academia brasileira tornou-se uma questão verdadeiramente espinhosa na trajetória de Félix-Émile Taunay como diretor da instituição. As primeiras dificuldades de sua inclusão no currículo escolar apareceram ainda quando Félix ocupava o cargo de secretário da Academia, aplicando-se de maneira dedicada à questão.

A história dessa famigerada classe remonta aos anos anteriores à chegada dos artistas franceses em 1816, aparecendo posteriormente no plano elaborado por Joachim Le Breton para a criação da Escola de Ciências, Artes e Ofícios. Disciplina fundamental aos alunos de qualquer instituição artística europeia baseada em princípios clássicos, modelo vivo aparece no plano de Le Breton na seção “De l’Enseignement des Beaux-Arts” — Do Ensino das Belas-Artes —, primeiramente na parte de pintura e depois na escultura:

[...] 3ª A figura acadêmica pintada segundo o modelo vivo no ateliê do Pintor de História.

Este ensino [da escultura] se compõe de dois primeiros graus de estudos do desenho, e no lugar do 3º grau relativo aos pintores, os alunos escultores modelarão no ateliê do professor de escultura, segundo seus conselhos, e na escola segundo o modelo vivo<sup>53</sup>.

Esta é a primeira aparição de modelo vivo no ensino dito oficial e acadêmico das artes, dentro do programa da nova Escola, ainda não fundada. No entanto, malgrado todas as suas dificuldades, esse curso não constituía uma novidade em terras brasileiras. A historiografia nos mostra que ele fazia parte da Aula Régia de Desenho e Figura, instituição de ensino criada em 1800 na cidade do Rio de Janeiro. Era chefiada pelo pintor Manuel Dias de Oliveira, o Brasiliense ou o Romano<sup>54</sup>, como ficou conhecido após ter estudado na Academia de San Luca em Roma, com o pintor Girolamo Pompeo Batoni<sup>55</sup>. O curso de Romano era baseado na aula análoga criada em 1781 por D. Maria I em Portugal,

levada a cabo no Brasil pelo chanceler Luiz Beltrão de Almeida, conforme ofício de 31 de julho de 1800<sup>56</sup>. Manuel de Araújo Porto-Alegre<sup>57</sup> tece considerações sobre as aulas de Romano, caracterizadas como referência essencial ao que considera ser a arte brasileira, isto é, a arte nascida ainda no período da colônia, que se converterá em uma espécie de bandeira cultural nacionalista nos anos de 1840. Adolfo Morales de los Rios Filho também cita a Escola de Romano e reproduz a crítica feita à aula de nu ainda em 1826, mesmo ano de inauguração da Academia Imperial de Belas Artes, demonstrando, além da crítica propriamente dita, a continuidade do exercício mesmo após a chegada da Missão Artística Francesa.

[...] sob o título de Correspondência e assinando-se O Carioca Constitucional B. F. G, escrevia, no *Spectador Brasileiro* de 12 de agosto de 1826, cousas bem curiosas. [...] A seguir, comenta o que viu numa sessão de modelo vivo professada por Brasiliense. O modelo era um homem branco, não muito jovem, *descarnado, mesmo malfeito*. Os alunos e o professor olhavam para o triste indivíduo, mas não o reproduziam sobre o papel, onde apareciam belas figuras, que nada tinham com a imagem viva, mas sim com a imaginação<sup>58</sup>.

Possível anedota para exemplificar a ineficiência do curso, o artigo quer ressaltar a inutilidade da técnica aos alunos, uma vez que o modelo a ser retratado, além da palidez, apresentava anatomias pouco salientes, levando-os a reproduzir na tela uma segunda figura, bela e de anatomia perfeita, portanto idealizada e inteiramente diferente da primeira.

De fato, as dificuldades de sua implantação e a consequente ineficiência do curso mostrada em 1826 prolongar-se-ão com algumas variações por toda a primeira metade do século XIX. A discussão em torno de sua efetiva aplicação inicia-se com a reforma dos Estatutos Acadêmicos em 1831. No entanto, é a partir de 1833 que a implantação do curso ganha vulto, conforme nos mostram as atas e os ofícios da Academia. A aprovação do Imperador viera em 20 de agosto de 1833, após a efetiva inclusão da prática na emenda aos Estatutos que estavam sendo reformados desde 1831: “Nos terceiro, quarto, quinto e sexto ano, os discípulos

seguirão os cursos próprios alternando com o estudo do modelo vivo para todas as aulas, exceto as de pintura de paisagem e arquitetura em que os professores determinarão conforme o gênio dos alunos”<sup>59</sup>.

A contratação do modelo foi aprovada em 13 de setembro de 1833, quando também foram estabelecidos os detalhes burocráticos do curso, entre os quais a quantia destinada por uma sessão de duas horas a ser realizada na sala de pintura histórica, transferida depois para a aula de desenho. Aprovada a disciplina, aparecem os obstáculos que se desenrolarão durante mais de dez anos.

A primeira grande dificuldade enfrentada para sua efetiva implantação é a contratação do modelo logo após a aprovação do governo imperial:

Farão de novo recomendadas as diligências a respeito do modelo, o qual, pelas circunstâncias peculiares da terra, torna-se difícil de achar<sup>60</sup>.

O Sr. Ovídio disse que o modelo do que falava tinha se ausentado da terra, e o diretor também participou que a pessoa que tinha sido lembrada pelo porteiro estava atualmente impossibilitada por ter enfermado gravemente: inconvenientes estes de menor circunstância, por não haver lugar a abertura da mencionada aula antes do princípio do ano escolar<sup>61</sup>.

Com o início do ano escolar em 1834, apresenta-se o primeiro pretendente ao posto:

Antes de fechar a sessão o diretor deu parte de que, no dia antecedente, se apresentara a pessoa inculcada para servir de modelo, e que, fazendo exame dele junto com os Srs. Simplício de Sá, Allão e F. E. Taunay, estivera o primeiro em declarar a completa inabilidade do sujeito, em razão de ser não só idoso, mas estragado, ao que tinham anuído sem a menor divergência, os mencionados professores. Recomendou-se de novo toda a diligência em procurar outro que possa servir [...]<sup>62</sup>.

As características descritas nas atas de outubro de 1833 e março de 1834 — enfermo, idoso, estragado — anunciam os obstáculos. Mal sabia Félix-Émile que as “circunstâncias peculiares da terra” — enten-

didadas aqui como as dificuldades de encontrar alguém disponível e, sobretudo, capaz de exercer o ofício — não só tardariam a implantação das aulas como constituiriam assunto corrente durante o longo período de sua gestão como diretor. Recorria-se não só aos professores e ao porteiro, como aos anúncios no jornal da época logo no início do ano escolar:

Na mesma sessão há de se fazer presente o projeto de anúncio que deve aparecer nos diários, a respeito do modelo vivo<sup>63</sup>.

O secretário deu parte de que aparecerá com o *Correio Oficial* o anúncio para o modelo vivo (diligência que pelo fato se tornou inútil, visto ninguém ter aparecido) e que de novo irá a publicar-se no diário comercial: lembrou ao mesmo tempo que o salário oferecido talvez aparecia insuficiente e que, nos princípios, seria bom aumentá-lo até a quantia de dois mil-réis por cada sessão, o que foi aprovado<sup>64</sup>.

O anúncio publicado no jornal era o seguinte:

A Academia das Belas Artes, para equiparar os meios de estudo, que ela oferece aos Alunos, como os das demais Academias da Europa, necessita de um homem Branco, Nacional ou Estrangeiro, robusto e jovem, que sirva de modelo. Quem estiver nas mencionadas circunstâncias pode-se dirigir à mesma Academia na travessa do Sacramento, das onze horas da manhã até às duas da tarde, para tratar do ajuste, que será favorável<sup>65</sup>.

A referência e a aproximação às Academias europeias justificam a contratação. Tratava-se, evidentemente, de um serviço artístico, sem distinção de nacionalidade, embora fosse clara a menção à cor. A notícia no jornal surtiria algum efeito. Dez dias depois, apareceria o segundo candidato à função:

[...] e constando que se apresentava um indivíduo para servir como modelo, mandou-se chamar e foi examinado: apesar de ser medíocre nas partes superiores do corpo que assim mesmo são de muito melhores do que o resto, a necessidade de dar princípio à aula do nu obrigou a aceitá-lo: participando-se-lhe que aparecesse no segundo dia do mês próximo futuro<sup>66</sup>.

A congregação parecia estar ciente das dificuldades enfrentadas e não se arriscava a procurar outro modelo para o cargo. Era preciso começar o curso o mais rapidamente possível, aproveitando a aprovação do governo tão almejada desde a fundação da Escola e já presente no plano elaborado por Jean-Baptiste Debret em 1824. Ali, Debret estabelecia a inclusão das aulas no chamado “Curso Público” da classe de pintura, dividido em:

*Relevo.* Até o estudo da figura segundo o modelo vivo.

*Anatomia.* Até o estudo do sistema mecânico animal nas suas diferentes idades.

*Perspectiva.* Até o estudo da projeção das sombras, e dos efeitos da luz<sup>67</sup>.

Segundo esse plano, o modelo vivo era também requisito para os concursos realizados na Academia, tanto aqueles previstos mensalmente aos alunos<sup>68</sup> quanto os concursos bienais das classes de pintura e escultura, a exemplo da Academia francesa. É curioso, no entanto, que Debret não atribui dificuldades à contratação do modelo. Para a realização dos concursos na classe de pintura histórica, elabora o seguinte artigo:

O tempo concedido para a execução deste quadro pode ser de dois meses. Os Professores tomarão o cuidado de escolher cenas pouco complicadas para o grupo principal, afim de não sobrecarregar o discípulo no seu trabalho, de introduzir o maior número de detalhes possível, posto que acessórios, para que estes possam fazer desenvolver o estudo do nu, que é muito fácil em razão do clima<sup>69</sup>.

Não se sabe ao certo se o clima a que se refere Debret diz respeito à tradição clássica, isto é, às peculiaridades do clima — como na concepção de Winckelmann — e ao estudo do nu a partir do modelo grego, ou se o pintor simplesmente se refere à facilidade do exercício em razão do calor dos trópicos. De qualquer modo, Debret não menciona a ausência de profissionais para a função, visto que o curso, de fato, ainda não existia. A inclusão dessa classe no projeto de Debret não passava de projeto; somente a partir de 1831 formula-se a implantação do curso, efetivamente aprovado em 1833. Por isso, fazia-se urgente a contratação,

qualquer que fosse o modelo. Garantia-se primeiro o início do curso naquele ano escolar; depois pensariam em aperfeiçoá-lo.

Dado o primeiro passo — a contratação —, a congregação finaliza o Regulamento para a Aula do Modelo Vivo, iniciado ao final de 1833 e terminado em 29 de abril de 1834, imediatamente antes da primeira aula, datada de 2 de maio de 1834<sup>70</sup>. Lido pelo ainda secretário Félix-Émile na sessão de 9 de maio de 1834, o Regulamento apresentava como artigos principais:

Art. 1º: A aula será governada, em conformidade do art. 13 cap. 3 dos Estatutos<sup>71</sup>, alternadamente pelos professores de desenho, de pintura histórica, paisagem e escultura; Art. 2º: Estes professores entrarão, na ordem em que vêm mencionados, a dirigir a aula por tempo de um mês; Art. 3º: Em cada mês haverá dois atos, cada um de oito dias úteis, principiando o primeiro em o primeiro dia útil do mês, e o segundo no dia 15 ou no primeiro dia útil imediato. Durante o tempo destes atos, a aula especial do professor será governada pelo respectivo substituto; Art. 4º: A aula se abrirá às 10 ½ horas em ponto, e continuará por duas horas com a interrupção ou interrupções necessárias ao descanso do modelo determinadas por uma ampulheta; Art. 5º: O professor não se ausentará enquanto durar o exercício: não consentirá que se conservem na aula espectadores ociosos; Art. 6º: Os artistas matriculados das diversas aulas serão admitidos mediante a aprovação do professor respectivo; Art. 7º: Os amadores, tanto ordinários como extraordinários, que quiserem praticar serão também admitidos, uma vez que forem apresentados por um professor; debaixo da única condição do Artigo 1º Capítulo 3 dos Estatutos<sup>72</sup>.

Ao contrário das regras estabelecidas na Escola de Belas-Artes em Paris, os exercícios do nu não eram cotidianos. O regulamento brasileiro fixava as aulas com intervalos semanais. Incluía-se nessas regras as classes de pintura de história, paisagem e escultura, que se alternavam com a classe de desenho. A disposição ocorria dessa maneira porque os cursos eram ministrados dentro da própria Academia e não nos ateliês particulares dos professores, como normalmente ocorria na Academia francesa, onde os alunos frequentavam a aula de modelo vivo na instituição e nos ateliês de seus mestres.

Aprovado o Regulamento e contratado o modelo, a classe foi finalmente iniciada. Na Sessão Pública de 1834, na qual Félix-Émile já discursou como novo diretor da instituição, após a morte de Henrique José da Silva naquele mesmo ano, foi anunciado o primeiro prêmio da referida classe: grande medalha a Guilherme Müller, aluno da classe de desenho.

Decorrido o primeiro ano de sua implantação, os problemas reaparecem, revelando a incapacidade do modelo “por sua idade e estado de magreza”<sup>73</sup>, e a consequente ineficiência da classe. Nova contratação é solicitada, aparecendo um novo pretendente dois meses depois:

[...] um homem ainda jovem, o qual, examinado na presença do Sr. Ferrez que então apareceu, tinha sido achado capaz de ser admitido: a parte inferior do corpo boa, a superior, peito e ombros, de forma mole e feminina: e percorrendo todos os membros da congregação sobre o caso, determinou-se que, sendo necessário haver ao menos no ano corrente alguns atos do modelo vivo, devia-se lançar mão da ocasião oferecida, e que principiaria o exercício mencionado nos primeiros dias do mês de agosto, ou quando muito tarde, logo depois de findo o concurso de desenho e pintura histórica a que se vai proceder ao depois<sup>74</sup>.

Antes da contratação deste último, que não apresentava propriamente as formas clássicas exigidas pela profissão, aparecia na reunião da congregação uma outra possibilidade. Buscar-se-ia entre os escravos um possível modelo<sup>75</sup>, ou mais especificamente algum “preto”, sem mais dizer sobre sua condição. A proposta aparece em 1835, poucos meses antes da contratação do modelo acima descrito, o qual permanece na Academia por alguns meses, visto que, ao final de 1836, Félix reclama ao governo as dificuldades da contratação:

Pois se é difícil na Europa encontrar modelos bons, só pela raridade das organizações exteriormente normais, o que não custará aqui, onde além do mesmo obstáculo há uma prevenção moral contra a prática do semelhante serviço. De dois, que já se tem prestado aos atos em diversos tempos, um por cansado e magro, o outro pela disposição mui medíocre, foram despedidos, quando já pretendiam, contra toda a razão, que se transformasse o

seu serviço diário em cargo acadêmico. Desde isso não se tem apresentado outros, mas a razão de economia aqui não influi<sup>76</sup>.

A fala da Sessão Pública de 1835<sup>77</sup> deixa transparecer a ineficácia das aulas e, segundo seu discurso, a imperiosa necessidade da “meditação da estatuária antiga” como impulso a esse exercício. Com isso, Félix-Émile empenhava-se em estabelecer os princípios clássicos naturais à instituição acadêmica, associando a imitação do antigo ao modelo vivo, embora não conseguisse levar a efeito, com a devida eficácia, as novas medidas implantadas. Com a entrada do ano escolar de 1837 e a necessidade do real aproveitamento das aulas, a proposta já sugerida em 1835 retorna às reuniões acadêmicas, o que nos leva a pensar, mais uma vez, na ineficiência dos trabalhos com o modelo anterior e na possibilidade concreta de se encontrar nos “negros” a saída para os ideais clássicos transmitidos por Félix-Émile na sessão de 1835:

[...] e depois da recomendação mútua que se fizeram os membros da congregação de procurar um modelo capaz, não excluindo algum homem de cor ou mesmo escravo preto, declarou-se fechada a sessão<sup>78</sup>.

O senhor diretor ao depois recomendou a todos os senhores membros da Congregação [que] quisessem lembrar-se de, em toda a parte, procurar um modelo vivo, quando fosse algum preto que prestasse a tal serviço: convencionou-se que era indispensável abrir esta aula logo no princípio do ano escolástico<sup>79</sup>.

O senhor diretor recomendou novamente aos senhores professores não se descuidassem de procurar algum homem que queira servir como modelo vivo, ainda que fosse um preto, visto haver entre estes, indivíduos dotados de formas artísticas<sup>80</sup>.

Tratou-se novamente da necessidade de abrir quanto antes a classe de modelo vivo; e não há nisto pouca dificuldade: pois um preto que já estava ajustado deixa atualmente de comparecer<sup>81</sup>.

A contratação do modelo vivo constitui o primeiro grande obstáculo de Félix-Émile Taunay na implantação dos modelos clássicos de

ensino artístico. De resto, é possível também pensarmos nas dificuldades enfrentadas pela Europa em encontrar um modelo vivo que estivesse à altura do universo pictórico clássico então requerido. Hugh Honour cita um episódio que comprova essa dificuldade — evidentemente em menor grau, se comparada às dificuldades encontradas no caso brasileiro:

Os artistas que procuravam modelos privados se chocavam às vezes com obstáculos inesperados. Na procura de um modelo para seu *Amor*, o respeitável Bouchardon foi olhar os rapazes que se banhavam no Sena; ele se aproximou daquele que lhe parecia possível e lhe fez uma oferta que teve por único resultado o de ver suas intenções mal interpretadas e de receber uma convocação de polícia. [...] Assim, o artista neoclássico de alta conta moral se tornava presa das dificuldades que ignoravam artistas como Fragonard ou Clodion ou de francos pornográficos tais como Schall<sup>82</sup>.

O exercício artístico realizado nas Academias francesas associado à prática dos ateliês particulares poderia encontrar percalços perante certo moralismo da sociedade europeia, mesmo com todos os privilégios atribuídos à profissão. Pevsner destaca, por exemplo, que na Academia espanhola o moralismo se impunha na contratação dos modelos, parecendo ser ela “a única a temer o pecado implicado pela nudez a ponto de excluir estes modelos de seu ensino”<sup>83</sup>. Na Academia francesa, as regras ditadas ainda em 1760 pelo Conde de Caylus, no que se refere à contratação do modelo para o *concours de tête d'expression*, são bastante claras quanto às escolhas, evitando os problemas que serão mais tarde enfrentados por Taunay no Brasil:

Mais saboroso para o leitor moderno é o Artigo 6 que aconselha na escolha do modelo e que nós não resistimos ao prazer de citar: este modelo será sempre contratado na idade da juventude e a velhice não pode ser empregada. Evitar-se-á com cuidado que a escolha recaia sobre mulheres de maus costumes, e não se servirá nesse uso de antigos mendigos nem de outros que a baixeza nos hábitos exteriores e no caráter do rosto os tenha deixado incompatíveis com o estudo das belas formas que devem ser inseparáveis da expressão do concurso. Aqui ainda (ao menos no que se

refere à escolha do jovens modelos!...), o voto de Caylus foi respeitado durante o século XIX<sup>84</sup>.

