



O Projeto de Revitalização do Museu D. João VI da EBA/UFRJ

A reinterpretação do acervo do museu e sua nova curadoria

Sonia Gomes Pereira

A Escola de Belas Artes da UFRJ conserva grande acervo histórico e artístico – proveniente de sua longa trajetória como Academia Imperial de Belas Artes e, depois, Escola Nacional de Belas Artes – reunido no Museu D. João VI. Apoiada pelo patrocínio da Petrobras Cultural, a Escola está fazendo relevante intervenção nesse Museu. Neste artigo, gostaria de discutir as bases conceituais do Projeto de Revitalização do Museu D. João VI: a necessidade de repensar o significado do acervo, o problema da sua preservação e a forma de disponibilizá-lo em uma escola de artes e em uma universidade.

Ensino artístico, século 19, academia, preservação acervo, Museu D. João VI.

Ao longo de sua trajetória, a antiga Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes, reuniu extenso acervo de obras de arte. Uma parte provinha da coleção real trazida pela corte portuguesa em 1808. Outra parte veio para o Brasil em 1816 com Joaquim Lebreton, chefe da Missão Francesa. O maior conjunto, no entanto, foi oriundo da própria Academia, fruto de suas diversas atividades: exercícios de alunos, “envios” dos pensionistas, cópias de obras dos mestres mais importantes da tradição européia, material didático usado nos ateliês, obras vencedoras de concursos, como o Prêmio de Viagem ao Exterior ou para contratação de professores, ou das exposições gerais ou salões.

Em 1937 – ano em que foi criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –, a enorme coleção da Academia/Escola foi desmembrada. A maior parte – e tam-

bém a que foi considerada na época mais nobre – passou a constituir o Museu Nacional de Belas Artes. A outra parte, em geral de caráter mais didático, continuou nas salas de aulas e nos ateliês da Enba. Tudo, porém, continuava no mesmo prédio da Avenida Rio Branco: o MNBA ocupava a parte da frente, voltada para a Rio Branco, e a Enba a parte posterior, voltada para as ruas México e Araújo Porto-Alegre.

Transferida para a Ilha do Fundão em 1975, essas obras continuaram inicialmente nas salas e nos ateliês da Escola, que passou a ocupar o Prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, projeto do arquiteto Jorge Moreira, hoje mais conhecido como Prédio da Reitoria. Em 1979, o então diretor, prof. Almir Paredes Cunha, preocupado com sua conservação, resolveu reuni-las, criando um museu, a que foi dado o nome D. João VI, em homenagem ao fundador da Escola

Marc Ferrez
Capitel coríntio
terracota, 51x40x40cm, s/d
Fonte: acervo MDJVI

mais do que centenária. O Museu foi organizado pela museóloga Ecylla Castanheira Brandão, e seu mobiliário expositivo desenhado por Almir Gadelha – ambos professores da Escola –, ocupando amplo espaço no segundo andar do Prédio da Reitoria, junto com a Escola, instalada em vários andares (primeiro, segundo, sexto e sétimo) do mesmo prédio.

Apoiada pelo patrocínio da Petrobras Cultural e iniciada em agosto de 2005, a Escola está fazendo relevante intervenção nesse Museu, o Projeto de Revitalização do Museu D. João VI, que prevê quatro ações básicas: higienização do acervo; expansão do Banco de Dados Informatizados e sua disponibilização *on line*; modernização da Reserva Técnica; e reedição do catálogo do Museu, há muito esgotado – as duas primeiras já realizadas, as demais ainda em curso.



A primeira etapa foi realizada entre agosto de 2005 e agosto de 2006, e consistiu na higienização de todo o acervo museológico (800 gravuras, 837 desenhos, 65 desenhos arquitetônicos, 480 pinturas, 560 esculturas, 595 diplomas de premiações, 253 porcelanas, 167 fotografias, 47 têxteis, 22 móveis, 298 livros e nove vitrais).¹

A segunda etapa incidiu sobre o Banco de Dados Informatizados do Museu. A catalogação dos acervos museológico e arquivístico, e sua informatização já haviam sido realizadas de 1995 a 1999, mediante projeto apoiado pelo CNPq. A proposta então era sua ampliação, que foi realizada de agosto de 2005 a abril de 2007, resultando no *site*: www.museu.eba.ufrj.br. Ali se encontram disponíveis não apenas os Bancos de Dados dos acervos museológico e arquivístico, mas também as informações gerais a respeito do Museu: sua origem, a constituição de suas coleções, sua localização e modo de acesso pelo usuário.²

A terceira etapa consiste na modernização da Reserva Técnica do Museu. Iniciada em agosto de 2005, está ainda em curso, com previsão de término em dezembro de 2008. É exatamente sobre a questão da Reserva Técnica do Museu D. João VI que eu gostaria de discutir um pouco mais neste artigo, uma vez que essa etapa acabou tomando dimensões muito mais amplas – tanto conceituais quanto práticas.