Vemos que no Brasil a situação se convertia em graus infinitamente maiores. Desde a anedota contada sobre a aula de Romano ainda em 1826, quando os alunos substituíam o magro modelo por aquela figura mental e idealizada de belas formas, até o longo processo de implantação do curso por Félix-Émile, a profissão não se desenvolveria na sociedade artística brasileira. Nesse sentido, como se poderia contratar um “preto” para o exercício, ainda que suas belas formas o autorizassem à profissão? E, mais ainda, como poderia o mesmo “preto” estar profissionalmente apto a realizar esse exercício? A esse respeito, parece ter havido um único a se apresentar, conforme ata de 17 de novembro de 1837. Era um escravo de Zepherin Ferrez, “jovem e de formas elegantes”<sup>85</sup>. Também Manuel de Araújo Porto-Alegre relata, em seu diário, que um escravo seu servira como modelo durante muito tempo<sup>86</sup>, e também aquele de Zepherin Ferrez, mas não há muitas explicações nas atas sobre esses dois escravos. Ao mesmo tempo em que se pensava na beleza das formas, a contratação efetiva esbarrava na inabilidade do modelo e, conseqüentemente, na ineficácia do trabalho. A ideia de efetiva contratação de “negros”, ao que parece, não obteve êxito e seguiram-se novos pedidos de contratações.

Na França, à parte as dificuldades também enfrentadas pelos artistas na contratação de seus modelos, a coleção de estátuas antigas da Escola de Belas-Artes complementaria os estudos de maneira fundamental. Além da função intrínseca da imitação do natural e da beleza ideal representada pela estatuária antiga — base para os artistas realizarem seus trabalhos nas aulas de *dessin d'après l'antique* —, os artistas utilizavam-se delas também para a indicação de posturas clássicas a serem adotadas pelo modelo, numa espécie de “reanimação” do antigo<sup>87</sup>, ou, ao contrário e contraditoriamente ao método, acabavam dando ao modelo a pose antinatural, porém idealizada, das estátuas.

A fala de Félix-Émile na Sessão Pública de 1835, anteriormente citada, deixa também clara essa direção no aperfeiçoamento do estudo

do desenho e na ampliação da coleção de estatuária antiga. Os alunos realizariam o curso de modelo vivo, os desenhos a partir do antigo, e, ao mesmo tempo, poderiam dar ao modelo as mesmas poses das estátuas. Entretanto, seu empenho em aperfeiçoar a aula do nu e dar a ela as mesmas funções da didática clássica europeia encontrava altos e baixos durante toda a sua gestão como diretor.

Do “aguadeiro da Carioca, magro e de extremidades defeituosas”, passava-se, em 1840, ao “jovem estrangeiro professor de ginástica, de formas sem comparação mais belas”<sup>88</sup> e, em 1841, ao arqueiro do Paço, “apesar de não serem as formas de grande caráter”<sup>89</sup>. Em 1842, o professor substituto de arquitetura Job Justino d’Alcantara apresenta um novo indivíduo para servir como modelo, que apresenta “robustez, belo desenvolvimento dos músculos superiores do tronco e as articulações livres e sãs”<sup>90</sup>. As atas não informam a saída deste último, mas, conforme sugerem os documentos seguintes, o modelo parece ter desistido do cargo e aparecido um outro com formas menos condizentes ao ofício, uma vez que em abril de 1843 é solicitada a contratação de um novo modelo em anúncio no *Jornal do Commercio*, “já que o atual não corresponde às formas superiores de beleza”<sup>91</sup>. Em maio do mesmo ano ocorre a contratação do modelo anterior<sup>92</sup>, uma vez que ninguém aparecera para a ocupação do cargo.

Nota-se ainda que os modelos não permaneciam na profissão por muito tempo, dado que anualmente havia o pedido de contratação de novos modelos em razão da inoperância da classe, da desistência ou ainda devido à baixa remuneração oferecida. Ao contrário do ambiente francês, onde os modelos adquiriam o grau de *petit fonctionnaire*, beneficiando-se da estada no Louvre e de condições salariais que se estendiam a sua família em caso de morte<sup>93</sup>, no Brasil, os modelos conseguiam apenas uma espécie de gratificação pelas poses semanais, incluídas nas denominadas “despesas miúdas” do orçamento da Academia. Ademais, a ausência de um número suficiente de escolas locais de desenho paralelas à instituição, inviabilizando o desenvolvimento da profissão, fazia com que esta sofresse o não reconhecimento e a falta de estímulos sociais e financeiros, essenciais ao seu progresso. Diante des-

se contexto, Félix-Émile perseguia todos os caminhos possíveis para que o curso prosseguisse, uma vez que a aula do modelo vivo se convertia em princípio fundamental à imitação. Além das dificuldades encontradas nos exercícios cotidianos, os concursos anuais também eram prejudicados no que se refere à escolha do assunto para os concorrentes de pintura e escultura:

É escolhido outro assunto para o concurso em razão da dificuldade do primeiro, Milão de Crotona, visto que o modelo vivo está longe de apresentar formas atléticas. Escolhem outro assunto, o pastor Aristeo nas Georgicas de Virgílio<sup>94</sup>.

Prêmio de Roma: Pintura, escultura, gravura: lavrador dos campos de Pharsalia cavando a terra, fica admirando a vista da multidão d'ossos humanos que encontra (passagem do 1º livro das Geórgicas de Virgílio), outro: Ajax desafiando o raio. O 1º é mais favorável por terem o modelo, o 2º é muito forte, exigindo um grau de adiantamento dos alunos e pouca probabilidade do modelo se conservar com a tal expressão<sup>95</sup>.

A dependência do modelo na escolha dos assuntos para os concursos anuais mostra a dificuldade de aprendizado não só no que se refere à sua composição anatômica como também na sua inexperiência para a conservação das poses e expressões, à maneira das estátuas antigas. Além disso, é possível percebermos como a prática do modelo vivo era um instrumento de difícil assimilação para os alunos dos primeiros anos:

O senhor diretor em seguida apresenta uma indicação para que se discuta se não conviria dividir em duas seções de estudantes a aula de modelo vivo, sendo uma de desenho e pintura, e outra de escultura, as quais teriam exercício sucessivo, motiva o seu pensamento pelo estado de aniquilação a que está reduzido o estudo prático de cada ramo pela continuada repetição das sessões de modelo vivo com alunos ainda noviços n'um estudo tão espinhoso, e cujas horas de aplicação na sua aula especial ficam ainda entrecortadas pelas lições de anatomia e fisiologia das paixões [...]<sup>96</sup>.

Faz-se ver também que sendo ainda necessário, visto o pouco adiantamento da maior parte dos alunos, seguir a cada um deles os passos no processo

da sua imitação do modelo, o professor da semana poderá dirigir mais de perto um número menor deles, e n'um só ramo, acrescentando a diferença que se poderá então observar, para maior facilidade dos alunos, entre posições para os atos de escultura e os de pintura<sup>97</sup>.

Ao mesmo tempo, as aulas de modelo vivo constituem o foco de discussão entre o diretor e o então professor de pintura de história Manuel de Araújo Porto-Alegre, cuja relação com a congregação e principalmente com Félix-Émile convertia-se já em uma "clássica" rivalidade. A divisão proposta em 1842 — quando se resolve alternar o curso de modelo vivo entre os professores, ora de pintura, ora de escultura — resulta em discussões até 1844, encontrando a discordância de Porto-Alegre, que alegava que qualquer professor poderia seguir continuamente a aula do modelo vivo, sem alternâncias. Félix-Émile justificava a exigência da divisão entre os professores, justamente pela dificuldade que cada aluno sofria em sua própria disciplina, dado que nem sempre o professor de pintura, por exemplo, podia interferir nos trabalhos de escultura e vice-versa:

O sr. Diretor responde ao preopinante que a sua proposição, em tese geral, é indubitável, porém que, no caso especial, isto é, considerando o grau de adiantamento dos alunos das diversas classes, tem-se experimentado à custa de alguns inconvenientes, não leves, que estando obrigado o professor de semana do modelo vivo, não só a guiar por palavras os discípulos, mas até a endireitar os seus trabalhos, sem o que não podem progredir, importante se faz que o mesmo regente seja mestre do meio de execução dos estudantes, o que não se dá sempre da pintura para a escultura e da escultura para a pintura. Entretanto pode qualquer aluno mais adiantado seguir todos os atos do modelo. O sr. Grandjean fala no mesmo sentido<sup>98</sup>.

A discussão entre Félix e Porto-Alegre, mais que uma divergência acadêmica a respeito das aulas de modelo vivo, é um novo elemento que compõe uma disputa que se desenrolava na instituição e que ainda se prolongaria pelos anos seguintes, como veremos adiante. Ao mesmo tempo em que reconhece as dificuldades de contratação dadas a inexis-

tência da profissão e sua baixa remuneração, Félix-Émile nunca deixa de dar importância à aula de modelo vivo para a formação de uma escola artística, afirmando que “ela tanta influência exercita, que muitas vezes as obras todas de uma época n’um país dão ares de parentesco, só pelo fato de ter havido então um belo modelo afamado”<sup>99</sup>. Ciente de seus obstáculos e consciente de sua importância, ele não esmorecia e dava continuidade ao aprimoramento da disciplina com a contratação de um novo professor de anatomia para o acompanhamento das aulas. Além disso, incorporava às aulas a utilização de manuais didáticos de osteologia, miologia e fisiologia das paixões, organizados e traduzidos por ele em 1837, e a utilização dos gessos para a realização de cópias, como analisaremos a seguir.

#### b) A estatuária antiga

Foi Joachim Le Breton, ainda em 1816, o primeiro a incorporar em seu plano de ensino a sugestão da compra de uma coleção de estatuária antiga. Ali, Le Breton citava o exemplo mexicano da Academia das Nobres Artes e sua coleção de gessos antigos, relatada por Humboldt em sua obra<sup>100</sup>. Diz Humboldt:

O governo lhe designou um lugar espaçoso, onde se encontra uma coleção de gessos mais bela e mais completa do que se pode encontrar em qualquer lugar da Alemanha. Ficamos surpresos de ver que o Apolo do Belvédère, o grupo do Laocoonte e estátuas mais colossais ainda puderam passar pelos caminhos montanhosos que são ao menos tão estreitos quanto aqueles de St. Gothard; nos surpreendemos de encontrar estas obras primas da antiguidade reunidas sob a zona tórrida, em um platô que ultrapassa a altura do convento de St. Bernard. A coleção de gessos transportada ao México custou ao rei cerca de duzentos mil francos<sup>101</sup>.

Em seu projeto, Le Breton sugeria ao Conde da Barca uma compra semelhante àquela citada por Humboldt, em Paris, onde existiam os mesmos gessos sem a necessidade dos moldes, os quais serviriam tanto para as belas-artes quanto para a escola de ofícios<sup>102</sup>. As ideias de Le

Breton, no entanto, não entram em curso e a coleção de gessos se inicia somente alguns anos depois da fundação da Academia em 1826.

A reformulação dos Estatutos em 1831 indicava a necessidade de ampliação dos modelos de ensino, vale dizer a aquisição de uma coleção de gessos de estátuas, bustos e ornamentos antigos, assim como a compra de “tratados e livros próprios das Belas Artes”. O Artigo 4º regulamentava o curso elementar de desenho no primeiro ano escolar e a passagem para as “aulas de aplicação” após a aprovação, pela congregação, em um concurso de desenho de contornos, sombreados e de gesso tirados do antigo.

Em 1834, a viúva de Henrique José da Silva, Eufrásia Maria da Silva, doou à Academia uma série de 258 desenhos e litografias do seu finado marido, caracterizados como: diversos (104), figuras inteiras (31), sombreadas (75), anatomia (12), paisagem e ornatos (36); e ainda 20 esculturas, das quais bustos de gesso (13), cabeças (4), pés e mãos (3). A coleção de Silva passou, então, a incorporar a coleção pertencente à Academia e a ser utilizada para o aprendizado das aulas.

Com a compra de gessos e o pequeno aumento da coleção com as obras pertencentes a Silva, o curso de desenho prosseguia, assim como tinham andamento os concursos realizados trimestralmente e ao final do ano. Em 1832, veem-se os primeiros resultados com os desenhos de August Müller — uma cabeça de *Laocoon* tirada do gesso<sup>103</sup>; em 1833, o mesmo Müller com *Uma Céres em pé* e seu irmão Guilherme Müller com *Linda cabeça de Fox*<sup>104</sup>. Em 1835, era realizado o concurso para a ocupação da cadeira de desenho e pintura histórica que pertencera ao falecido Silva, exigindo dos opositores uma “cópia a lápis, na mesma proporção, do gesso do Apolo Lycio dito Apollino”<sup>105</sup>.

Após a entrada de Félix-Émile Taunay como diretor da Academia, foram requeridas duas compras de gessos antigos. A primeira em 1837, adquirida do professor Ferrez<sup>106</sup>, e a segunda em 1846. Sobre a primeira aquisição, da qual consta, entre outros, o tronco do Laocoonte, diz:

Tendo tratado do edifício, falarei dos tipos oferecidos para a imitação. A congregação dos professores julgou indispensável fazer comprar da

nova coleção de gessos, que se vê exposta na classe de Escultura, entre as quais contam-se o gladiador inteiro, o tronco do Laocoonte e muitos bustos formosos, e, bem que esta requisição pese por longo prazo sobre o escasso fundo orçado para as nossas despesas miúdas, como desde já estamos de posse de tão interessante material, consideramos no todo mui vantajosa a transação<sup>107</sup>.

A segunda coleção adquirida pela Academia, conforme anuncia o próprio diretor na Sessão Pública de 1846, diz respeito a um conjunto de seis mil medalhas em gesso, essenciais não somente ao curso de desenho, mas também à classe de gravura de medalhas. As duas coleções adquiridas, em conjunto com o restante da coleção nacional, no entanto, não parecem ser suficientes, uma vez que Félix-Émile reclama à Secretaria de Negócios do Império, em ofício de 1/4/1848, o aumento da parcela de despesas miúdas reservadas para a compra de gessos, obras artísticas, painéis e gravuras, já bastante comprometida desde a compra anterior. Ressalta a necessidade de aumento da parcela no aproveitamento futuro de leilões, para aquisição de novos modelos para o enriquecimento da coleção nacional.

Os esforços para a compra desses modelos são recompensadores para a Academia. O ensino do desenho começa a se desenvolver a partir da estatuária antiga na coleção de gessos e medalhas, e o resultado pode ser notado na realização dos concursos anuais e na distribuição de prêmios:

2º concurso de desenho dividido em duas classes: grande medalha, cópia da cabeça de Ajax em gesso, pequena medalha: cópia das gravuras da cabeça de Frederico Gonzaga, duque de Urbino<sup>108</sup>.

O assunto para o concurso da aula de desenho de gesso era a cabeça de Hercules Commodo<sup>109</sup>.

Na classe de desenho elementar escolhe-se para o objeto do concurso do gesso, o busto do amor Grego (grande medalha se houver lugar)<sup>110</sup>.

Na classe de desenho haverá concurso de gesso. Propõe-se para modelo o Leucothoé. Dá-se preferência a Menelao<sup>111</sup>.

[...] principia-se pela de desenho e resolve-se que [...] se dará a copiar a cabeça da Vênus d'Arles; que os do primeiro ano tirarão cópias de vários modelos litografados<sup>112</sup>;

Na classe de gesso, dar-se-á a copiar aos alunos o busto da Ariadne<sup>113</sup>.

Desenho elementar: destaque "Vitor Meirelles de Lima tem outros trabalhos, uma Vênus saindo do banho, uma melpomene e uma cabeça de José Bonifácio d'Andrade todas tiradas do gesso, que apesar de alguma oposição lhe merecem a concessão de uma grande medalha d'ouro. Pequena de ouro a Norberto Augusto Lopes por uma cabeça de meio perfil de Cícero tirada do gesso"<sup>114</sup>;

Desenhos de gesso, cópia da cabeça de Júpiter, Olimpio e Ariadne<sup>115</sup>.

As atas identificam os modelos escolhidos para a realização dos concursos. As estátuas de Vênus e Ariadne seriam o contraponto ao universo masculino de modelos de estatuária como Hércules ou Júpiter. Nota-se, além disso, a utilização de modelos em litogravura, o que comprova a existência de algumas gravuras na Academia nesse período, que podem também ser aquelas doadas pela viúva de Silva, acima citadas. Já em 1836, dois anos depois de Félix-Émile tomar posse como diretor, há uma sessão em que são apresentados à congregação os "modelos, gravuras, elementos do desenho que tinham sido encomendados em França"<sup>116</sup>, sem especificações, demonstrando a utilização das despesas miúdas da Academia para essas compras realizadas na Europa. Outrossim, as atas também comprovam a compra de modelos litografados de paisagem<sup>117</sup>, embora não contenham especificações de autoria ou data, com exceção do "caderno" de gravuras de Hubert Robert adquirido em 1845<sup>118</sup>.

O concurso de 1848 destaca os trabalhos de Vitor Meirelles elaborados a partir de modelos clássicos, e também a cabeça de José Bonifácio, o que demonstra a existência de gessos contemporâneos para a cópia dos alunos. Na exposição pública de 1847, Félix-Émile organiza uma sala especial com todos os bustos e gessos da Academia. A esse respeito, ressalta em seu discurso pronunciado na Sessão Pública daquele ano:

A série da prateleira superior na dita sala é de sumo interesse mitológico e artístico. A espiritualização e endeusamento da forma hão de ali furtrar horas esquecidas ao homem de gosto e de inteligência. Mas a coleção da prateleira inferior, desde o nº 46 até o nº 70, a série histórica, bem que limitada e incompleta, falará ainda mais de perto ao coração e à mente dos espectadores. Imagens pela maior parte autênticas! Quem não se achará preso, obrigado a voltar outra vez da última para a primeira de Homero que faz lembrar Achilles para Alexandre entusiasmado por ambos, deste para Augusto, de Augusto para Napoleão? Quanta eloquência no silêncio daquelas augustas fisionomias! Símbolos imortais das manifestações do gênio humano! Mencionei ainda agora a glória das armas e do domínio político: a poesia, a filosofia, a ciência têm ali por representantes o mesmo Homero, Epicuro, Hipócrates, Sócrates, Platão, Eurípedes, Sêneca; a eloquência tem Demóstenes e Cícero. Ao lado de Augusto vê-se o seu general e genro, Agrippa, menos afamado por repetidos triunfos do que pela edificação do monumento que recomenda o seu nome à posteridade, do Pantheon de Roma. Pereceu a memória do arquiteto: suspeita-se apenas, por uma paisagem equívoca de Plínio o antigo, que foi um certo Valério de Ostia. A arquitetura romana toda vem dominada com justiça pelo apelido do seu promotor, do seu patrono unido aos restos da mais bela expressão da arte daquele tempo<sup>119</sup>.

Dentro de um esquema classificatório para a exposição, cujas prateleiras são cuidadosamente divididas em mitologia e política, desdobrando esta última em poesia, filosofia e ciência, Félix-Émile procura, através de seu discurso, engrandecer seus personagens, utilizando-os como exemplos para a glória da própria nação brasileira. De certo modo, tenta incorporar em sua exposição uma prática que remete à Protomoteca de Antonio Canova no Campidoglio, onde estão expostos os bustos dos homens ilustres<sup>120</sup>. Para Félix, a contemplação dos bustos conduziria à reflexão, demonstrando ao público o sentido moralizante e educador na exposição dos gessos:

Dessas cabeças pensativas, desses lábios solenes dimanará um suave fluxo de graves e generosas admoestações: “Honrai o gênero humano, fazei-vos digno representante dele: e as vossas feições, legadas também às gerações futuras, animarão aos mesmos esforços, aos mesmos atos

de virtude os descendentes da geração presente”. E logo das alturas desta ilusão sublime, o pensamento, por um declive inevitável, decorrerá para a consideração do poderio, da incomparável utilidade moral das belas artes que formam semelhante augusto concílio das ilustrações de todas as épocas. As outras glórias são todas, por assim dizer, individuais e exclusivas: universal e comunicativa é a das belas artes e das letras: apoteose necessária das outras formas! *Vixere fortes ante Agamemnona Multi sed omnes illacrymabiles Urgentur ignotique longa Nocte: carent quia vate sacro*. Muitos, antes de Agamenon, foram constantes e heroicos; mas todos eles, privados do tributo das lágrimas, são oprimidos pela longa noite do esquecimento porque os não consagrou poeta<sup>121</sup>.

Citando as Odes de Horácio, a glória universal das belas-artes immortaliza os heróis, da filosofia à poesia, representando, através do instrumento visual, o seu heroísmo ao mundo. Félix-Émile destaca a dependência de todos os outros ramos das belas-artes, cabendo a elas dar sentido à continuidade de seu conhecimento às gerações futuras. Reside também aí a sua importância: “Por esta razão, srs., e pelo desejo natural que experimenta todo o homem ávido de fama de ocupar quanto pôde do espaço e do tempo, a proteção concedida às belas artes serve como medida da capacidade heroica de uma época”<sup>122</sup>.

Nesse sentido, vê-se o papel desempenhado pela estatuária antiga no que se refere tanto ao aprimoramento do estudo do desenho, quanto à apropriação do espírito elevado, transmitido pelo modelo grego para a construção de nossa própria época. Félix-Émile coloca em seu discurso a importância da estatuária para a construção da glória contemporânea em um país carente de monumentos públicos, tema sempre citado em seus pronunciamentos.

Quanto à didática de ensino, as aulas de modelo vivo e a coleção nacional de estatuária dependiam ainda de outro curso a ser criado na Academia: as aulas de anatomia. Para aprimorar o curso, Félix-Émile elabora alguns tratados de pintura e compêndios de anatomia, baseados nas principais obras utilizadas nas Academias francesas.

## c) Tratados e anatomia

Ao lado das aulas de modelo vivo e dos modelos de estatuária antiga para o aprimoramento do curso de desenho, ganhavam particular relevância no método didático estabelecido por Félix-Émile os tratados de pintura e anatomia, organizados e traduzidos pelo próprio diretor. Outrossim, desde 1835, interessava-se pela formação de um acervo bibliográfico a ser oferecido aos alunos. Inaugura a biblioteca da Academia a partir de doações dos professores da Escola e também das obras duplicadas pertencentes à Biblioteca Pública do Tesouro Nacional, entre as quais as traduções francesas dos trabalhos de Jacopo Vignola (*Règles des cinq ordres architecturaux* — 1562), Sebastiano Serlio (*Traité d'Architecture* — 1537), André Félibien, Percier e Fontaine, Pierre Bullet, Alberti, a obra *Antiquités de la France*, Millin e seu *Dictionnaire de Beaux-Arts* publicado em 1806, obras referentes ao ensino da perspectiva, estátuas antigas e coleções de diversos museus da Europa, entre outras<sup>123</sup>. Desta maneira, ampliavam-se os domínios teóricos dos seus alunos, instruindo-os e dando a eles a proximidade às leituras estrangeiras acerca das principais teorias artísticas presentes na história da arte.

A primeira obra didática traduzida por Félix-Émile em 1836 diz respeito à teoria da pintura associada à noção das escolas artísticas. Intitula-se *Arte de pintar a óleo conforme a prática de Bardwell, baseada sobre o estudo e a imitação dos primeiros mestres das escolas italianas, inglesa e flamenga*, fundamentada na 13ª edição londrina de 1832. A obra de Thomas Bardwell<sup>124</sup> *The practice of painting and perspective made easy* foi editada pela primeira vez em Londres em 1756, contendo detalhes das técnicas utilizadas por ele mesmo em suas pinturas a partir da influência dessas escolas. Junto com a tradução, Félix-Émile organizava ainda um catálogo da Academia com as telas e a *coleção nacional dos painéis antigos*, inaugurando uma metodologia de ensino baseada em obras didáticas internacionais, de acordo ainda com as obras das principais escolas artísticas presentes no acervo da Academia.

A tradução levava aos alunos a maneira de execução das obras italiana, inglesa e flamenga, as quais poderiam ser ali mesmo visuali-

zadas por constituírem parte do acervo trazido por Le Breton em 1816 e da coleção de D. João VI trazida em 1808, agora também pertencente à Academia. Félix-Émile colocava em prática, por conseguinte, os planos de Le Breton em sua chegada ao Brasil, quando a importância das escolas artísticas era já indicada na carta dirigida a Barca, ponto fundamental para a formação dos artistas na Escola que se inauguraria. O catálogo das obras da Academia fora impresso nesse mesmo ano como complemento à orientação artística e também para apresentação ao público.

O folheto referente à arte de pintar foi impresso em 1836<sup>125</sup>, quando foi autorizada primeiramente a impressão de 300 exemplares<sup>126</sup>, passando depois para 50 a serem distribuídos nas bibliotecas públicas das províncias ou em qualquer escola de desenho que houvesse no território brasileiro, conforme o seguinte ofício:

Ilmo. Sr., [Antonio Paulino Limpo de Abreo] Tenho a honra de remeter à V. Excia. em nome da congregação dos lentes da Academia das Bellas Artes desta corte, cinquenta exemplares da tradução de uma obra inglesa sobre a arte de pintar, para serem repartidos conforme determinar V. Excia., entre a biblioteca e academia ou escolas de desenho das províncias do império. A academia entende assim preencher um dos fins da sua existência, como estabelecimento central, procurando, debaixo da aprovação do governo, espalhar elementos de instrução capazes de despertar o gênio em qualquer parte que se ache, e por ele promover o renome nacional na cultura das artes. Félix Emilio Taunay<sup>127</sup>.

De fato, a ideia de Félix-Émile é colocada em prática. Renato Palumbo Dória aponta em sua pesquisa<sup>128</sup> que, no Liceu de Artes de Pernambuco, a metodologia empregada pelo professor de desenho Januário Alexandrino da Silva Rabello Caneca comprova a existência do tratado traduzido na Academia do Rio de Janeiro:

[...] Desejando elevar ao maior grau de perfeição quanto puderem minhas fracas forças os conhecimentos de Desenho, que tenho infundido nos meus Alunos, e conhecendo nos mais hábeis, e adiantados toda a capacidade, aptidão, espírito de invenção e desejos para a Pintura, esse ramo de Desenho tão necessário, e útil a uma Província, e que nesta está de todo esquecido,

e devendo em uma Aula de Desenho haver lições de seus diversos ramos, como a Pintura, a Gravura, a Escultura, a Arquitetura, a Litografia, P. e havendo na Aula um Tratado de Pintura a Óleo, obra-prima que o ano passado o Regente do Império houve por bem remeter a todas as Províncias para as Aulas de Desenho, tenho projetado estabelecer na minha Aula uma Classe de Pintura para o que tenho contratado com Caetano da Rocha Pereira a vir a minha Aula ensinar a combinar as cores, dando três Lições por semana, segundo a doutrina do dito tratado, recebendo de cada um Aluno da Classe a gratificação de 2\$000 mensais. Rogo por tanto a V.S. que tomando em consideração os bens, que resultam desta Classe se digne levar a presença do Ex.<sup>mo</sup> Snr. Presidente este meu projeto a fim de deliberar como julgar procedente. Deus Guarde V.S. — Liceo de Pernambuco 13 de Março 1838 — Januario Alexandrino da Silva Rabello Caneca — Professor de Desenho<sup>129</sup>.

Com isso, Félix-Émile promovia a circulação das obras e tentava estender a metodologia acadêmica para as escolas de desenho do Brasil, auxiliando o desenvolvimento de sua didática. Na introdução da obra, ele ressalta:

Aos alunos da Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro aqui se oferece uma versão em vulgar da obra publicada em inglês, conforme os processos de Bardwell, a qual, no ano de 1832, reimprimiu-se em Londres pela décima terceira vez, comprovando-se, assim, a grande estimação que tem merecido o artista. Na presente tradução respeitou-se religiosamente o texto, até em certos lugares, onde as indicações seriam suscetíveis de dúvida, e a expressão de crítica; seja por irregular, seja por escura; defeito este que umas vezes se gera pelo mesmo excesso de amiudadas explicações. Portanto, deve-se ler com séria atenção, e ao mesmo passo com alguma reserva. O sistema em geral parece um tanto rigoroso e mecânico; porém, sempre tem a vantagem dos métodos; e como tal, pode servir de base a uma sã prática. Em todo o caso há de acautelhar contra os perigos da indiscreta mistura das tintas.

Transmite aos alunos as incoerências do tratado e o perigo quanto ao uso das cores. A advertência parece também girar em torno da importância do desenho, princípio a que o aluno deveria dedicar-se por completo. A primeira parte do livreto intitula-se “Da mecânica da arte”

e transmite, como diz seu primeiro parágrafo, “a notícia descritiva das cores, tintas e meias-tintas” para a pintura das “carnes”, descrevendo minuciosamente como devem ser feitos os esboços ou primeira “mão”, a segunda e a terceira “mãos” de tintas nesse processo. Na descrição da terceira “mão”, cita o exemplo de Rembrandt:

Pensamos que Rembrandt retocou as suas melhores pinturas por muitas vezes, deixando-se alternadamente secar. Foi este método sem dúvida que lhes deu esta extraordinária força e vivacidade, tão difíceis de se imitar. Acho muito mais fácil adoçar as tintas de nímia dureza quando secas, do que quando úmidas; porque podemos adicionar as cores próprias que faltam, sem arriscar a obra já seca e fixa<sup>130</sup>.

Para o emprego de cores “dos fundos”, o exemplo de Rembrandt novamente é citado em contraposição ao de Van Dyck, o qual emprega um sistema de cores muito uniforme para compor as figuras principais e o fundo da tela, tornando as diferenças pouco perceptíveis. Segundo Bardwell, Rembrandt é considerado perfeito e harmônico nas gradações de tons, apresentando uma variedade de tintas bem dispostas de acordo com os jogos de claro-escuro. De Piles e Fresnoy também estão presentes no livreto de Bardwell, o qual cita suas considerações acerca da busca da perfeição harmônica a partir da gradação de tons e da variedade de tintas.

Em seguida, o livreto descreve o “Modo de pintar as roupagens”, o “Setim branco”, o “Setim azul”, os métodos para pintar o “Escarlate e o carmesin”, a “Cor de cravo”, o “Amarelo”, o “Verde”, o “Mudável ou furta-cores” (“claros fortes, tinta-média, tinta-de-sombra e reflexos”) e o “Preto”. A última parte do livreto consiste na descrição do uso das tintas para a “Pintura de paisagem”, descrevendo também como devem ser aplicados todos os processos de tintas na primeira, na segunda e na terceira “mãos”. Constitui, portanto, um breve manual descritivo sobre o emprego das tintas, onde cita algumas obras-primas das principais escolas artísticas para exemplificar o processo.

Em 1837, um novo livreto é organizado. Em contrapartida à obra anterior dedicada ao uso da cor, dessa vez a questão do desenho é o

foco de Félix-Émile. Publica-se o *Epítome de anatomia relativa às belas artes seguido de um compêndio de fisiologia das paixões e de algumas considerações gerais sobre as proporções com as divisões do corpo humano; oferecido aos alunos da Imperial Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro*<sup>131</sup>. Ele traduz e organiza um compêndio de anatomia baseado nos principais tratados utilizados na Academia francesa. Coloca a Academia brasileira no conjunto de instituições que utilizavam e traduziam os tratados artísticos, incorporando-se ao sistema de circulação das obras anatômicas destinadas à metodologia de ensino. A difusão desse modelo francês passava pelas Academias inglesa, espanhola, portuguesa e alemã, como veremos adiante. No caso brasileiro, Félix-Émile faz uma seleção de obras, traduzindo-as e reunindo-as numa única publicação, algo incomum, se comparado ao procedimento das outras Academias europeias<sup>132</sup>. O caso mais próximo talvez seja a obra portuguesa *Medidas gerais do corpo humano*, publicada em 1810 pelo pintor Joaquim Leonardo da Rocha, professor de uma escola de desenho na Ilha de Madeira, o qual se baseia também nos principais tratados acerca das proporções<sup>133</sup>. No entanto, a publicação concentra-se nessa temática, diferenciando-se do compêndio de Félix-Émile Taunay, o qual é composto de várias publicações que vão além da questão das proporções. Na obra brasileira, além da praticidade e da importância de cada um desses tratados na metodologia de ensino de desenho, Félix pensa certamente na questão financeira da Academia e em sua dependência do governo no aumento das despesas da instituição ao incluir as publicações num único livro.

Publicação datada de 1837 e impressa pela Typographia Nacional, a obra raríssima encontra-se em perfeito estado, com exceção da capa e da contracapa. É composta somente de textos referentes às teorias citadas. Não há imagens na obra. As figuras ou tábuas referentes a elas não foram gravadas em razão da não aprovação do governo imperial para tal despesa solicitada em 1837 e negada novamente pelo governo em 1843<sup>134</sup>.

Traduzida pelo próprio Félix-Émile, conforme comprova ata da sessão de 1º de março de 1837<sup>135</sup>, a obra era um complemento fundamental

às aulas de modelo vivo já iniciadas e às aulas de anatomia também inseridas na reforma dos Estatutos finalizada em 1833. O Artigo 2º diz:

Tit. 4 Art. 2º No primeiro ano, primeiro os discípulos seguirão o curso de desenho elementar na aula de desenho, e, simultaneamente, na Academia militar, o curso de geometria descritiva — no segundo ano, primeiro os discípulos que se destinarem à pintura histórica e ao desenho ficarão na aula de desenho para o estudo dos gessos, e ambos estes, assim como os de escultura e gravura frequentarão, no hospital militar, o curso de anatomia<sup>136</sup>.

Desde o início do ano de 1837, Félix-Émile se comprometera a realizar a tradução das obras indispensáveis ao curso de desenho e modelo vivo<sup>137</sup>. O epítome organizado e traduzido por ele apresentava a primeira parte relativa à osteologia e à miologia a partir dos textos compostos por Roger de Piles (1635-1709) em *Abrégé d'Anatomie*, valendo-se da edição de 1765, e de figuras de François Tortebat; a segunda parte referia-se à fisiologia das paixões de Charles Le Brun em sua obra *L'Expression Générale et Particulière*, tema de sua *Conférence* de 1668, e a terceira parte advinha do verbete referente às proporções gerais de Aubin-Louis Millin, contido em seu *Dictionnaire des Beaux-Arts* publicado em 1806, acrescentando ainda uma pequena parte referente à divisão do corpo humano composto por Gérard Audran em seu *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, publicado em 1683.

Com isso, Félix-Émile demonstra não apenas o conhecimento acerca das teorias artísticas europeias, mas também a direção tomada na metodologia de ensino acadêmico com os tratados acadêmicos utilizados na Academia Real de Pintura e Escultura no século XVII, adicionando uma pequena parte referente ao século XIX composta por Millin, com a finalidade de enfatizar a questão das proporções:

Pelas considerações expendidas nesse ensaio, fica evidente que o sistema todo das proporções é baseado naturalmente sobre a observação da simetria que existe entre as diversas partes do corpo humano. Senhores de todas as classes, estão patentes aos vossos olhos as taboas de osteologia, miologia. Tornai-vos familiar o conhecimento das diversas partes do corpo:

quando tiverdes noções certas sobre a situação dos músculos e seus ofícios, mais fácil será, até para os mesmos principiantes, o representar as formas exteriores. Não há grande complicação na matéria; basta um pouco de atenção; e se com efeito vos dedicardes a este exercício, aparecerão no fim do ano resultados inesperados. Revelar-se-ão talentos notáveis; e crescerá o crédito da Academia com o dos seus alunos<sup>138</sup>.

A primeira obra que compõe o epítome é aquela referente a Tortebat e De Piles, constituindo a parte principal e mais longa da publicação (31 páginas). Antes de iniciar a tradução acerca dos estudos de osteologia e miologia, ressalta-se, na introdução:

O epítome de Osteologia e Miologia tem sido composto por De Piles no princípio do último século, e publicado para o uso dos artistas debaixo do nome de Tortebat. Quaisquer que tenham sido os progressos da anatomia desde esse tempo, e as modificações no vocabulário dela, o apreço desta obra elementar não tem diminuído, visto que, como nela se trata principalmente das aparências exteriores, logo que se dá conta destas, umas deficiências e até erros na natureza íntima das partes e diferenças de nome não se fazem mui prejudiciais. Basta conservar-se inteligível<sup>139</sup>.

François Tortebat, primeiro pintor da Academia Real de Pintura e Escultura desde 1663, compõe seu *Abrégé d'Anatomie*<sup>140</sup>, em 1668<sup>141</sup>, baseando-se nas pranchas do tratado de anatomia do belga Andrea Vesalius, *De humani corporis fabrica*, de 1538, e em outra obra de sua autoria feita a partir da primeira, intitulada *Andrea Vesalii Bruxellensis, schola medicorum Patauina professoris, suorum de Humani corporis fabrica librorum*, publicada em 1543, a partir de desenhos realizados por Tiziano<sup>142</sup>. Era o primeiro tratado publicado na França inteiramente voltado à educação artística:

[...] e o que me fez realizar este pequeno Compêndio de Anatomia, que eu extraí dos melhores autores que eu li, com todo o cuidado que minha curiosidade me fez tomar. Eu o preparei para a Pintura de tal maneira que quis convencer que ele se achará não somente fácil e agradável, mas mesmo muito útil a todos aqueles que têm alguma ambição de se tornar hábeis no Desenho.

No mais, este compêndio será tão sucinto, que não haverá lugar de se queixar da grande confusão de coisas diferentes: a economia que eu dediquei é mesmo toda nova; pois tendo reconhecido que aqueles que escreveram para a Medicina falaram de uma infinidade de coisas inúteis aos Pintores, eu quis que de uma só vez se visse o nome, a função e a situação dos músculos de um lado, e a figura demonstrativa do outro. Eu acreditei também que era necessário, depois dos músculos, ver o esqueleto, sendo o suporte das outras partes, e a principal parte do corpo humano [...] A segunda vem da qualidade dos livros que tratando, ou sobretudo a maneira que eles tratam, os quais sendo feitos pela Medicina, são repletos e complicados pela quantidade de coisas inúteis aos Pintores; de modo que, entre esta grande floresta de dificuldades, reconheceu-se aquilo que é necessário com aquilo que não é; é a isso que eu acreditei ter trazido algum remédio, dando-vos estes compêndio<sup>143</sup>.

Tortebat preocupa-se com a realização de uma obra que seja livre de concepções anatômicas consideradas inúteis ao âmbito das artes plásticas, daí a necessidade de retirar da obra de Vesalius aquilo que parece mais apropriado aos artistas. A obra constitui-se de três pranchas para o esqueleto [Figura 2] e outras sete para o *écorché* [Figura 3], sendo essa parte dedicada à miologia subdividida em textos de três colunas, onde constam seus referidos nomes, as origens e inserções, e seu ofício. Félix-Émile segue em sua tradução o mesmo esquema de Tortebat, respeitando a subdivisão dos textos e seus conteúdos no que se refere à miologia. Na parte da osteologia, suprime a pequena explicação de Tortebat sobre os ossos da cabeça, indicando em nota a tradução da obra de Charles Le Brun contida no mesmo epítome, para o aprendizado dessa parte do corpo humano<sup>144</sup>. Ainda nessa parte, Félix-Émile não reproduz todo o texto contido na obra de Tortebat, fazendo uma espécie de resumo das principais composições ósseas do tronco, das extremidades inferiores e das posteriores.