Desde sua criação em 1979, o Museu passou a ocupar significativo espaço no segundo andar do Prédio da Reitoria da UFRJ, cerca de 1.200m², divididos basicamente em dois setores: a Reserva Técnica e a ampla exposição permanente, cujo circuito cronológico apresentava a história da Academia/Escola em suas etapas mais importantes: a chegada da Missão Francesa; primeira geração de artistas brasileiros formados pela Academia; a

Torso do Velho Fauno,
gravura de Jean-François Badoureau,
desenho de Eugène Bourgeois
Fonte: Acervo Museu D. João VI / EBA / UFRJ

geração da passagem do século e a Enba; e a história mais recente da EBA.

Desde o final da década de 1980, no entanto, o Museu começou a apresentar problemas de infiltrações em sua cobertura, constituída por pequenas cúpulas de concreto e acrílico, comprometendo, também, a iluminação do espaço.³ Portanto, ao propor a reorganização da Reserva Técnica, o Projeto Petrobras tentava resolver este antigo problema que afligia o Museu – as infiltrações no teto de suas instalações –, além de buscar solução técnica para o adequado acondicionamento do acervo, então guardado em sistema improvisado.

Assim, algumas decisões – tanto conceituais quanto práticas – foram tomadas, e passarei a discuti-las em seguida.

A decisão de manter unidos os acervos históricos da EBA: a biblioteca de obras raras, o arquivo e o museu propriamente dito

Em 2006 foi decidido pela Congregação da EBA o deslocamento do Museu para o sétimo andar do Prédio da Reitoria.⁴ Ficam reunidos, dessa maneira, o Museu, o Arquivo e a Biblioteca de Obras Raras, coleções complementares,⁵ e a Escola agrupa num mesmo espaço um verdadeiro centro de memória da instituição, facilitando não apenas os cuidados com conservação e vigilância, mas também o acesso dos usuários a seu acervo histórico/artístico.

A ênfase no caráter universitário do Museu, voltado prioritariamente para ensino e pesquisa

O Museu D. João VI é essencialmente universitário, voltado para uso de professores e alunos da instituição e para os pesquisadores que têm interesse direto em suas fontes primárias. Mais do que isso, o Museu atende a uma escola de artes, e seu acervo deve

atender a seu propósito original – aquele que promoveu a própria constituição da coleção: servir de instrumento de estudo e observação aos alunos para a compreensão da tradição artística que embasou a trajetória da arte ocidental e também para a discussão sobre os métodos de formação do artista. Além disso, tem servido de base para uma das principais linhas de pesquisa da Pós-Graduação da Escola, com significativa produção de dissertações, teses e publicações sobre a história da instituição e a questão do ensino artístico.⁶

A mudança de conceito museológico: a Reserva Técnica disponibilizada para o público

O conceito norteador no novo Museu D. João VI baseia-se na idéia de uma Reserva Técnica disponibilizada ao público, resguardados, naturalmente, os cuidados necessários com

Henrique Cavaleiro
Academia, óleo/tela,
162,5 x 114cm, 1953.
Prova de concurso para
professor na Enba
Fonte: Acervo MDJVI



a conservação e a vigilância do acervo. Acreditamos que, no nosso caso, muito mais importante do que montar exposições permanentes ou mesmo temporárias – que exigiriam recursos que não temos – é colocar efetivamente o acervo à disposição de seus usuários naturais: alunos, professores e pesquisadores. Além disso, é importante fazer referência à dificuldade de manter uma exposição permanente em que uma narrativa tradicional da História da Arte está instalada quando, nas salas de aula e nas nossas pesquisas, temos participado da reavaliação crítica dessa historiografia.

O Projeto, portanto, investiu na compra de módulos e trainéis deslizantes, estantes e mapotecas para armazenamento de todo o acervo, além de equipamentos para controle climático e de segurança da nova Reserva Técnica.

A apresentação do acervo pelo critério de séries de objetos, evidenciando a própria formação das coleções

Em vez de cronologias – procurando remontar a história da instituição – ou artistas – tentando refazer biografias que ficariam sempre incompletas, além do grande número de peças anônimas –, resolvemos trabalhar com o conceito de coleção, isto é, de série de objetos.