A obra de Tortebat alcança grande sucesso na Europa, o que lhe garante o aparecimento de novas edições em 1733, 1760 e 1765. O nome de Roger de Piles aparece somente a partir da edição de 1733, causando certo estranhamento, uma vez que se sabe que Tortebat é o autor das pranchas, mas não é o autor dos textos. Não se sabe, contudo, por que

o nome de De Piles aparece somente na publicação posterior e não em sua primeira edição; se por mero desinteresse do autor ou por questões referentes às discussões acerca do predomínio da cor ou da linha, na dita querela do século XVII. Porém, o próprio De Piles declara, anos mais tarde, ser o autor do pequeno texto incluído desde a primeira edição, conforme ele explicita: “Eu notei a utilidade e a necessidade no Prefácio de um Pequeno Compêndio que eu fiz, e que o Senhor Torteбат colocou em evidência”<sup>145</sup>. No entanto, a edição de 1765 inclui um outro autor no que se refere à parte de osteologia, de onde Torteбат ou o próprio De Piles teria extraído as informações, qual seja Guichard-Joseph Duverney (1648-1730), autor de *Traité des os*, incluso em sua obra intitulada *Œuvres Anatomiques*, impressa somente em 1761 pela mesma editora que imprime a obra de Torteбат do ano de 1765 — *chez Jombert*. A obra de Duverney teria sido iniciada antes mesmo da obra de Torteбат, daí sua possível referência, mas seus escritos só foram reunidos alguns anos depois de sua morte, precisamente em 1761, por essa editora, que incluía a nota referente a Duverney ao final da obra de Torteбат. Não é certo, no entanto, que Torteбат ter-se-ia baseado na obra de Duverney na seção de osteologia. Como bem nota Duval, não há no texto de Duverney algumas informações no que concerne à forma dos ossos e suas funções, enfatizando, no entanto, as imprecisões da obra de Torteбат:

Estas explicações são de uma grande exatidão; mas, infelizmente, quando o autor quer, em raras ocasiões é verdade, explicar as causas, a razão de ser de certas disposições, ele comete erros de apreciação; não é preciso entretanto lhe guardar rancor, pois ainda em nossos dias nós os ouvimos repetir. Por exemplo, ele diz: “O Fêmur é curvado pela frente e afundado por detrás, para a comodidade de se sentar”; e mais longe: “Entre o osso da coxa e a perna, se vê um osso redondo chamado Rótula (nós não insistiremos sobre esta indicação do osso redondo aplicado a um osso de forma triangular) que serve para impedir que as pernas não dobrem para a frente”<sup>146</sup>.

Duval, ao comparar as obras de Torteбат e Duverney, não confirma as referências dadas pela casa Jombert, uma vez que o tratado de Duverney não se assemelha àquele de Torteбат e não contém os erros

presentes neste último. No caso da tradução brasileira, Félix-Émile reconhece alguns erros contidos no tratado, conforme menciona ele próprio no prefácio, ainda que reproduza em sua tradução, malgrado a nota de advertência, as imprecisões de Torteбат ou de De Piles.

Félix está ciente do uso contínuo da obra desde sua primeira edição até a atualidade nas academias europeias. Sabemos que a mesma obra era utilizada não só na França como também na Academia de Bellas Artes de San Fernando quando, em 1803, o diretor Francisco J. Ramos pedia que fosse incorporada a obra de Torteбат ao método de ensino anatômico, ainda reconhecido como o melhor para a educação artística, outrora indicado por Mengs a seus alunos. Para tanto, seria providenciada sua tradução para o espanhol<sup>147</sup>. Também foi traduzida para o alemão em 1706<sup>148</sup> e diversas edições em inglês foram realizadas até 1842<sup>149</sup>.

O tratado traduzido e adotado no Brasil foi utilizado por muitos anos, ainda que seu uso sofresse algumas críticas por parte dos professores, que solicitavam sua atualização ou o acréscimo de outras partes, como veremos mais tarde.

A “Physiologia das paixões por Carlos Lebrun” constitui a segunda parte do epítome organizado por Félix-Émile. Como a própria obra cita, a tradução provém dos escritos de Charles Le Brun contidos em sua *Conférence sur l'expression générale et particulière* de 1668. Baseado no *Traité des passions* de René Descartes elaborado em 1649<sup>150</sup> e principalmente na obra *Caractères des passions*, do médico Cureau de la Chambre, publicada em 1640, o tratado de Le Brun remonta também, assim como os dois primeiros citados, ao quarto livro da *República* de Platão, onde é formulada a teoria das partes da alma:

Os tradutores medievais de Platão, cujos colégios jesuítas e as universidades perpetuam ainda no século XVII a linguagem, tinham tomado o hábito de qualificar o *logos* da “parte racional da alma”, cujo apetite (a forma de desejo) era nomeado “intelectual”. A outra parte, que é o apetite sensitivo, impulsivo e passional, era em Platão o objeto de uma subdivisão em *thumos* — a coragem, o ardor a se inflamar pelas causas nobres (justiça, piedade, virtude, ordem pública) — e *épithumia*, o apetite grosseiro, voltado à nutrição, à conservação e à procriação, e a quem ele

podia chegar a se revoltar contra o *logos*, se manchando então da luxúria provocativa e perversa. Os escolásticos traduziam *thumos* por “apetite irascível” e *épithumia* por “apetite concupiscível”<sup>151</sup>.

A teoria de Platão é claramente presente nas primeiras passagens de Cureau e, por conseguinte, na obra de Le Brun, quando descreve as denominadas paixões simples como aquelas advindas do *appétit concupiscible* — *apetite concupiscível*, como o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza, e as paixões compostas provenientes do *appétit irascible* — *apetite irascível*, quais sejam o temor, a ousadia, a esperança, o desespero, a cólera e o pavor. Há aqui também referência clara à obra de Senault, *De l'usage des passions*, editada em 1658, na qual elabora os conceitos de paixões simples e compostas, também emprestados por Le Brun em sua obra. É conveniente a Le Brun não citar nenhum desses autores como fontes das suas principais teorias sobre as paixões da alma. Tira dessas teorias o proveito necessário ao âmbito artístico, sem tocar nas questões filosóficas que em muito abalavam a política e a religião naquele período. Não era necessário ao pintor adentrar as discussões acerca das teorias e suas diferenças. E como bem destaca Julien Philippe na “Présentation” da obra de Le Brun reeditada em 1994, a união entre a filosofia, a medicina e a arte tornava-se perfeita na elaboração de um tratado sobre as paixões da alma dedicado às belas-artes, tirando delas os propósitos que lhe convinha. Aos pintores era oferecido o ponto de partida de seu trabalho: a expressão da alma que, concentrada nos movimentos do rosto, se convertia no motor das outras partes do corpo, correspondendo plenamente ao caráter sistemático do ensino proposto por Le Brun como diretor da Academia Real de Pintura e Escultura.

A expressão, na minha opinião, é uma ingênua e natural semelhança das coisas que se representam: ela é necessária, e entra em todas as partes da pintura, e um quadro não seria perfeito sem a expressão; é ela que marca os verdadeiros caracteres de cada coisa; é por ela que se distingue a natureza dos corpos, que as figuras parecem ter movimento, e que tudo aquilo que é pintado parece ser verdadeiro<sup>152</sup>.

Ao pintor era ensinado o que ele deveria pintar, o que deveria compor qualquer representação pictórica do Estado de Luís XIV. Dessa maneira, os desenhos feitos por Le Brun e os textos sobre as paixões contidos em sua *Conférence* associavam-se a outra obra também editada nesse mesmo ano de 1668, isto é, aquela de Torteбат, constituindo as bases fundamentais ao aprimoramento do estudo do desenho.

O texto de Félix-Émile acerca das paixões apresenta três partes: osteologia da cabeça (duas páginas), “miologia da cabeça” (duas páginas) e “fisiologia das paixões — movimentos dos músculos nas paixões da alma” (oito páginas). Não fica claro qual é a edição tomada por Félix para sua tradução nem qual foi a obra utilizada para a concepção dos ossos e músculos da cabeça que introduzem o tema. Ele pode ter-se baseado na obra de Vesalio, uma vez que o cita quando se refere aos ossos do tronco em meio à tradução do epítome de osteologia de Torteбат, citação que, de resto, não existe nessa parte do texto de Torteбат. Para a tradução das paixões, Félix-Émile parece, contudo, alternar entre aquela editada por Picart em 1698, considerada a mais fiel às notas originais de Le Brun, e aquela editada por Jean Audran em 1727, na qual este apresenta uma espécie de resumo das paixões, concentrando-se nas partes técnicas de cada descrição presente na *Conférence*, dando-lhes a forma de legendas compostas por textos breves juntamente com pranchas gravadas.

Os textos elaborados por Félix-Émile são bem semelhantes a esta última edição, isto é, obedecem a seu formato de legenda. Essa ideia se torna um pouco mais consistente, pois existe, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um exemplar da edição de Jean Audran, de 1727, composto somente das pranchas, mas não dos textos em forma de legendas. Porém, Félix acrescenta partes que não estão presentes nessa publicação de 1727, o que nos leva a pensar também na hipótese de utilização da edição de Picart, valendo-se de duas edições para compor sua tradução. Antes de iniciar a descrição das paixões, ele ressalta:

As diferentes paixões da alma têm uma influência mui marcada sobre os músculos da cara. Estes experimentam modificações mais ou menos

consideráveis, em relação com a intensidade e violência da paixão: assim acontecerá que a cólera e o desespero desfigurem todas as feições do semblante, quando a compaixão e o júbilo se limitarão a modificá-lo levemente. Um conselho útil para os estudantes é que devem cuidar em caracterizar o temperamento e as feições de uma figura por um modo análogo à paixão que nele querem expressar. Seria ridículo, por exemplo, representar n'uma cólera violenta um homem, cujos cabelos louros, estatura delgada, e feições efeminadas indicassem a moleza e falta de energia, ao mesmo passo que a doçura seria mal caracterizada por uma disposição absolutamente oposta<sup>153</sup>.

Em seu compêndio, apresenta 23 paixões, enquanto a *Conférence* de Le Brun apresenta 21 e Audran apresenta 19. Isso se explica pelo fato de Félix desdobrar em duas explicações algumas das paixões, como *La joie* de 1668 e *La joie tranquile* de 1727, transformadas em *Tranquilidade e Alegria* num único parágrafo. A *Douleur corporelle* acabou sendo desdobrada, conforme as pranchas de Le Brun identificam, como *Douleur aigüé*, *douleur d'esprit* e *Douleur corporelle*, em *Dor corporal aguda e de espírito*, *Dor corporal simples* e *Dor corporal extrema*. A edição de 1727 apresenta a *Douleur aigüé* e a *Douleur corporelle simple*. O *Desejo e a Esperança*, ao contrário, estão separados na edição de 1668 e a *Esperança* está excluída naquela de 1727. Félix-Émile une as duas paixões numa só explicação, assim como aquela referente a *Desprezo e Ódio*, separados nas duas edições. A edição de 1727 apresenta a *Compassion* [Figura 4], criada pelo próprio Jean Audran, não existindo, portanto, no original de 1668, mas que é também incorporada à tradução brasileira. A *Raiva* aparece incorporada ao *Extremo Desespero*, estando isolada na *Conférence* de 1668 (*La Rage*) e ausente naquela de 1727.

A contração dos músculos da testa e o movimento do nariz, a abertura da boca e dos olhos, a posição da pupila e, principalmente, a elevação das sobrancelhas constituem as características principais da “construção” da paixão nas figuras. As sobrancelhas seriam, segundo Le Brun,

[...] a parte de todo o rosto onde as paixões se mostram melhor, embora vários tenham pensado que isto esteja nos olhos. É verdade que a pupila

por seu fogo e seu movimento faça bem notar a agitação da alma, mas ela não dá a conhecer qual é a natureza dessa agitação. A boca e o nariz têm grande parte na expressão, mas pelo comum destas partes só servem para seguir os movimentos do coração [...] <sup>154</sup>.

O compêndio brasileiro apresenta as seguintes paixões: *A Tranquilidade* (chapa 1) — *A Alegria* (Chapa 2) — *A Admiração* (chapa 3) — *O Pasmó* (chapa 4) — *Atenção e Estima* (chapa 5) — *O Desprezo e o Ódio* (chapas 6 e 16) — *O Horror* (chapa 7) — *O Espanto* (chapas 8 e 16) — *A Tristeza e o Abatimento* (chapas 9 e 14) — *O Riso* (chapa 10) — *O Choro* (chapa 11) — *A Cólera* (chapas 12 e 13) — *O Extremo Desespero* (chapa 13) — *O Amor Simples* (chapa 14) — *O Desejo e a Esperança* (chapa 14) — *A Veneração* (chapa 15) — *A Êxtase* (chapa 15) — *Dor Corporal Simples* (chapa 19) — *Dor Aguda de Corpo e de Espírito* (chapa 19) — *Dor corporal Extrema* (chapa 15) — *O Temor* (chapa 16) — *A Compaixão* (chapa 17) — *O Ciúme* (chapa 18). Félix-Émile apresenta, portanto, 23 paixões descritas separadamente, embora utilize 19 chapas como ilustração, o que o aproxima ainda mais da reedição de Audran de 1727, também composta por 19 pranchas.

A terceira e última parte do epítome intitula-se “Algumas considerações gerais sobre as proporções”. Refere-se ao verbete “Proportion” pertencente ao *Dictionnaire des Beaux-Arts*<sup>155</sup> de Aubin-Louis Millin, editado em 1806 na França. O verbete de Millin constitui-se, na realidade, de um curto ensaio sobre a proporção dentro das belas-arts, mais exatamente as relações matemáticas estabelecidas entre as diversas partes do corpo, onde também procura fazer uma alusão à música<sup>156</sup> ao trabalhar as questões da harmonia aplicadas ao corpo humano, “modelo perfeito das boas proporções”<sup>157</sup>.

O efeito produzido pela proporção ou desproporção se percebe todas as vezes que vários objetos devem concorrer para formar um todo harmonioso. Nos objetos visíveis, há proporções a respeito do tamanho das partes, neste sentido: que algumas podem ser grandes demais e outras demasiadamente pequenas; a respeito da luz e do claro-escuro algumas podem ser muito iluminadas, outras insuficientemente; a respeito da ex-

pressão, pode haver partes mais lindas, mais tocantes, em uma palavra, mais expressivas do que o permite o todo. No que respeita o sentido do ouvido, há proporções na duração, na força, na elevação dos tons, na sua graça e efeito que produzem. Seria pois um erro imaginar que não se devem observar as boas proporções senão no desenho e na arquitetura. A elas deve cada artista atender: delas nascem a harmonia e a verdadeira unidade do todo<sup>158</sup>.

O desenho e a arquitetura desempenham funções fundamentais nesse sentido. Em seguida, quando compara os tamanhos de cada parte do corpo, de modo que ofereçam ao todo a sua perfeição no sentido da proporção, faz novamente menção à cidade e à sua composição, às partes que podem lhe conferir proporções adequadas, aos espaços que podem ou não ser preenchidos com a luz dentro de uma edificação, aos tamanhos das colunas e à sua solidez, enfim, aos elementos que devem se adequar à perfeição do todo. Esses exemplos são utilizados para mostrar como cada parte se relaciona com o todo. Percebe-se claramente a vertente seguida por Millin em sua concepção de natureza, aproximando-se da teoria do todo orgânico formulada por Goethe que “alimentou um culto à natureza, que ele concebeu como um todo orgânico, cuja harmonia repousa sobre as leis a serem descobertas”<sup>159</sup>. Millin discorre em seu verbete sobre o conceito de natureza e a harmonia, isto é, a “submissão da natureza das partes e de suas relações com a natureza do todo”, em que o desenhista deve escolher as partes que lhe parecem mais convenientes à construção de sua figura. Em seguida, Millin apresenta como devem ser as medidas da cabeça e da face, as quais ditarão as medidas das outras partes do corpo. O ensaio, no entanto, acaba servindo para discorrer sobre a questão do desenho já amplamente discutida em seus detalhes anatômicos nos tratados anteriores.

Por último, na obra organizada por Félix-Émile e dentro do próprio verbete de Millin, há uma curta passagem intitulada “Com as divisões do corpo humano por Gerardo Audran”, acerca das proporções a partir das mais belas formas da Antiguidade realizadas por Gérard Audran. O tratado realizado pelo gravador Audran, *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, foi editado

em 1683 e se juntava a uma série de outros tratados destinados à formação dos alunos da Academia Real de Pintura e Escultura no que se refere às proporções<sup>160</sup>, e ainda àquele já realizado por Torteбат e por Le Brun. Como o próprio título diz, Audran apresenta as medidas de dez modelos gregos masculinos, entre os quais as estátuas de Apolo do Belvedere, Laocoonte [Figura 5], *Hércules Farnese* e o *Antinous*, dois modelos femininos, entre elas a *Vênus de Médicis* e um modelo egípcio, o *Egípcio do Capitólio*. As estátuas estão em diferentes posições e são também apresentadas as medidas de seus fragmentos. No prefácio de sua obra, Audran esclarece os objetivos do tratado:

Esta parece de início bem cômoda: pois que toda a perfeição da Arte consiste em bem imitar a natureza, me parece que não se falha em consultar outro Mestre, que se tem que trabalhar segundo o modelo vivo; entretanto, se se quer aprofundar a coisa, ver-se-á que se encontra em poucos homens que todas as partes estejam na sua justa proporção sem nenhum defeito. É preciso portanto escolher aquilo que há de belo em cada um, e tomar aquilo que se nomeia comumente de bela natureza. [...]

Pode-se dizer ousadamente que eles de algum modo ultrapassaram a natureza; pois bem que seja verdade dizer que eles verdadeiramente imitaram, isto se entende para cada parte em particular, mas jamais para todo o conjunto, e não se encontra homem tão perfeito em todas as suas partes como são algumas de suas Figuras. Eles imitaram os braços de um, as pernas de outro, reunindo assim numa só Figura todas as belezas que possam convir ao tema que eles representam, como nós vemos que eles concentram no Hércules todos os traços que marcam a força, e na Vênus toda a delicadeza e todas as graças que podem formar uma beleza acabada. Eles não se queixam nem do tempo nem de cuidados; eles se encontraram de um modo tal que trabalharam toda a vida em vista de produzir somente uma Figura perfeita<sup>161</sup>.

O estudo do modelo vivo não seria, portanto, suficiente para a construção da figura, embora fundamental ao aprendizado artístico. Através do estudo do antigo e da apropriação de cada uma das suas partes, chegar-se-ia à perfeição dos gregos, seguindo o modelo de Zeuxis do ponto de vista da estatuária. Evoca, portanto, a superioridade da estatuária antiga perante a natureza. Ainda em seu prefácio, Audran

discorre acerca das partes irregulares de cada um dos modelos que serão encontradas em seu tratado, justificadas, no entanto, pela posição em que as estátuas se encontravam em sua originalidade, o que não lhes tira a sua perfeição.

Percebem-se, porém, algumas diferenças teóricas entre a obra de Audran e o artigo de Millin, principalmente no que se refere à questão das partes e do todo, como verificamos anteriormente. No entanto, Félix-Émile preocupa-se mais com o método didático e menos com as questões teóricas que envolvem cada um dos tratados traduzidos, assim como fez Le Brun na organização de suas paixões. Millin, por exemplo, não cita Audran em seu artigo de 1806, fazendo apenas menção à existência de uma obra que trata das medidas gerais das belas estátuas. No livro brasileiro, ao contrário, há a referência ao tratado de Audran ainda ao final do texto sobre Millin, fazendo a ponte entre as duas obras: “Gerard Audran tem adotado esta escala na sua obra intitulada: *Proporções do Corpo Humano medidas sobre as mais belas estátuas da antiguidade*, Paris, 1683”.

Em seu epítome, Félix-Émile faz um resumo desse tratado editado em 1683, tecendo algumas considerações sobre as medidas de Apolo do Belvedere e *Vênus de Médicis*, e uma curta menção ao *Hércules Farnese*. Com apenas dois parágrafos de explicação acerca das medidas das estátuas, o próprio Félix reconhece a dificuldade do assunto e ressalta ao final: “É tudo isso mui complicado: convém que os alunos recorram às figuras de Audran que existem na Academia, e nas quais se oferecem à vista as medidas certas do Hercules Farnese, Vênus de Medicis, Apolo do Belvedere, Antinoo e Egypcio do Capitólio”.

Parece claro que Félix-Émile se preocupa, nos primeiros anos de sua atuação como diretor, em criar uma sistemática adequada ao ensino acadêmico, isto é, a partir de elementos que compunham a Academia francesa desde a sua origem, com a devida ênfase nas questões acerca do antigo, essenciais à estética neoclássica levada a cabo ao final do século XVIII e início do século XIX. A menção ao tratado de Audran, ainda que reduzida, identificava-se não só com a retomada do antigo como concepção estética a partir das teorias de Winckelmann, mas também com

a realização de novas edições (1801 e 1855) de seu tratado, que passava a ser reutilizado nas Academias, ou de publicações atualizadas<sup>162</sup>, principalmente no que se refere às medidas, como é o caso daquela elaborada por Nicolas Poussin e traduzida para o francês em 1803<sup>163</sup>.

Taunay bem sabe que a concepção perfeita do corpo humano obtida através do desenho consiste na união de todos esses fatores, subtraindo as irregularidades do modelo vivo com o estudo da anatomia e com os modelos da Antiguidade, nascendo daí a sua forma perfeita. O nu, o desenho e o antigo compõem, portanto, a tríade a que Taunay se dedica durante sua carreira acadêmica.

Com o aperfeiçoamento do curso de desenho e o apoio inegável dos tratados e das pranchas pertencentes à Academia, poder-se-iam realizar as contratações para professores substitutos da cadeira de desenho e de pintura histórica<sup>164</sup>. O concurso de desenho realizado em outubro de 1837, mesmo ano da implantação do curso de anatomia e da utilização de seus tratados e três anos depois do início da classe de modelo vivo, não apresentava, no entanto, resultados satisfatórios:

Concurso de desenho — seis opositores

Assunto: uma Academia tirada do modelo vivo.

Professor: Simplicio Rodrigues de Sá

Substituto interino: Marcos Ferrez

A figura nº 1 (Manoel Antonio Gonsalvez Villela) mostra falta de assento firme. O tronco é curto: os braços, coxas e pernas magras e fracas, ao mesmo tempo que compridos. O caráter é mesquinho e mais feminino do que viril. A execução tímida tem um aspecto de asseio.

A figura nº 2 (Joaquim Ignácio da Costa Miranda) está melhor na posição. Descansa sobre o chão: porém apresenta o mesmo erro das extremidades inferiores muito compridas a respeito do tronco. O braço e a mão esquerda são de todo defeituosos, assim como as pernas e os pés não há caráter e a execução não tem nitidez.

A figura nº 4 (Manoel Bernardes das Neves) a cabeça está fora de proporção; e o mesmo se pode dizer dos braços a respeito do corpo. O braço esquerdo, e principalmente o antebraço e a mão direita são de todo destituídos de estudo; e nota-se a mesma deficiência de anatomia no aspecto geral. A execução é inteiramente abandonada.

A figura nº 5 (Jacob Wladimiro Petra de Barros) descansa sobre o chão, porém o caráter e o estudo anatômico são nulos ou falsos: execução acirrada.

A figura nº 6 (Carlos Luiz do Nascimento) não tem movimento nem anatomia; e a execução, longe de compensar ou disfarçar os erros essenciais, antes serve de as fazer mais salientes.

A figura nº 3 (Manoel Joaquim de Melo Corte Real) o todo satisfaz. As proporções gerais são bem observadas. Os membros têm o volume próprio da natureza do modelo. O braço direito com o estudo do trapézio, deltoide e outros músculos, e a articulação do cotovelo merecem particulares elogios. O braço esquerdo parece um tanto fraco [...]. As extremidades inferiores são boas. A parte inferior do tronco dá uma indicação falsa dos músculos lombares e da direção da coluna vertebral. A execução em geral é fraca e agradável. O lápis bem manejado.

(com 6 votos)<sup>165</sup>.

Os desenhos realizados para o concurso revelam o quanto se deveria avançar nos estudos do desenho, que continham falhas de todos os níveis relacionadas às proporções, tanto pelo desconhecimento anatômico quanto pela ineficiência do modelo vivo para o dito fim, isto é, um desenho de “Academia”, em cuja execução a feminilidade do modelo é patente. Manoel Joaquim de Melo Corte Real, vencedor do concurso, é o único que passa ao papel suas reais proporções, completamente alteradas nos outros opositores, apresentando uma certa coerência no tratamento dos ossos, embora apresente falhas na execução dos músculos. Nesse sentido, o concurso constitui um meio essencial para o apontamento das imperfeições dos trabalhos dos alunos, os quais deveriam dedicar-se, como diz o próprio Félix-Émile em suas falas, ao correto estudo do desenho como fonte primeira para a sua formação.

Para a complementação dos estudos, conforme constava já no Estatuto de 1833, era criado também o curso de anatomia. O primeiro professor para a referida classe foi contratado em julho de 1837, o Dr. Joaquim Candido Soares de Meirelles<sup>166</sup>, iniciando o curso no semestre seguinte. O ofício de 14/8/1838 enviado à Secretaria dos Negócios do Império informa que o Dr. Meirelles utilizava um esqueleto vindo da França para a realização do curso de osteologia, e que aquele de mio-

logia era realizado com “taboas excelentes igualmente compradas em França”. Não há, no entanto, especificações sobre as tábuas utilizadas para o exercício, que são provavelmente gravuras feitas a partir dos desenhos do próprio Torteбат, de Audran e de Le Brun.

Em razão de licença médica solicitada pelo mesmo Meirelles, entra em exercício no ano seguinte o professor substituto para a mesma cadeira, o Dr. Luiz Carlos da Fonseca, o qual opera também o aperfeiçoamento do curso:

Há sobre a mesa uma representação do professor substituto de anatomia, com o objeto de se pedir ao Governo para o ano próximo futuro os meios de estudo efetivo sobre o cadáver, formando-se entretanto um compêndio relativo para o uso dos alunos, esta leitura dá lugar a diversas observações de alguns membros, concordando entretanto todos sobre a utilidade da presença do cadáver e mesmo indispensabilidade. Faz-se notar a respeito do compêndio, que existe um, o de Torteбат, já traduzido e impresso; inferior, é verdade, aos últimos tratados sobre a matéria que têm aparecido nos tempos modernos, porém suficiente (pois tem servido quase só largos anos na Europa); e ao qual será suficiente adicionar-se o que falta de mais importante<sup>167</sup>.

Acerca da substituição do tratado de Torteбат, Félix-Émile tem razão em dizer que o tratado é ainda utilizado na Europa. No entanto, é também verdade que outros tratados passavam a compor as aulas de anatomia da Escola de Belas-Artes de Paris desde o início do século XIX — para ficarmos nesse século — como aqueles de Bourchardon (1802)<sup>168</sup>, de Jean-Galbert Salvage (1812)<sup>169</sup> e Pierre-Nicolas Gerdy (1829)<sup>170</sup>, entre outros.

Além do estudo do cadáver, o professor substituto pede que seja acrescentada ao compêndio uma maior parte destinada ao capítulo sobre os ossos e às paixões, dando especial enfoque ao estudo dos movimentos. Solicita ainda que os alunos possam frequentar a cadeira de anatomia e fisiologia das paixões da Escola de Medicina, embora esteja ciente das complicações em curso diferente daquele destinado às artes<sup>171</sup>. Acerca dos “modelos” de anatomia existentes na Escola de Medicina e interessantes à Academia, relata a sessão de 1843:

Sabeis de um modelo de anatomia com proporções naturais que existe na escola de medicina, obra espantosa de saber e destreza, um jovem representado, por camadas, sobre posta e amovíveis, o aparelho muscular todo, de sorte que por ele, melhor talvez do que pelo cadáver, (??) receba a impressão da colocação relativa das diversas partes, as quais, tiradas do seu lugar, conservam todavia a sua forma. O preço de semelhante peça, por desejável que seja para o nosso curso de miologia, excedia muito a exiguidade dos nossos meios. Sua majestade, sem esperar representação nossa ou pedido, dignou-se de atender as nossas circunstâncias, mandando-a vir da França, para o nosso uso, e em breve estaremos de posse desse donativo imperial<sup>172</sup>.

Não foram encontrados documentos sobre a chegada da peça adquirida pelo Imperador a ser oferecida à Academia. Sabe-se, no entanto, que o curso de anatomia permaneceu operante durante toda a gestão de Félix-Émile Taunay.

Para complementar a base de estudo dos artistas, ele organiza também nesse ano de 1837 a Pinacoteca da Academia, estabelecendo o critério das escolas artísticas para o aprendizado dos alunos e formando a denominada “coleção nacional”.

d) A Pinacoteca da Academia: as escolas artísticas e seus mestres

A cópia das obras didáticas como base metodológica é de especial relevância no conjunto de medidas implantadas por Félix-Émile Taunay para a formação do artista. Para tanto, é conveniente colocar novamente em destaque os planos de Le Breton em 1816, os quais já apresentavam em sua proposta didática a formação através das chamadas escolas artísticas europeias: “É portanto necessário reunir quadros de diversas escolas, telas que possam servir às lições práticas, como demonstração, ao mesmo tempo em que guiem e mesmo inspirem os professores”<sup>173</sup>.

Com o escopo de formar um conjunto de modelos para o aprendizado dos alunos e, a partir daí, constituir a pinacoteca da Escola de Ciências, Artes e Ofícios, Le Breton trouxe consigo “um grande número de obras de arte de mestres consagrados e seus discípulos”, compradas

em Paris, em 1815, do estabelecido *marchand* Maude Jean Baptiste Meunié. Hoje, é possível sabermos que a maioria das obras constituiu-se de cópias dessas renomadas escolas artísticas, com exceção de um conjunto de obras de arte originais e altamente representativas dessas referidas escolas<sup>174</sup>, como veremos adiante.

A análise dos catálogos das Exposições Gerais realizadas em 1840 por Félix-Émile — assunto dos quais trataremos adiante — permitiu-nos assimilar o caráter didático dessa divisão proposta por Le Breton e concretizada por ele. Destaca-se ainda que Le Breton procurava seguir no Brasil o mesmo sistema de organização das obras empregado no Museu do Louvre, isto é, a divisão em escolas artísticas. Ele mesmo fora um dos responsáveis, junto com Vivant Denon, pela organização do acervo no período napoleônico. Como já indicamos anteriormente, a França esperava não só mostrar seu domínio com o maior número de obras das principais escolas internacionais, mas também divulgar seu poder através de sua própria escola artística, a francesa, enfatizando, com isso, seu viés nacionalista. No Brasil, a situação era semelhante, mas por vias um pouco distintas.

Vale a pena retomarmos a maneira como esses catálogos eram organizados no que diz respeito ao acervo da Academia<sup>175</sup>, verificando a didática empregada na instituição e o conhecimento visual transmitido ao público que frequentava as exposições.

Além do exemplo de organização das obras do Museu do Louvre, a divisão empregada nos catálogos e no aprendizado dos alunos no que se refere às diferentes escolas artísticas italianas mostra o conhecimento de Félix-Émile, e antes de Le Breton, da obra *Storia pittorica della Italia*, de Luigi Lanzi, publicada em 1792 em Florença<sup>176</sup>. Em dois volumes, Lanzi procurou reunir as principais escolas artísticas italianas, com seus principais mestres, obras e discípulos, indicando suas características estilísticas fundamentais e o gosto artístico dominante para cada época. A nova metodologia proposta por Lanzi procurava facilitar o estudo da arte italiana, antes publicada em tratados, catálogos e nas vidas dos artistas, como aquela realizada por Giorgio Vasari. Lanzi elabora um sistema da história pictórica por meio das distinções entre as principais

regiões artísticas italianas, identificando a maneira dos artistas que ali desenvolveram a sua arte, seus expoentes e também seus representantes menos ilustres. Para a composição de sua obra, Lanzi aborda em cada uma dessas escolas os pintores consagrados e suas principais telas, a descrição do estilo e as conseqüentes mudanças do gosto artístico, e sua propagação por meio da formação de alunos.

Como parte da didática acadêmica de Félix-Émile nas aulas de pintura de história, paisagem e retratística na Academia Imperial de Belas Artes, as escolas artísticas eram divididas, à maneira de Lanzi, em italiana (florentina, romana, veneziana, de Parma, bolonhesa, milanesa, caravaggesca, napolitana e genovesa), espanhola, flamenga, holandesa, inglesa e francesa. Citamos aqui as obras e seus artistas conforme constam nos catálogos das exposições. No entanto, como já destacamos anteriormente, diversas dessas telas tiveram sua atribuição alterada a partir de pesquisas realizadas na última década. A nova atribuição não modifica, no entanto, a didática das cópias proposta por Félix-Émile, pois a maioria delas permanece, com algumas exceções, nas mesmas escolas artísticas anteriormente descritas, como mostraremos posteriormente.

De acordo com a divisão proposta e mostrada nos catálogos e passada aos alunos no método de ensino, a Escola Italiana contava com a arte florentina nas cópias de telas de Rafael, nas obras de Federico Barocci, Jacopo Vignali e Giovanni Battista Tempesti, para uma correta percepção do desenho e da perspectiva. Pietro da Cortona e Carlo Maratta eram os principais representantes da Escola Romana. A Escola Veneziana apresentava, entre as demais telas, um esboço atribuído a Paolo Veronese, de onde se podia tirar a manipulação da luz e dos dourados na composição, trazendo algumas obras da escola dos Bassano, cujo tratamento dado às figuras de animais e ao uso do claro-escuro revelava o domínio plástico do animalismo genovês, com suas raízes venezianas. Além da temática bíblica pastoril, tema corrente na história da arte do período e aqui representado por Jacopo e Gerolamo Bassano, havia também uma composição noturna e um grupo de *vedutas* — vistas — italianas. A Escola de Parma apresentava obras de Antonio da Corregio e Bartolomeo Schidoni, e a bolonhesa, as composições de Eli-

sabetta Sirani, Guercino da Cento, Francesco Albani e suas paisagens arcádicas, Domenico Zampieri, o Domenichino, Paolo Brilli, Cortesi e os Carraci, e Giovanni Lanfranco, cujas características principais centravam-se no classicismo barroco, no tratamento do *pannegiamento*, e no *chiaroscuro* pré-caravaggesco. A Escola Milanese tinha como principais representantes Giulio Cesare e Camillo Procaccini, e a Caravaggesca possuía algumas telas atribuídas a Caravaggio e possibilitava aos alunos entrar em contato com o uso dramático da luz e sombra. Como principais representantes da Escola Napolitana havia Luca Giordano, Giuseppe Cesari d'Arpino, Sebastiano Conca e as paisagens atribuídas a Salvator Rosa. Na Escola Genovesa destacavam-se as telas de Valério Castello, com a riqueza do cromatismo no uso das tonalidades amarelas, Bernardo Castello, Agostinho Tassi, Giovanni Benedetto Castiglione, Luca Cambiaso, incluindo diversas telas de “meninos brincando”, temática típica genovesa apresentada aos alunos da Academia. As escolas estrangeiras apresentavam os “espanhóis” Jusepe de Ribera, Diego Velazquez, Bartolomé Esteban Murillo; a Flamenga, obras de Rubens e Van Dyck, este último com características singulares de uma escola artística, trazendo seus discípulos Van der Meulen e Frans Snyders, e uma obra de Jacob Jordaens. A Escola Holandesa era separada desta, e apresentava as obras de Wouwermann, Pieter Mulier ou de Mulierius, e a Inglesa, obras de Richardson. A Escola Francesa apresentava Simon Vouet, Jean Jouvenet, Eustache Le Sueur, Vernet, Greuze, Gaspard Dughet, Charles Le Brun e Nicolas Poussin. Falaremos detalhadamente a respeito dessas obras adiante.

O catálogo das exposições demonstra que o emprego metodológico das escolas artísticas — que levava os alunos a ter contato com os grandes mestres e seus discípulos, a usar a técnica e a realizar cópias para seu aprendizado — apresentou resultados favoráveis. As exposições, além das obras originais dos alunos matriculados, mostravam também as cópias reproduzidas, como obras atribuídas a Nicolas Poussin, pinturas de história e temáticas bíblicas pastoris.

O Museu D. João VI apresenta em seu acervo uma série de obras produzidas pelos alunos da Academia desde aquele período, entre as

quais podemos encontrar cópias de diversas escolas artísticas que serviam como modelo, como Raphael e uma cópia de sua *Virgem com o Menino* [Figura 6], Charles Le Brun, Domenico Zampieri, Guercino, Murillo<sup>177</sup> e uma tela atribuída a Bernardo Castello, entre outras.

Além da importância das obras para os alunos, a organização e a exposição da chamada Coleção Nacional são de grande relevância também para o público em geral. A Sala nº 1 dos catálogos de 1842 e 1844, por exemplo, apresenta a Escola Florentina Primitiva, trazendo apenas a indicação de uma *Santa Família* e quatro paisagens, sem especificações e autorias. De acordo com o catálogo referente às obras italianas do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, elaborado por Luiz Marques, a obra anteriormente intitulada *Santa Família* é possivelmente de autoria de Francesco Granacci. Representa *O repouso na fuga para o Egito, com São João Batista*, efetivamente pertence à Escola Florentina e mostra duas temáticas correntes no período, *O repouso na fuga para o Egito* e *A Sagrada Família com São João Batista*. A obra assim intitulada, no entanto, desaparece no catálogo de 1847 (ou então tem seu título modificado, sem nota referente a uma possível mudança), onde está incluída a tela *A Virgem adorando a Jesus Menino*, sem indicação de autoria, ao lado das mesmas quatro paisagens.

A Escola Florentina Moderna apresenta dois pintores, Jacques Vignali<sup>178</sup> (Jacopo Vignali) e Domenico Tempesti, respectivamente com as obras *Elias no deserto*, acompanhada de uma pequena descrição sobre sua temática, e três paisagens, sendo uma marinha. A obra de Vignali exposta em 1842, cujo título correto é *Elias despertando e nutrido por um anjo no deserto*, pertenceu à Coleção Real Portuguesa e data de 1625-1635. Foi tema escolhido para o concurso anual de 1840, em que os alunos de pintura de história deveriam executar sua cópia. Apresenta a iconografia religiosa em que Elias se refugia no deserto em razão da ameaça de Jezebel, recebendo a visita do anjo de Yahvé, que o alimenta e livra-o da morte por inanição. As figuras do anjo e de Elias ocupam a tela quase em sua totalidade, demonstrando o domínio plástico de Vignali na composição e a consolidação de sua formação com Matteo Rosselli em Florença. Já Domenico Tempesti é mais conhecido entre

os gravadores do que entre os pintores, ainda que se tenha sobressaído em retratos e principalmente em paisagens, gênero escolhido por Félix-Émile para essa sala. As obras de Tempesti, porém, são excluídas dos catálogos de 1844 e 1847, permanecendo somente a obra de Vignali como representante da Escola Florentina Moderna.