Assim, o projeto de acondicionamento e apresentação do acervo na nova Reserva Técnica vem sendo feito seguindo, primeiro, o critério do meio artístico (desenho, pintura, gravura, escultura, etc.) e, depois, o critério temático (por exemplo, temas históricos, mitológicos, alegóricos, decoração arquitetônica, ornamento vegetal, estudo anatômico e assim por diante), organizados segundo as categorias dos diversos exercícios escolares: as cópias de estampas de moldagens, de modelo vivo e, finalmen-

te, a cópia de obras dos grandes mestres da tradição artística ocidental.⁷

Nesse ponto, é preciso mencionar que venho desenvolvendo há algum tempo pesquisa sobre a arte, a teoria e o ensino no século 19 no Brasil, tomando como estudo de caso a coleção do Museu D. João VI da EBA/UFRJ. Em outras ocasiões,⁸ tive a oportunidade de apresentar uma parte dessa pesquisa, centrada na teoria escrita da Academia, a partir dos documentos do Museu D. João VI. Defendi, na ocasião, alguns pontos que considero fundamentais, que pretendo retomar aqui neste artigo, contrapondo-os à constituição das coleções do Museu.

A noção de estilo como escolas regionais

Em primeiro lugar, é importante evidenciar que a noção de estilo, no século 19, diferia muito do sentido que adquiriu na História da Arte do século 20:⁹ ficava circunscrita mais à questão geográfica – características do local e do povo – do que propriamente à questão histórica cronológica – que era simplificada *grosso modo* na divisão entre antigos e modernos. Essa concepção de estilos e escolas instalou-se plenamente no Brasil, com a ação dos franceses na criação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, estando explícita no projeto original de Lebreton¹⁰ e na extensa documentação de Félix-Émile Taunay.¹¹



Vitor Meireles
Tarquínio e Lucrecia
óleo/tela, 70,3x
92,8cm, 185. Envio
de Pensionista na
Europa. Cópia do
original de Guido
Cagnacci
Fonte: acervo MDJVI

A importância desse conceito de estilo por escolas geográficas evidencia-se não apenas na documentação, mas também na formação da coleção da antiga Academia, orientando, sobretudo, a escolha das cópias que deveriam ser feitas pelos alunos. Assim, não teria sentido tentar entender o acervo do Museu D. João VI na perspectiva da sucessão dos estilos históricos (renascentista, maneirista, barroco, rococó, etc.), pois a constituição da coleção é claramente realizada a partir de exemplos das escolas italiana, francesa, espanhola, flamenga e holandesa – independente da questão cronológica –, fixando-se muito mais na longa duração das características formais regionais.¹²

A importância das tipologias compositivas

Em segundo lugar, acredito que, na prática artística do século 19, as escolhas dos artistas eram muito mais tipológicas do que estilísticas, pelo menos levando-se em consideração o sentido que damos hoje à palavra estilo.¹³

Nos estudos da arquitetura, a questão da tipologia já está consagrada: sabemos que os arquitetos escolhiam o estilo de acordo com sua adequação à função e ao caráter do edifício. Vários livros traziam exemplos dessas tipologias e eram intensamente usa-

dos no ensino.¹⁴ Apesar de a princípio decorrentes de conhecimento histórico, esses levantamentos acabavam gerando uma tipologia acima da história e da geografia, o exato contrário da noção de estilo. Pois, se o estilo é determinado temporal e espacialmente, tal não acontece com o tipo, que se estrutura pelas características comuns, em termos de função ou partido. Diante dessas pranchas, é como se o arquiteto tivesse exposta diante de si toda uma tradição arquitetônica a sua disposição para ser reutilizada nos prédios contemporâneos. Sua exemplaridade avalizava as escolhas do arquiteto e garantia a legitimidade de sua arquitetura. Assim, a composição passava a ser entendida como a escolha do artista entre várias soluções possíveis, tomadas dos modelos nobres da tradição europeia, que constituíam uma verdadeira tipologia. Nesse processo de retomada da tradição, é importante fazer aqui a distinção entre tipo e modelo, estabelecida por Quatremère de Quincy¹⁵ em meados do século 19 e retomada por Argan¹⁶ na década de 1960: o modelo é uma coisa, e o tipo, uma idéia; só o tipo e não o modelo deveria ser tomado pelo artista como referência – conceito que aparece também nos escritos de Ingres.¹⁷

É bastante provável que o mesmo processo de escolha tipológica ocorresse na pintura e