A Escola Romana é aberta com a tela *Predicação de S. João no deserto*, atribuída a Pietro Perugino — nomeado no catálogo como o “Mestre de Raphael” —, e traz ainda a “cópia do painel da Escola de Atenas”, atribuída a um dos discípulos de Raphael, e uma “Sagrada Família”, cuja autoria é identificada como do próprio Raphael. Há ainda Frederico Barocci (Federico Barocci), com *Cristo amarrado à coluna depois da flagelação*. A tela aqui atribuída a Perugino apresenta em sua composição uma temática comumente abordada no período, a da inserção de retratos contemporâneos na iconografia religiosa<sup>179</sup>. Há também duas telas de autores anônimos, também abordando temáticas religiosas. É curioso notarmos que Félix insere na Escola Romana as obras de Raphael e Federico Barocci, concentrados historicamente na Escola Romana Segunda. Ele parece optar por essa solução a fim de agrupar as obras do mestre Perugino — ainda que não seja comprovada aqui sua verdadeira atribuição — e as do discípulo Raphael, na realidade uma cópia de sua tela sem autoria identificada, mas remetida ao original de Raphael, abordando a sua escola artística e colocando-o no centro dessa abordagem, mesmo que as obras aqui mencionadas não sejam reconhecidas como originais. Barocci é classificado por Lanzi como grande desenhista, aprimorando-se na geometria e na perspectiva em Roma, e adotando o estilo de Raphael.

A Escola Romana Segunda apresenta telas de Pedro de Cortona (Pietro di Cortona) — *Esponsais de Santa Catarina*, cuja cópia fora o tema para o concurso anual de 1849; cinco telas de autoria desconhecida denominadas *Incredulidade de Sara*, *Loth com as filhas*, *Composição mystica*, *Anunciação de Nossa Senhora*, *Thobias conduzido pelo anjo*, e a tela *Anjos oferecendo fructas e flores a Jesus Menino*, identificada como de autoria de Carlos Maratta (Carlo Maratta) e com a nota “Retocado em parte”. A tela *Loth com as filhas* tem, atualmente, autoria

reconhecida<sup>180</sup>, sendo atribuída ao artista genovês Simone Barabino, aluno de Bernardo Castello. Ainda que a obra apareça no catálogo da exposição de 1842 como de autoria anônima, é curioso atentarmos para o fato de que ela é atribuída a Barabino já no inventário de 1837 da Academia Imperial de Belas Artes, aparecendo como anônima na documentação pós-1920 do MNBA, sendo somente reatualizada pelo novo catálogo. Félix-Émile participou da composição do inventário da Academia, e sabe que a obra fora trazida por Le Breton em 1816, o que causa certo estranhamento a sua inserção como pintor anônimo da Escola Romana Segunda em 1842. Por outro lado, há também no MNBA a tela de Andrea Vaccaro, *Loth e as filhas*, pertencente à Coleção D. João VI e também integrando o acervo da Academia. Félix pode estar referindo-se a essa tela e não àquela de Barabino para compor a exposição. A tela *Composição mysthica* tem também hoje a autoria reconhecida; anteriormente denominada iconografia religiosa — pois traz a Sagrada Família acompanhada de Sant'Ana, São João Batista e outros santos, no nível terrestre, e a presença celestial de anjos na parte superior —, essa tela passa a se chamar *Santíssima trindade com a Virgem e santos*, sendo atribuída ao romano Agostino Masucci, excelente desenhista, aluno da Escola Romana de Carlo Maratta, também aqui presente. Existe no Museu Imperial, em Petrópolis, uma cópia dessa tela de Masucci, anônima, que pode ter sido realizada por um dos artistas acadêmicos e posteriormente oferecida ao Imperador.

A Escola Veneziana apresenta a tela *Acto da circuncisão*, esboço atribuído a Paolo Veronese, três obras atribuídas a Jacques da Ponte (Jacopo dal Ponte, o Bassano) intituladas *Abrahão volta do Egipto para a terra de Canaan*, *Reunião dos animais ao entrar na arca* — esta última fora tema do concurso anual de 1835 — e *Velho representando o inverno*, quatro vistas venezianas atribuídas a Canaletto, diversas vezes tema para os alunos de pintura de paisagem nos concursos anuais da Academia, e a tela *Dignitário da República de Veneza*, de autoria desconhecida. A obra intitulada *Abrahão volta do Egipto para a terra de Canaan* é atribuída pelo catálogo do MNBA a Sinibaldo Scorza, pintor genovês, e também consta do inventário catalográfico do Museu desde 1836, com

autoria atribuída a Bassano, conforme também nos mostra o catálogo de 1842. A tela pode ter sido facilmente nomeada a Bassano em razão da temática animalista-religiosa aqui representada, exposta ao lado de outra tela de mesma temática, atribuída atualmente a Gerolamo Bassano, *Reunião dos animais ao entrar na arca*, antes identificada como sendo também de Jacopo, o pai. O animalismo genovês, nesse caso, encontra suas raízes em Veneza com as obras dos Bassano, levando Félix-Émile a expô-la ao lado dessas obras aqui mencionadas, inserindo os alunos na temática bíblica pastoril e levando ao público essa abordagem metodológica. A atribuição a Gerolamo Bassano ainda é incerta, pois os estilos dos Bassano, especialmente Leandro, são facilmente confundíveis, o que induz a pensarmos na participação de ambos na composição da tela, observando modelos do ateliê do pai Jacopo, como nota Luiz Marques. Importa-nos mais de perto o caráter noturno da tela, o qual demonstra a desenvoltura com o tratamento de luz e sombra, a cuidadosa inserção das figuras nos diversos planos da tela até sua diagonal ao fundo, e a habilidade na representação dos animais, técnicas efetivamente úteis na formação dos matriculados da Academia. Quanto às paisagens aqui atribuídas a Canaletto, notamos a preocupação de Félix em inserir na Escola Veneziana as chamadas *vedutas* italianas, vistas representando a cidade de Veneza, e ainda uma paisagem denominada *Praça em ruína*.

Há somente duas telas na chamada Escola de Parma, *Loth com as filhas*, atribuída a Corregio, e *Huma Sacra-família a lume nocturno*, de Bartholomeu Schidoni, tema para o concurso anual de 1847. A Escola Bolonhesa é a próxima a ser exposta, com diversas obras: uma tela de Elizabetta Sirani, *Jesus dormindo*; três telas de Guercino da Cento, *Danae*, *Salomé com a cabeça de São João Batista* e *Caridade romana*, cuja cópia fora o tema do concurso anual de 1850; *Venus e amores*, de Francesco Albani; *Ponte sobre huma torrente*, de Paolo Brilli — tema para os alunos de pintura de paisagem nos concursos anuais de 1835; *Huma scena de crepusculo* e *Hum encontro de cavalleiros*, de Jacques Cortesi, o Borghognone (Jacopo Cortesi, il Borgognone); uma tela aqui atribuída a Luiz Carracci (Ludovico Carracci), *Tobias pai recobra a*

*vista*. Esta última tem hoje autoria reconhecida a Sigismondo Coccapani [Figura 7], pintor florentino com influências romanas de Lanfranco e Guercino, e características caravaggescas. Em 1851, Vitor Meirelles realiza uma excelente cópia dessa tela para fins acadêmicos, hoje conservada em Florianópolis<sup>181</sup>. Há também uma tela atribuída a Annibale Carracci, *Deucalião e Pyrrha*, a tela *Urania contemplando os astros*, de Giovanni Lanfranco, duas telas de natureza-morta de Pedro Paolo delle frutti, duas telas de Domenico Zampieri, o Domenichino, *Martyrio de S. Braz e Cêa d'Emmaús*, e outras cinco obras de autoria desconhecida. A tela *Deucalião e Pirra* é, na realidade, uma obra-prima de autoria de Giovanni Maria Bottalla [Figura 8], que “combina os arranjos coreográficos da cena barroca com uma mobilização verdadeiramente dramática do primeiro plano”<sup>182</sup>, pertencente à Escola Romana. A cópia da tela foi tema do concurso anual de 1849. A tela *Urania contemplando os astros*, atribuída a Lanfranco no catálogo, é, na realidade, de Francesco Cozza, segundo Luiz Marques, passando por Roma e Nápoles.

Uma das telas anônimas, intitulada *O trânsito de São Francisco de Assis*, presente no catálogo de 1842 na Escola Bolonhesa, aparece nos catálogos de 1844 e 1847 exposta na sala da Escola Napolitana, com autoria atribuída a Salvator Rosa. Não fica claro, no entanto, se Félix-Émile faz uma atribuição à obra ou apenas a desloca para a Escola Napolitana, por se relacionar mais diretamente ao estilo de Rosa. No catálogo de 1847 não há especificações quanto às mudanças. É certo, porém, que a Escola Bolonhesa, centrada na figura dos Carracci e de seus discípulos aqui distribuídos, como Lanfranco e Albani, traria aos alunos as representações do classicismo barroco, o tratamento pré-caravaggesco do claro-escuro, o panejamento bem elaborado. Destacamos ainda a desenvoltura de Albani para as pequenas telas e para a elaboração de paisagens arcádicas, como observa Lanzi em sua obra.

Devemos atentar ainda para as modificações realizadas ao final da Sala nº 1 de acordo com os catálogos de 1842, 1844 e 1847. Nos últimos anos, há a exclusão da tela *Cea d'Emmaús*, atribuída em 1842 a Domenichino, e a inclusão de desenhos feitos pelos alunos daquela classe, sem referências de títulos, mas certamente cópias das telas ali expostas. *Cea*

*d'Emmaús* está ainda conservada no MNBA, é anônima e desconsidera a atribuição anterior a Domenichino. No catálogo de 1847, são colocadas no centro dessa primeira sala as obras dos candidatos ao Prêmio de Viagem daquele ano, instituído em 1845, cuja temática para a pintura de história, escultura e gravura de medalhas diz respeito a *Xenophonte recebendo a notícia da morte de seu filho*, e para a arquitetura a planta de uma praça de comércio.

A Sala nº 2 apresentava inicialmente a Escola “Milaneza”, com uma obra de autoria desconhecida, a tela *Martyrio de S. Sebastião*, de Júlio Cesar Procaccini (Giulio Cesare Procaccini), tema oferecido aos alunos de pintura de história para o concurso anual de 1835, 1839 e 1850, que deveriam executar sua cópia; e *Meninos com azas que lutão*, de Camillo Procaccini; e a Escola Caravaggesca com a tela *Salomé recebendo a cabeça de S. João Batista*, de Gerardo delle Notti, as telas atribuídas aqui a Caravaggio, *Píramo e Thisbe* e *Batismo com glória de anjos*, e uma tela anônima denominada *Meninos brincando a lume nocturno*. A Escola Napolitana apresentada é bastante numerosa, com uma tela de Lucas Jordão (Luca Giordano), *Cea de Emmaús* — tema do concurso anual de 1838, no qual os alunos de pintura de história deveriam executar sua cópia; as telas aqui atribuídas a Cesario José d'Arpino (Giuseppe Cesari, dito Il Cavalier d'Arpino), *A officina de S. José e Santa Margarida*; uma obra de Sebastiano Conca intitulada *Adoração de Jesus Menino pela Virgem e os Anjos*; quatro paisagens da escola de Salvator Rosa; e seis telas anônimas. A tela *A officina de S. José*, de Cavalier d'Arpino, aparece no catálogo de obras italianas do MNBA como de autoria de Matteo Pagano, retocada por Arpino, o que remonta ao estilo do mestre na composição da obra, dado pela iluminação e pelo emprego de tons castanhos e vermelhos, conforme nos indica Marques. No entanto, não perde a influência caravaggesca assimilada por Pagano em sua formação na Escola Romana e não Napolitana, como indicada no catálogo da Academia. A tela fora tema do concurso anual de 1843.

Há apenas uma tela para a Escola de Pisa, de Horacio Gentileschi (Orazio Gentileschi), intitulada *Suzana surpreendida no banho*, a qual consta no catálogo de 1842, mas que desaparece nos catálogos de 1844

e 1847, apresentando a seguir a Escola Genovesa, com um grande número de telas. A primeira obra é de Valério Castello, aqui denominada *Milagre das Flores*, mas já com uma identificação atualizada no catálogo de obras italianas do MNBA — *Milagre de Santa Zita*, representando a devota que distribui alimentos aos pobres, transformados em flores no momento em que é descoberta pelos patrões. Castello foi um grande pintor barroco genovês, habilidoso no cromatismo e na acentuação da luz, como percebemos nessa tela do MNBA, já presente nas exposições de Félix-Émile em 1842. Ainda na Escola Genovesa, há a tela de Bernardo Castello denominada *Jesus em casa de Martha e Maria*, cuja cópia os alunos deveriam executar no concurso anual de 1846; três paisagens com ruínas de Agostinho Tassi, uma paisagem de Goffredo Waals, uma tela de Giovanni Benedetto Castiglione intitulada *Hum cão deitado entre diversas aves domésticas*, a obra *Apolo que canta*, de João Baptista Paggi (Giovanni Battista Paggi), e diversas telas de meninos brincando, temática típica genovesa. Dedicamos especial atenção à tela de Luca Cambiaso, *São Jerônimo*, também exposta nessa sala, um dos maiores nomes da escola barroca genovesa [Figura 9]. Vemos São Jerônimo meditando, com a pedra, o crânio e o crucifixo à mão. O leão e os livros das Escrituras também estão presentes ao seu lado, indicando também a iconografia jeronimiana do santo tradutor. A cena é um noturno, e a figura do santo é composta de tonalidades amarelas e uma luminosidade intensa, envolto com o manto vermelho fortemente contrastante, confinando-o junto a seus atributos dentro da composição barroca.

A próxima sala apresenta as demais escolas artísticas europeias, conforme indicamos anteriormente. A primeira delas é a Escola Espanhola, que traz duas telas atribuídas a Ribera intituladas *Marsyas amarrado a huma arvore, depois de vencido por Apollo* e *Hum Apostolo*; um retrato de Velázquez intitulado *Claudio de Moral, Príncipe de Ligne*, tema para o concurso anual de 1845, em que os alunos deveriam executar sua cópia; *Huma cabeça de virgem*, de Bartholomeu Estevão Murillo (Bartolomé Esteban Murillo); e quatro obras de temática religiosa de autoria desconhecida. As telas de Ribeira e Velázquez não têm autoria confirmada, ao passo que a tela de Murillo é citada por Félix-Émile

como uma doação do cônsul geral do Império na Espanha, o cônsul Wenceslau Antonio Ribeiro, em 1841<sup>183</sup>:

Ilmo e Exmo Sr., Amante de todas as glórias pátrias, esperando que o Brasil chegará a alcançar as das Belas Artes, este adorno e fomento da civilização, e supondo que no Museu da respectiva Academia d'esta Corte existe obra alguma da escola espanhola, que rivaliza em muito com as seletas de Itália e Flandres, hei pensado que um quadro de Murillo [...] para o referido Museu seja como objeto de curiosidade para os inteligentes, seja como ponto de imitação para os aspirantes n'esse ramo de conhecimentos humanos. É sim um pequeno quadro da boa época d'este pintor, segundo o parecer dos melhores conhecedores de Madrid. Como notícia do autor envio com o citado quadro uma obra recém-publicada em França, e acreditada sobre a pintura espanhola, onde vem a biografia e menção de alguns dos seus quadros, e que hei preferido por despida de toda parcialidade, aos clássicos nacionais sobre o assunto, Palomino e Leon Bermudes, os quais fazem ainda mais lisonjeiras narrações dos seus méritos. O importunar a V. Excia neste ensejo não foi só por não estar eu iniciado no estado e direção da mencionada Academia, como também para lembrar que o governo se quisesse enriquecer o nosso museu com pinturas d'esta brilhante Escola, conseguiria a aquisição de bons quadros que ainda existem n'este País, encarregando-a a algum perito. A Inglaterra propõe algumas obras d'ela e o Rei dos Franceses há pouco que mandou comprar muitas por dois milhões de francos, que já se acham no Museu do Louvre. Ilmo Exmo Sr. Conselheiro Aureliano de Souza e Oliveira Coutinho<sup>184</sup>.

Agradecendo a doação, ele diz em ofício desse mesmo ano:

Tenho a honra de acusar recepção a V. Excia do quadro da virgem de Bartholomeu Estevão Murillo destinado para esta Academia, da obra sobre a pintura e Biografias de pintores espanhóis e da cópia do ofício relativo do Cônsul geral do Brasil em Espanha, os quais me foram remetidos com o aviso da Secretaria d'Estado dos Negócios do Império na data de 27 do mês p. p.: ela é tanto mão preciosa, que a Coleção Nacional conservada no Palácio das Belas Artes não contava produção alguma daquele insigne pintor, cujo nome já é um ornamento para qualquer catálogo de quadros. [...] Sob outra luz, Exmo. Sr, não há estabelecimento que possa melhor a que esta Academia alcançar vantagens por meio de extensas relações

externas. A tradição das belas Artes é uma, é única desde os primeiros tempos do Egito e da Grécia; o culto delas, ao qual devemos as imagens dos heróis de todas as épocas e a representação fiel dos costumes de população extinta, este culto civilizador tem atravessado os séculos, verdade é com interrupção de exercício durante a confusão geral que acompanhou a queda do Império romano, porém sem alteração de entidade e natureza; ele consulta hoje os mesmos modelos de então, segue as mesmas, continuando a propagar-se de povo a povo; e faz-se visivelmente necessário que estabeleçamos comunicações e inteligências entre as Nações que atualmente possuem as obras-primas das diversas escolas antigas e modernas, os tesouros do estudo e da verdadeira interpretação do Belo [...]”<sup>185</sup>.

A Escola Flamenga apresenta diversas telas de anônimos com temáticas mitológicas e religiosas, duas telas atribuídas a Rubens denominadas *Meninos com Flores* e *O Cavalo Pégaso*. Esta última intitulada apenas como *Pégaso*, é hoje atribuída a Jan Boeckhorst [Figura 10], aluno de Jacob Jordaens<sup>186</sup>. Há uma tela de Franck, o Moço, *Jesus caminhando para o Calvário*, e duas telas de Van Dyck intituladas *Hum Grão Mestre da Ordem de Malta* e *Exposição de Jesus Christo*. Há, no catálogo de 1842, duas obras de autoria desconhecida intituladas *Interior de famílias flamengas*, mas que em 1844 e 1847 aparecem atribuídas a Cornelio de Wael (Cornelius de Wael). Algumas obras anônimas antes situadas na Escola Flamenga, como *Christo entre a plebe*<sup>187</sup> e *Christo apresentado ao povo*, e ainda a tela de Franck, o Moço, acima mencionada, foram transferidas para a Escola de Van Dyck, próxima divisão da exposição. “A Escola de Van Dyck” é nomeada separadamente e traz obras de seus discípulos, entre os quais Van der Meulen e Snyders, discípulo de Rubens. A tela de Snyders foi tema para o concurso anual dos alunos de pintura de paisagem em 1848; uma tela de Jacob Jordaens intitulava-se *Adoração dos magos*. A Escola “Holandeza” traz uma tela de Andre Carlos Boulle (André Charles Boulle), *Hum cão entre animaes mortos*, uma obra anônima, já com autoria reconhecida nos catálogos de 1844 e 1847, atribuída a Wouwerman (Philips Wouwerman), e uma *Composição de flores com fundo de paisagem*, de João Both (Johannes Bosschaert). Também nos catálogos de 1844 e 1847 aparecem incluídas nessa escola quatro paisagens holandesas de Pedro Mulier ou

de Mulierirus (Pieter Mulier). Sobre a Escola “Ingleza” há apenas duas paisagens da *Cidade de Londres em 1700* do pintor Richardson, trazendo no catálogo uma notinha ao lado de seu nome: “Este pintor publicou em 1715 um ensaio sobre a teoria da pintura”. Félix-Émile demonstra o conhecimento das teorias artísticas europeias e menciona a publicação didática no catálogo de 1842, algo que lhe é caro no desenvolvimento artístico da Academia de Belas Artes.

A última escola é a Francesa, apresentando uma tela de Simão Vouet (Simon Vouet), *Jesus em oração no jardim das Oliveiras*; duas telas de Jouvenet, *S. Bruno em oração* e “*Resurreição de Lazaro*”; uma obra de Eustache Le Sueur intitulada *A mulher adúltera*; duas marinhas de José Vernet (Joseph Vernet), retiradas nos catálogos de 1844 e 1847; *Hum busto de criança*, de Greuze; *Huma gruta com vista do deserto*, de Dughet; uma tela de Charles Le Brun intitulada *Jesus padecendo nos braços da Santa Virgem*; e três telas de Nicolas Poussin, *Morte de Germânico*, *O Rapto de huma nympha* e *O sacramento do matrimônio*. As telas dizem respeito, no entanto, a cópias desses artistas, e a tela *Morte de Germânico* é, na realidade, uma cópia feita por Jean-Baptiste Debret ainda conservada no acervo do MNBA, a partir da mesma tela de Nicolas Poussin presente no Instituto Minneapolis de Artes, nos Estados Unidos, *The Death of Germanicus*.

Esse conjunto de telas estrangeiras que integrava a Pinacoteca da Academia e era mostrado nas exposições anuais, associado às obras didáticas traduzidas e organizadas por Félix-Émile Taunay — elementos que se relacionavam aos manuais de pintura, entre os quais a fisiologia das paixões de Le Brun, e às escolas artísticas internacionais —, formava um criterioso método de ensino artístico ao lado da ênfase no estudo do modelo vivo e no conhecimento anatômico. Dessa maneira, o aluno obteria a base para o estudo do desenho e para o aprimoramento em cada uma das classes através do exercício de técnicas pictóricas e estilísticas diversas, advindas da sistematização das escolas artísticas.

Vale lembrar, por último, que em seu discurso realizado na Sessão Pública de 1842, Félix resumia os mestres e as qualidades de cada uma dessas escolas:

[...] seja-nos suficiente mencionar Leonardo da Vinci, Peruggino, Giorgione, precursores das escolas de pintura florentina, Romana e Veneziana, como delas foram fundadores verdadeiros os Michel Angelo Buonarroti, Raphael Sanzi e Tiziano Vecelli. Todos três influirão umas sobre as outras. A escola romana pediu emprestada muita força do desenho à florentina e alguma ciência do colorido a Veneziana: nem esta deixou de se aperfeiçoar à vista das produções rivais: entretanto, as três conservam um caráter bem distinto, análogo ao das individualidades que presidiam aos seus destinos. Quem representasse fielmente as feições morais de Michel Angelo, de Raphael, de Tiziano daria a conhecer as qualidades notáveis das suas escolas: o primeiro, triste, solitário, de gênio altivo, austero e independente, apaixonado pelo grande; o segundo, tenro, dócil, amável, apaixonado pelo belo; o terceiro alegre, social, brilhante, apaixonado pela harmonia exterior e relativa. Temos a indicação dos três merecimentos especiais, força de desenho e de claro escuro na Escola Florentina, pureza de formas e de tons na escola romana, brilho, suavidade e bela fusão de cores na escola veneziana.

[...] Da escola romana nasce a alemã contemporânea; da florentina, a qual se liga principalmente a estatuária moderna, nasce a escola francesa com mestre Rosso e João Cousin; a veneziana modifica felizmente a flamenga e se infunde na Espanhola. Todas três elas renascem com novo esplendor na escola boloneza. Annibal Carracci, chefe desta, recebeu da natureza antes disposições enérgicas que brandas, e provavelmente teria imprimido outro selo que não a eclética maneira geral dos seus adeptos, se não tivesse por colaboradores os seus irmãos e até por mestre o seu primo, Luiz Carracci, de gênio mais flexível e suave; entretanto, adicionou aos meios da arte o da magia dos efeitos gerais da luz, exagerado logo depois pelo Caravaggio. A mais bela expressão da escola de que tratamos reside nas obras de Domenico Zampieri, dito o Domenichino, vítima durante a sua vida da inveja e da calúnia: ao resto ela certamente oferece a coleção mais numerosa de nomes ilustres na história das belas artes: o Albano, o Guido, o Guercino, o Pesarese, os Procaccini, e tantos outros: alguns deles fundarão novas escolas mais ou menos chegados nos três tipos primitivos: e não devemos esquecer a Genovesa, nem tampouco a Napolitana, em certo sentido companheiro da Espanhola<sup>188</sup>.

O diretor não só cita as escolas e seus principais representantes ali expostos, como dá uma curta explicação acerca de suas vidas e carreira. Seu discurso acontece no mesmo dia em que a crítica transmite no *Jor-*

*nal do Commercio* a sua análise acerca da organização da coleção nacional. Ali, há o reconhecimento dos progressos da Academia e desse trabalho indispensável ao aprendizado dos alunos, ao mesmo tempo em que servia para

[...] elucidar e encaminhar as tendências dos discípulos para certos estilos. Porém exigia árduas e aturadas pesquisas e vigílias para restituir cada quadro à sua era, escola e autor, não existindo para a maior parte deles o menor indício que guiasse o classificador LABOR IMPROBUS OMNIA VINCIT. A obra está concluída<sup>189</sup>.

Em seguida, o crítico destaca a “penúria” de painéis de grandes mestres e discípulos, sugerindo que o governo e os particulares se dispõem a fazer doações para melhorar o acervo da Academia, citando o exemplo do cônsul do Brasil na Espanha, que acabava de comprar a tela de Murillo para compor a Coleção Nacional. Diz que a Escola Florentina não apresenta nada de relevante e que o “São Sebastião de Júlio César Procaccini” é um bom exemplo da Escola Milanese, assim como as composições de “meninos brincando” da escola genovesa. Elogia as telas de Le Sueur e Jouvenet e a Escola Flamenga, fazendo também menção à coleção de gessos da Academia, entre os quais o *Laocoonte*, o *Apollino*, a *Vênus de Médici* e o *Gladiador*, sendo também apreciados o *Apolo do Belvedere*, a *Diana d’Ephese*, o *Orador romano*, o *Tirador de espinhos* e o *Gênio suplicante*. Além das apreciações dessas obras da coleção acadêmica, o crítico passa, em seguida, à análise das obras expostas pelos alunos e professores, as quais abordaremos no capítulo seguinte.

Além da crítica do *Jornal do Commercio* acerca da Coleção Nacional organizada por Félix-Émile, vale lembrar novamente que os discursos do diretor eram também reproduzidos nesse mesmo jornal em sua íntegra. Além de chamar a atenção do público para a coleção, destacando seus aspectos negativos e positivos, a explicação dada por Félix acaba servindo e instruindo não somente os alunos ali presentes na Sessão Pública Anual da Academia, mas igualmente o público, que podia apreciar aquelas obras nas Exposições Gerais. O conteúdo do discurso — que,

neste caso, diz respeito quase que inteiramente à questão das escolas artísticas ali apresentadas, inovação daquele ano — faz parte, portanto, da didática de Félix-Émile voltada para os alunos, funcionando como um complemento à formação, como informação sobre a metodologia acadêmica e formação do gosto, pois transmite ao público conhecimento e interesse por aquilo que anualmente é mostrado na Academia.

Ao final do discurso, ele reconhece a dificuldade de análise da origem e da atribuição de algumas das peças pertencentes à Academia, mas ressalta ao público e aos artistas ali presentes que a Coleção Nacional possui exemplares de todas aquelas escolas descritas por ele, elevando o acervo da instituição e a fonte de estudo de seus alunos. As obras trazidas por Le Breton e aquelas pertencentes à Coleção Real constituem, dessa maneira, fonte essencial ao aprendizado dos alunos e ao conhecimento da história das belas-artes. Consequentemente, tanto o diretor quanto o crítico voltam-se para a conservação dessas obras, para a ampliação da coleção e para o surgimento de coleções privadas, as quais se vão desenvolver ao final do século XIX. As exposições funcionam, dessa forma, como um excelente meio de divulgação, apresentação da coleção e das obras feitas pelos alunos a partir dessa didática, de reclamações por sua melhoria e de formação do gosto, incentivando as compras e o desenvolvimento da crítica, conforme veremos no capítulo seguinte.

### Notas

- <sup>1</sup> Sobre a Academia cubana, ver *Histoire de l'Expansion de l'art français. Le monde latin*. Paris: Henri Laurens, 1933, pp. 339-40. Ver, também, Leon, 1927.
- <sup>2</sup> Os debates em torno da necessidade de transformação do ensino artístico iniciar-se-ão na década de 1840, publicados principalmente na *Revue de Deux Mondes*.
- <sup>3</sup> Sobre a criação do Instituto de França e seus desdobramentos, ver as obras capitais de Comte de Franqueville, 1895, e Delaborde, 1891. Recentemente, Lília Schwarcz recuperou a história da Academia Francesa de Artes, dando especial destaque ao Instituto de França, instituição da qual Nicolas-Antoine Taunay era membro. Ver Schwarcz, 2008.
- <sup>4</sup> Cf. Jacques, 2001.

- <sup>5</sup> Suas ideias estão em *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'académie ou d'école publique et d'un système d'encouragemens*. Cf. Laurent, 1987, e ainda Pevsner, 1999, pp. 165-6. Ver, também, a edição brasileira: Pevsner, 2004.
- <sup>6</sup> Cf. Goudail e Giraudon, 2001.
- <sup>7</sup> Laurent, 1982, p. 37.
- <sup>8</sup> David morreria um ano depois em seu exílio político na cidade de Bruxelas.
- <sup>9</sup> Stendhal, 31 de outubro de 1824, in Stendhal, 2002, p. 64.
- <sup>10</sup> Quatremère de Quincy, 1823a.
- <sup>11</sup> Em 1829, Delacroix é atacado por Quatremère de Quincy. Nesse mesmo ano, Delacroix publica o artigo “Des Critiques en Matière d’Art na Revue de Paris”, em crítica a Quatremère e seus ideais de beleza clássica: Ver Delacroix, 1995. A esse respeito, Delacroix também publicará em 15 de julho de 1854, na *Revue des Deux Mondes*, o artigo “Questions sur le Beau”, e em 15 de julho de 1857, nessa mesma revista, “Des Variations du Beau”.
- <sup>12</sup> Laurent, 1982, p. 40.
- <sup>13</sup> Sobre a Academia francesa em Roma, Stendhal também escrevera sua crítica em 1824: “A Académie de France forma um oásis em Roma: os alunos vivem entre eles; nada pode ser tão mortal para um jovem artista que chega a Roma que viver entre seus camaradas, e algumas vezes, os conselhos do Sr. Diretor. [...]. O que eu abomino aqui são suas doutrinas sobre sua pintura; eu aguento suas máximas mortais para as artes. Eu proporia ao primeiro *connaisseur*, que exercerá alguma influência sobre o ministro das Belas Artes, de suprimir a École de Rome, de conceder 5.000 francos por ano aos alunos que se enviam a Itália, em lhes impondo em toda obrigação de passar um ano em Veneza, um ano em Roma, seis meses em Florença e seis meses em Nápoles. Os alunos continuariam a enviar os quadros a Paris”. Stendhal, 7 de outubro de 1824, in Stendhal, 2002, p. 92.
- <sup>14</sup> Laurent, 1982.
- <sup>15</sup> Jacques-Ignace Hittorf teria causado escândalo ao expor seus desenhos italianos e ler no Salão de 1830 seu memorial intitulado “De l’architecture polychrome chez les Grecs ou restitution complete du temple d’Empédocle dans l’Acropole de Sélinonte”.
- <sup>16</sup> Watt; Cahn e Lobstein, 1998, p. 80.
- <sup>17</sup> Navarrete Martinez, 1999.
- <sup>18</sup> Picard e Racioppi, 2002.
- <sup>19</sup> SPA, 19 de dezembro de 1835. AMDJ–EBA–UFRJ.
- <sup>20</sup> Winckelmann, 1755.
- <sup>21</sup> Winckelmann, 1764.
- <sup>22</sup> Quatremère de Quincy, 1989, p. 103.

- <sup>23</sup> Lenoir, 1806.
- <sup>24</sup> Sérour D'Agincourt, 1810-1823.
- <sup>25</sup> Pommier, 1994, pp. 11-28.
- <sup>26</sup> Ibidem.
- <sup>27</sup> Winckelmann, 1993, p. 27.
- <sup>28</sup> Pommier, 1994, p. 16. Sobre Richardson, pai e filho, ver a recente publicação Richardson, 2008.
- <sup>29</sup> Editado em Dresden, 1764. Edição francesa: *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, editada em 2006 por Daniella Gallo.
- <sup>30</sup> Sobre o estudo das proporções, ver, também, Barbillon, 1998 e 2004.
- <sup>31</sup> Winckelmann, 2006 (1764).
- <sup>32</sup> A questão referente à arquitetura será discutida no capítulo 4.
- <sup>33</sup> Ata de 20 de março de 1837. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>34</sup> Ata de 18 de dezembro de 1843. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>35</sup> Ata de 16 de março de 1835. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>36</sup> SPA, 18 de dezembro de 1850. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>37</sup> Ata de 20 de março de 1837. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>38</sup> SPA, 19 de dezembro de 1845. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>39</sup> Os "Idílios Brasileiros" foram escritos por Théodore Taunay, irmão de Félix-Émile Taunay, em 1830. Théodore escreve em latim e Taunay os traduz para o francês.
- <sup>40</sup> SPA, 19 de dezembro de 1848, e Ata de 2 de abril de 1849. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>41</sup> Le Breton, 1809, 30 p., in 4ª B-IF.
- <sup>42</sup> Friedländer, 2001.
- <sup>43</sup> Idem, op. cit.
- <sup>44</sup> SPA, 19 de dezembro de 1844. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>45</sup> Mengs, 2000, p. 48.
- <sup>46</sup> O sistema de cópias e a coleção da Academia serão assuntos desenvolvidos no capítulo 3.
- <sup>47</sup> Goldstein, 1996.
- <sup>48</sup> Antiga peça do vestuário masculino que envolve o corpo do pescoço à cintura. *Dicionário Eletrônico Houaiss*.
- <sup>49</sup> Müntz, 1895, pp. 367-80.
- <sup>50</sup> Schwartz, 1997, pp. 12-23.
- <sup>51</sup> Na segunda metade do século XIX, além das aulas de modelo vivo, o artista contará também com as fotografias do modelo realizadas nas mais diversas poses. Ver a esse

- respeito o catálogo da exposição *L'art du Nu au XIX<sup>e</sup> Siècle. Le Photopaphe et son modèle*, anteriormente citado.
- <sup>52</sup> Os pintores eram livres para colocar modelos femininos e masculinos nus em seus ateliês particulares.
- <sup>53</sup> Tradução livre do autor. O plano de Le Breton, como já ressaltamos, está escrito em francês e foi publicado por Mário Barata, conforme citamos anteriormente. Ver "Plano de Ensino de Le Breton Presente na Carta Enviada ao Ministro Conde da Barca". API-RJ.
- <sup>54</sup> Sobre Romano, diz Gonzaga-Duque (1995, p. 86): "Entre as obras dele, que atualmente existem, contam-se a *Senhora Sant'Ana* (Casa da Moeda), retocada há vinte e tantos anos, e a *Senhora da Conceição* (1813), que se acha na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Era um bom pintor de frutos, flores e natureza-morta, e habilíssimo em trabalhos decorativos".
- <sup>55</sup> Girolamo Pompeo Batoni (1708-1787). Estudioso de Rafael e da estatuária antiga, Batoni segue, na segunda metade do século XVIII, os princípios neoclássicos. Ganhou destaque nas obras de pequeno formato e como retratista dos ingleses e alemães estabelecidos em Roma nesse período, como Pierre Léopold da Áustria e Sir Thomas Gaiscogne. *Encyclopédie de l'Art*, 1991.
- <sup>56</sup> "Em carta dirigida a Dom Fernando José de Portugal, vice-rei e capitão-general de mar e terra do Estado do Brasil, datada do Palácio de Mafra, aos 20 de novembro de 1800, o Príncipe Dom João foi servido criar de novo e estabelecer no Rio de Janeiro a referida Aula Régia de Desenho e Figura, nomeando para regê-la e ensinar Manuel Dias de Oliveira, seu pensionário na corte de Roma". Apud Marques dos Santos, 1941, p. 215.
- <sup>57</sup> Porto-Alegre, 1841.
- <sup>58</sup> Morales de Los Rios Filho, 1942, p. 105, grifos do autor.
- <sup>59</sup> Ata de 6 de outubro de 1831. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>60</sup> Ata de 16 de outubro de 1833. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>61</sup> Ata de 4 de novembro de 1833. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>62</sup> Ata de 7 de março de 1834. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>63</sup> Ata de 3 de abril de 1834. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>64</sup> Ata de 16 de abril de 1834. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>65</sup> *Correio Oficial* nº 79, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1834. Esse artigo se encontra na pesquisa de doutorado de Renato Palumbo Dória (Palumbo Dória, 2005).
- <sup>66</sup> Ata de 21 de abril de 1834. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>67</sup> "Projecto do Plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro", op. cit., BN-RJ, B-IF.