Combate numa
Mesquita do Cairo,
gravura de Aléxis-
François Girard, cópia
de detalhe de
Girodet-Trioson
Fonte: Acervo MDJVI



na escultura, só que, nesse caso, o conhecimento da tradição não chegou a ser codificado como no caso da arquitetura – continuava a ser feito pela observação direta das obras, no caso das viagens, ou por meio das cópias. Assim, a tipologia tinha de ser uma construção mental do artista, aproximando e colocando juntas obras de mesma temática ou com recursos plásticos próximos. Nesse processo, é importante destacar a importância da exposição dos trabalhos feita para o julgamento dos concursos: versando sobre o mesmo tema, constituíam, assim, uma verdadeira tipologia.

Por composição entendia-se muito mais do que a solução formal da obra. Logicamente, o resultado formal do conjunto era muito importante, pois o artista deveria demonstrar a habilidade em reunir os diversos elementos constitutivos da obra, atendendo às regras de proporção e harmonia. A composição, entretanto, envolvia também a adequação da solução formal ao tema, respeitando as exigências de natureza iconográfica para os diversos gêneros: religioso, mitológico, alegórico, histórico, retrato, natureza-morta, paisagem, entre outros. Assim, a composição exigia do artista o conhecimento de toda uma tradição, compreendida, sobretudo, pelos modelos antigos e a partir do Renascimento, que ilustravam como os grandes mestres resolveram os problemas de adequação da forma às características do tema.

Isso implicava, em termos de formação do artista, a necessidade de ver os modelos; daí o esforço de realizar, sempre que possível, as viagens à Europa, bem como de copiar aqueles modelos, fosse *in loco* ou a partir de cópias pintadas, gravadas, esculpidas ou moldadas. As academias de arte, mesmo as mais longínquas dos modelos europeus, como é o caso da do Rio de Janeiro, sempre procuraram prover suas coleções desse

material didático, imprescindível nessa estrutura de ensino.¹⁸

Da mesma forma, sabemos que tanto nas exposições gerais quanto nos julgamentos dos diversos concursos na Academia, a forma habitual de exposição de todos os trabalhos, ocupando toda a superfície das paredes, facilitava a comparação entre as soluções formais dadas às obras.¹⁹

A questão da cópia no ensino acadêmico

É importante, também, discutir a questão polêmica sobre o papel das cópias. Sobre tudo as cópias gravadas – etapa inicial do ensino – foram polêmicas no século 19, sendo posteriormente abandonadas.²⁰ No entanto, é possível entender a prática da cópia por outro viés – aquele que é apresentado por Argan.²¹ Tratando do papel das gravuras de reprodução, Argan prefere chamá-las de gravura de tradução e afirma sua enorme importância a partir do Renascimento não apenas como difusão da arte europeia – comparável ao papel da imprensa –, mas por tornar acessível sobretudo o *disegno* do artista, isto é, a idéia que precede a obra. Aos alunos da École des Beaux-Arts em Paris, recomendava-se insistentemente que fossem ao Louvre e copiassem os grandes mestres. Para os alunos das escolas de arte espalhadas por boa parte do mundo ocidental – como a do Rio de Janeiro –, o acesso às obras dos grandes mestres, naquela época, se fazia em grande parte por meio das gravuras. Assim, as cópias de gravuras adquirem sentido muito mais amplo, além daquele que lhe é normalmente atribuído.²²

Ancorados, então, no entendimento da estrutura de ensino, acreditamos que a nova curadoria do Museu D. João VI aproxima-se mais do universo do ensino acadêmico, tornando mais evidentes vários aspectos de sua prática artística: as soluções compositivas, as

técnicas e os métodos de trabalho, os temas e sua iconografia.

Além disso, situado dentro de uma escola de artes, o próprio Museu é um espaço de reflexão sobre seu papel, no confronto entre a tradição e a contemporaneidade, e, sobretudo, naquilo que pode ser reconhecido como traços de continuidade entre elas.