- <sup>68</sup> Em seu plano de ensino, Le Breton também estabelece primeiramente os concursos mensais: “Art. 7º: Depois do primeiro ano de existência da Escola, haverá a cada mês um concurso entre os alunos dos diferentes gêneros e de diversos graus, para verificar seus progressos e excitar a emulação”. API-RJ.
- <sup>69</sup> “Projecto do Plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro”, idem, op. cit.
- <sup>70</sup> Ofício de 9 de maio de 1834 comunicando ao governo a abertura da classe: “Ilmo. Exmo. Sr., Tenho a honra de participar a V. Excia, em nome da congregação dos lentes da Academia Nacional das Belas Artes, que, no dia 2 do mês de maio corrente, teve lugar, na mesma Academia, a abertura da aula de modelo vivo. Este importante exercício, objeto dos constantes desvelos e desejos dos professores, sendo a aplicação mais proveitosa do subsídio que foi concedido ao Estabelecimento em o ano próximo passado para o uso do presente ano escolar, ficou demorado muito além da época em que se concluiu a prontificação da sala, por não se apresentar indivíduo algum que quisesse servir na qualidade de modelo, apesar de dois anúncios nos periódicos da Corte, obstando as prevenções de educação, em causa inteiramente nova. Enfim, por uma feliz ocorrência, venceu-se tão poderoso obstáculo; e a congregação tem a honra de congratular-se com V. Excia por ter dado princípio a um estudo, cuja útil influência segura e adianta a marcha do estabelecimento. Deus....Academia Nacional das Belas Artes, 9 de maio de 1834. Ilmo. Exmo. Sr., Antonio Pinto Chichorro da Gama”. AN-RJ, SE-IE.
- <sup>71</sup> Cap. 3, Art. 13º “Quando houver modelo vivo, o estudo será presidido alternadamente pelos professores de desenho, pintura histórica, paisagem e escultura”. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>72</sup> Cap. 3, Art. 1º: “A Academia estará aberta a todos os jovens de 12 a 18 anos de idade, que quiserem nela matricular, para gozarem das vantagens dos concursos; porém outro qualquer, que se queira aproveitar dos cursos, os poderá frequentar independentemente da matrícula, sujeitando-se contudo à polícia (sic) do estabelecimento”. Em 1838, há novas regras para a classe de modelo vivo e gesso antigo. “Art. 1º: Nas segundas-feiras, das sete horas às sete e meia, o porteiro fará a chamada na classe de modelo vivo e a quem faltar nesta ocasião se marcará um ponto; Art. 2º: A mesma pena ao aluno que aparecer só na última hora do exercício; Art. 3º: A mesma pena ao aluno que sair antes da última hora do exercício; Art. 4º: Em todos os casos o professor admitirá as desculpas que julgar fundadas; Art. 5º: O aluno que se achar com cinco pontos não poderá continuar na classe e o nome dele será enviado ao governo, para que desde já o não contemple isento do recrutamento”. Ata de 12 de março de 1838. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>73</sup> Ata de 6 de abril de 1835. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>74</sup> Ata de 23 de julho de 1835. AMDJ-EBA-UFRJ.

- <sup>75</sup> Na França de Luís XIV, Colbert manda vir de Toulon dois escravos turcos para servirem de modelos. Ver Müntz, 1895, p. 379.
- <sup>76</sup> Ofício de 7 de novembro de 1836. AN-RJ, SE-IE.
- <sup>77</sup> Nesse ano, conquistava a grande medalha Manuel Joaquim de Mello Tupynambá, e a pequena José Joaquim Vieira Souto.
- <sup>78</sup> Ata de 5 de maio de 1835. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>79</sup> Ata de 16 de janeiro de 1837. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>80</sup> Ata de 1 de março de 1837. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>81</sup> Ata de 6 de março de 1837. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>82</sup> Honour, 1998, p. 138.
- <sup>83</sup> Pevsner, 1999, p. 152.
- <sup>84</sup> Grunchev, 1986-1989, pp. 100-1.
- <sup>85</sup> No entanto, o discurso de 1837 deixa claro que durante aquele ano não foi possível abrir essa classe, sendo um dos motivos a dificuldade em encontrar modelos.
- <sup>86</sup> Ver *Coleção Manuel de Araújo Porto-Alegre*. “Duas alocuções na Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro por Manuel de Araújo Porto-Alegre, ex-diretor da mesma, precedidas e acompanhadas de notas interessantes para a história d’aquela estabelecimento”, p. 19. Arquivo do IHGB-RJ.
- <sup>87</sup> Schwartz, 1997, p. 16.
- <sup>88</sup> Ata de 2 de abril de 1840. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>89</sup> Ata de 15 de fevereiro de 1841. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>90</sup> Ata de 9 de abril de 1842. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>91</sup> Ata de 19 de abril de 1843. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>92</sup> Ata de 5 de maio de 1843. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>93</sup> Honour, 1998, p. 137.
- <sup>94</sup> Ata de 10 de outubro de 1846. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>95</sup> Ata de 9 de outubro de 1848. AMDJ-EBA-UFRJ. Os assuntos dos concursos anuais serão tratados em tópico posterior.
- <sup>96</sup> As aulas de anatomia e os manuais utilizados serão abordados no tópico seguinte.
- <sup>97</sup> Ata de 19 de junho de 1842. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>98</sup> Ata de 18 de março de 1844. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>99</sup> Ata de 17 de março de 1842. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>100</sup> Humboldt, 1811. Le Breton cita a obra de Humboldt em seu plano de ensino.
- <sup>101</sup> Humboldt, 1811, livro II, p. 119.
- <sup>102</sup> Plano de Le Breton em carta dirigida ao Conde da Barca. API-RJ.

- <sup>103</sup> Ata de 2 de junho de 1832. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>104</sup> Ata de 8 de junho de 1833. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>105</sup> Ata de 23 de julho de 1835. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>106</sup> Ata de 17 de novembro de 1837. AMDJ-EBA-UFRJ. “Resolveu-se ao depois, que se compraria do Sr. Marcos Ferrez a sua coleção de gesso pelo preço que lhe custara, obrigando-se o mesmo a trazer desde já para a Academia a dita coleção e fazendo-se-lhe pagamentos mensais de 33\$... até completa satisfação, em virtude de um contrato que deve ser passado em nome da Congregação. [...]”.
- <sup>107</sup> SPA, 19 de dezembro de 1837. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>108</sup> Ata de 4 de novembro de 1835. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>109</sup> Ata de 22 de novembro de 1836. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>110</sup> Ata de 6 de novembro de 1838. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>111</sup> Ata de 16 de outubro de 1840. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>112</sup> Ata de 2 de outubro de 1842. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>113</sup> Ata de 11 de outubro de 1845. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>114</sup> Ata de 18 de dezembro de 1848. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>115</sup> Ata de 11 de outubro de 1850. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>116</sup> Ata de abertura do ano escolar, março de 1836. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>117</sup> Ata de 31 de julho de 1841. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>118</sup> Ata de 18 de junho de 1845. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>119</sup> SPA, 19 de dezembro de 1847. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>120</sup> Quatremère de Quincy, 1834, pp. 174 e 354.
- <sup>121</sup> SPA, 19 de dezembro de 1847. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>122</sup> SPA, 19 de dezembro de 1847. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>123</sup> A esse respeito, cf. Gomes Jr., 2004.
- <sup>124</sup> Pintor inglês e escritor (1704-1767). Bardwell começou sua carreira por volta de 1738 como pintor de painéis decorativos, trabalhando em Londres, Yorkshire e na Escócia na produção de retratos. *The Dictionary of Art*. Londres: Macmillan Publishers, 1996.
- <sup>125</sup> A obra traduzida por Félix encontra-se atualmente no setor de obras raras da Escola de Belas Artes da UFRJ. Existem três exemplares da obra de 1836, composta por 60 páginas.
- <sup>126</sup> Ata de 6 de agosto de 1836: “O objeto da presente era oferecer à aprovação da congregação dos lentes os gastos da impressão de 300 exemplares do folheto arte de pintar, e distribuição gratuita que se tinha feito dele 1. À repartição dos negócios do império para serem mandados às províncias. 2. Ao diretor da biblioteca pública,

- e 2.2 a diferentes pessoas conforme a lista que existe, passando o senhor diretor a ler o ofício (p. 126) pelo qual o regente manda agradecer à congregação a remessa dos mesmos folhetos. Disse então o senhor diretor que nestas ocasiões tinha sempre obrado em nome da congregação, apesar de não a poder convocar pela razão que todos os membros sabiam; e tudo o que diz respeito a este negócio foi aprovado”. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>127</sup> Ofício de 20 de julho de 1836. AN-RJ, SE-IE.
- <sup>128</sup> “Pode se verificar aqui, neste tratado enviado a Pernambuco e a outras províncias brasileiras pelo regente do império, a irradiação didática da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, que planejara a publicação e distribuição pelo país desta e de outras obras *úteis aos artistas*. Confirmando a circulação dos conhecimentos do desenho entre diferentes regiões, instituições e níveis de ensino, era emblemático que um livro fornecido pela Academia do Rio de Janeiro fosse adotado no ambiente do Liceu de Pernambucano — responsável pela instrução primária e secundária provincial”, in Palumbo Dória, 2005, p. 127.
- <sup>129</sup> Ibidem.
- <sup>130</sup> *Arte de pintar a óleo, conforme a prática de Bardwell, baseada sobre o estudo e a imitação dos primeiros mestres das escolas italiana, inglesa e flamenga*. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Cia., 1836, pp. 18-9. SOR-EBA-UFRJ.
- <sup>131</sup> No Ofício de 24 de maio de 1839, Félix pede ao governo a reprodução “das tábuas originais para que se pudesse dar toda a extensão à utilidade do Epítome de Osteologia, enviando-o às Províncias, pois, só na Academia existiam as gravuras indispensáveis ao estudo do assunto”. O artigo de Alfredo Galvão relata a não reprodução das tábuas. In Galvão, 1968, pp. 137-217.
- <sup>132</sup> No final do século XIX, surgem novos tratados de anatomia a partir da reunião de obras já publicadas, como aquele de William Rimmer, *Art Anatomy*, de 1877. Há combinações novas entre os tratados e a criação de novas figuras, configurando o aparecimento de um outro tipo de publicação anatômica destinada ao ensino, como no caso de Rimmer. Não acontece o mesmo com Félix, que, apesar de trabalhar conjuntamente com várias obras, apenas traduz sem incluir novas concepções a partir dos textos originais. Também não há inclusão de novas figuras, baseando-se nas pranchas originais para consulta. Cf. Röhr, 2000.
- <sup>133</sup> Röhr, 2000. O primeiro tratado português de anatomia, *Método de proporções e anatomia do corpo humano*, foi publicado em 1836 por Francisco de Assis Rodrigues, professor de escultura da Academia de Belas Artes de Lisboa.
- <sup>134</sup> Ata de 23 de dezembro de 1843. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>135</sup> “[...] e então o senhor Ferrez insistiu sobre a necessidade de se desenvolver esta classe, para cuja preparação acaba o senhor diretor de traduzir o epítome de anatomia, que está a sair do prelo”. Ata de 1 de março de 1837. AMDJ-EBA-UFRJ.

- <sup>136</sup> Ata de 10 de outubro de 1833. AMDJ-EBA-UFRJ. Não há notícia de que os alunos tenham frequentado a aula de anatomia no hospital militar. Anos mais tarde, será contratado o professor de anatomia que dará aulas na própria Academia.
- <sup>137</sup> Ata de 1 de fevereiro de 1837. AMDJ-EBA-UFRJ. “Porém que a Academia não podia fazer a despesa da gravura das figuras e que, imprimindo-se o texto, seria suficiente expor as ditas figuras n’uns quadros, para todos ali procurarem os nomes das partes em relação com o texto: e que fazia uma proposta nesse sentido: ao que todos anuirão, autorizando o mesmo senhor diretor a despende o necessário para um e outro objeto”. Não seriam, portanto, impressas as figuras que compõem os tratados, incumbindo-se Félix somente da tradução.
- <sup>138</sup> Ata de 20 de março de 1837. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>139</sup> Prefácio do epítome organizado por Félix-Émile Taunay.
- <sup>140</sup> *Abrégé d’anatomie, accommodé aux arts de peinture et de sculpture, et mis dans un ordre nouveau, dont la méthode est très-facile, et débarrassée de toutes les difficultés et choses inutiles, qui ont toujours été un grand obstacle aux Peintres, pour arriver à la perfection de leur Art. Ouvrage très-utile, et très-nécessaire à tous ceux qui font profession du Dessin. Mis en lumière par François Torteбат, Peintre du Roy dans son Académie Royale de la Peinture et de la Sculpture.* Paris, 1765. B-Inha-CJD.
- <sup>141</sup> Alguns autores indicam a data de 1667 como primeira edição. Há indicação no exemplar da Escola de Belas-Artes de Paris acerca do ano de 1668. “[...] nós adotamos a data de 1668 por uma ou outra razão que nos parece mais válida ainda: após o Privilégio, que é datado de 2 de novembro de 1667, se encontra a menção ‘Impressão terminada pela primeira vez em 12 de janeiro de 1668’”. Duval e Cuyer, 1898, p. 139.
- <sup>142</sup> Duval e Cuyer, 1898, p. 141. Entretanto, a atribuição das pranchas a Tiziano é uma tese que ganha corpo somente no século XVII. Também Johannes Stephanus Calcar, assistente de Tiziano, é considerado autor das pranchas de Vesalius, citado por Vasari na segunda edição das *Vite*. Cf. Röhr, 2000 e também Roberts, 1992.
- <sup>143</sup> Torteбат, 1733. Prefácio. B-INHA-CJD.
- <sup>144</sup> A obra de Torteбат faz algumas referências aos ossos da cabeça, mas não os trata de maneira individual em suas pranchas. Por isso, Félix suprime essa pequena parte e adverte para a leitura de Le Brun.
- <sup>145</sup> Duval, citando a obra de De Piles, *L’art de la Peinture*. Paris, 1751, p. 148, in Duval e Cuyer, 1898, p. 144.
- <sup>146</sup> Duval e Cuyer, 1898, p. 140.
- <sup>147</sup> “José Munárriz ficou encarregado de traduzir os textos dos três esqueletos e das figuras” (Navarrete Martínez, 1999, p. 168). Munárriz era acadêmico de honra desde 1796 e secretário-geral a partir de 1807.
- <sup>148</sup> Schlosser, 1996, p. 629.

- <sup>149</sup> Röhr, 2000, p. 105.
- <sup>150</sup> Le Brun (1994, p. 52) diz: “Há tantas pessoas sábias que trataram das paixões, que só se pode dizer aquilo que elas já escreveram”. Apesar de Le Brun não ser claro quanto à referência a Descartes, perseguido pela política de Luís XIV, é igualmente clara a sua alusão: “Mas o contexto é aqui importante: nós estamos numa academia de Luís XIV — e o Estado, falando pela boca de Le Brun, confisca a verdade e não se preocupa em fazer citações. Esta impessoalidade do Estado, esta arte anti-subjetiva que transformou tudo em método, inclina Le Brun a suprimir por assim dizer o autor da doutrina que ele é o inventor”. Philippe, Julien, “Présentation”, in Le Brun, 1994, p. 25.
- <sup>151</sup> Philippe, 1999, pp. 27-8.
- <sup>152</sup> Le Brun, 1994, p. 51.
- <sup>153</sup> Félix, na introdução da parte referente à “physiologia das paixões”.
- <sup>154</sup> Le Brun, 1994, pp. 60-1.
- <sup>155</sup> Millin, 1806.
- <sup>156</sup> O dicionário de Millin era destinado às belas-artes, incluindo também a música.
- <sup>157</sup> Barbillion, 1998, vol. 2, pp. 461-5.
- <sup>158</sup> Millin, 1806, tomo 3, p. 385.
- <sup>159</sup> Modigliani e Brugère, “Préface”, in Mengs, 2000, p. 22.
- <sup>160</sup> Por exemplo, os tratados de Henry Testelin (1696) e Abraham Bosse (1656).
- <sup>161</sup> Audran, 1683. B-Inha-CJD.
- <sup>162</sup> Barbillion cita os imitadores e os plágios de sua obra realizados no final dos séculos XVIII e XIX, como, por exemplo, *Proportions des plus belles figures de l’Antiquité*, editado em 1794 por François-Anne David, e *Les Proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles statues de l’Antiquité*, datado de 1800, do autor desconhecido Rinmon. Barbillion, 1998, p. 153.
- <sup>163</sup> Trata-se do manuscrito de Nicolas Poussin intitulado *Mesures de la célèbre statue de l’Antinoüs suivies de quelques observations sur la peinture*, publicado por Bellori em 1672 e traduzido do italiano por M. Gault de Saint-Gervais em Paris, pela editora Egron em 1803.
- <sup>164</sup> José Correia de Lima foi o vencedor do concurso para o substituto da cadeira de pintura de história. Ofício de 3 de outubro de 1837. AN-RJ, SE-IE.
- <sup>165</sup> Ofício de 3 de outubro de 1837. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>166</sup> Ata de 28 de julho de 1837. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>167</sup> Ata de 2 de abril de 1842. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>168</sup> Bouchardon, 1741. A obra de Bouchardon foi reeditada em 1802.
- <sup>169</sup> Salvage, 1812, *grand in-folio*.

- <sup>170</sup> Gerdy, 1829. Deste último, há uma tradução em alemão datada de 1831.
- <sup>171</sup> Ata de 15 de abril de 1842. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>172</sup> Ata de 18 de março de 1843. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>173</sup> Plano de Le Breton em carta a Barca, tradução presente no artigo de Mário Barata, op. cit., p. 298.
- <sup>174</sup> Marques, 1992.
- <sup>175</sup> Nesta parte, trabalharemos com as indicações de obras e artistas contidas nos catálogos do período e mencionaremos, quando possível, a mudança de atribuição a partir de pesquisas recentes.
- <sup>176</sup> Lanzi, 1968-1970.
- <sup>177</sup> Provavelmente uma cópia de Murillo adquirida em 1850, conforme consta na ata de 30 de agosto de 1850. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>178</sup> Reproduzimos aqui a maneira como o artista está denominado nos catálogos e, entre parênteses, o seu nome correto. Todos os artistas apresentados a seguir seguem essa mesma linha.
- <sup>179</sup> Segundo Lanzi, Perugino frequentemente coloca seu retrato e os de seus contemporâneos em suas telas, como também notamos na obra exposta por Félix na exposição.
- <sup>180</sup> Marques, 1996.
- <sup>181</sup> A obra *Jovem Tobias curando o pai*, título dado à cópia do original *Tobias devolve a vista ao pai*, do Museu Nacional de Belas Artes, está conservada no Acervo Irmandade Nosso Senhor dos Passos e Hospital de Caridade, em Florianópolis.
- <sup>182</sup> Marques, 1996, p. 42.
- <sup>183</sup> A obra de Murillo não consta nos acervos aqui analisados.
- <sup>184</sup> Ofício de 20 de março de 1841. AN-RJ, SE-IE.
- <sup>185</sup> Ofício de 5 de junho de 1841. AN-RJ, SE-IE.
- <sup>186</sup> Cf. catálogo Coleção D. João VI, 2008, p. 54.
- <sup>187</sup> Trata-se, na realidade, de um *Ecce Homo*.
- <sup>188</sup> SPA, 19 de dezembro de 1842. AMDJ-EBA-UFRJ.
- <sup>189</sup> *Jornal do Commercio*, 18 de dezembro de 1842. BN-RJ.

### CAPÍTULO III

## AS EXPOSIÇÕES GERAIS E O PRÊMIO DE VIAGEM

### *As Exposições Gerais*

Na década de 1840, continua a reestruturação da metodologia de ensino artístico. Fundamental à emulação entre os artistas, Félix-Émile Taunay pedia ao governo a autorização para transformar as exposições dos alunos da Academia em Exposições Gerais. Com essa medida, as exposições dos alunos matriculados, que tendiam a ocorrer anualmente desde 1829 — sendo a primeira delas organizada por Debret ainda como professor de pintura de história da Academia<sup>1</sup> —, passavam do caráter particular, restritas aos integrantes da Academia, para o geral. Permitia-se a participação de qualquer artista que se encontrasse no Rio de Janeiro e tivesse suas obras aprovadas por um júri especializado, composto de professores da instituição brasileira.

A medida era semelhante àquela tomada na França, quando, em 1791, a Assembleia Nacional aprovava a ampliação das exposições realizadas com os matriculados da então Academia Real de Pintura e Escultura para todos os artistas de Paris. Essa aprovação fazia parte de um conjunto de medidas que tiravam os privilégios de todas as instituições do Antigo Regime:

Considerando que pela constituição decretada, não havia para nenhuma parte da nação nem para nenhum indivíduo, nenhum privilégio, nem exceção aos direitos comuns de todos os franceses; que não havia mais nem confrarias nem corporações [...] decretou que todos os artistas franceses, ou estrangeiros, membros ou não da Academia de pintura e de escultura,