Sonia Gomes Pereira é historiadora da arte, museóloga e professora titular da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Notas

- 1 A higienização do acervo foi realizada sob a coordenação da museóloga Mariza Vilela e a equipe formada por Cristina Rios de Castro e Vera Lúcia Carminatti, com a participação de Cecília Barreto Pinto e Hilário Ferreira da Silva – todos alunos da EBA/UFRJ. Atualmente o acervo de pintura está recebendo tratamento de conservação, liderado pela restauradora Maria Alice Castelo Branco e a equipe formada pelos alunos Andréia da Silva Santos, Cristina Rios de Castro, Hilário Ferreira da Silva, Rosângela de Andrade Dias, Vera Lúcia Carminatti e Vera Lúcia da Silva Fernandes, além da colaboração de Sharlene Braga Pereira.
- 2 A conferência do acervo foi realizada, inicialmente, pelos alunos Reginaldo Rocha e depois por Cristina Rios de Castro e Vera Lúcia Carminatti, além dos funcionários do Museu D. João VI: Ana Maria Moura de Alencar (coordenadora), Danilo Basto Silva e Hamilton Malhano. Para expansão do Banco de Dados e elaboração do *site*, contou-se com o analista de sistemas Alexandre Wrigg e a designer Martha Wemack, ambos alunos da UFRJ.
- 3 Desde então, vários projetos foram feitos para que a Universidade empreendesse as obras de recuperação, mas seu custo elevado e as dificuldades orçamentárias impediram a solução do problema.
- 4 A partir de 2002, quando iniciou seu primeiro mandato como diretora, a profa. Angela Ancora da Luz empenhou-se em encontrar uma solução para o Museu. Assim, depois de inúmeras discussões e a partir da aprovação por unanimidade na Congregação, a EBA decidiu aderir à proposta do reitor, prof. Aluisio Teixeira, para que as três bibliotecas em funcionamento no Prédio da Reitoria – EBA, FAU e IPPUR – passassem a funcionar juntas, no segundo andar do prédio, constituindo uma Biblioteca Integrada, que poderá contar com mais funcionários e equipamentos, otimizando dessa forma a distribuição de recursos humanos e financeiros da universidade. Implícita nessa adesão à Biblioteca Integrada está a mudança do Museu para o sétimo andar – local da antiga Biblioteca da EBA –, e a Biblioteca Integrada ocupará o espaço do antigo Museu, no segundo andar. Ressalva importante nessa decisão é a permanência das obras raras da Biblioteca da EBA no sétimo andar, que fica, dessa forma, ao lado do Arquivo e do Museu.
- 5 O acervo histórico/artístico, atualmente conservado pela Escola de Belas Artes da UFRJ, engloba na verdade três coleções complementares: uma biblioteca de obras raras, um arquivo e uma coleção de obras de artes visuais. A Biblioteca de Obras Raras abriga cerca de 4.000 livros. O Arquivo inclui dois grupos de documentos: o primeiro corresponde a 118 livros, contendo os registros manuscritos da documentação regular da Academia/Escola – como as atas da Congregação, as matrículas nos cursos e os programas e julgamentos dos diversos concursos, etc.; o segundo grupo refere-se à documentação avulsa – reunida em 120 caixas – contendo correspondência, certidões, declarações relativas aos professores e alunos da instituição. O Museu propriamente dito agrega acervo assim constituído: 800 gravuras, 837 desenhos, 65 desenhos arquitetônicos, 480 pinturas, 560 esculturas, 595 diplomas de premiação, 253 porcelanas, 167 fotografias, 47 têxteis, 22 móveis, nove vitrais e 4.928 moedas/medalhas. Esse conjunto de obras compreende, na verdade, duas coleções distintas: a Coleção Didática e a Coleção Jeronymo Ferreira das Neves, esta última doada à Enba em 1947.
- 6 Seria impossível listar as teses e dissertações que têm sido desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ sobre a história do ensino artístico. A título de exemplos, destaco algumas pesquisas mais recentes: Doutorado: *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX*, Ivan Coelho de Sá, 2004; *Ensino acadêmico e modernidade: o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes 1890-1930*, Helena Cunha de Uzeda, 2006; *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na Primeira República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*, Arthur Gomes Valle, 2007; “*À margem e semelhança*”: a prática da cópia de pinturas européias na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro (1855-1890), Reginaldo da Rocha Leite, 2008. Mestrado: *Arquitetura moderna brasileira e as experiências de Lucio Costa na década de 1920*, Ana Slade Carlos de Oliveira, 2007. Várias dessas pesquisas têm sido divulgadas, de forma resumida, pela revista *Arte&Ensaio* do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. Ver, por exemplo, Pereira, Sonia Gomes. *Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e*

estado da questão. *Arte&Ensaio*, n. 8, 2001: 72-83. Pereira, Sonia Gomes (org.). 180 anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1997. *Anais do Seminário EBA 180*. 497p.; Pereira, Sonia Gomes (org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001. 221p.

7 O projeto museológico do novo Museu D. João VI é de minha autoria, e o projeto museográfico é da arquiteta Marize Malta, também professora da EBA/UFRJ.

8 Pereira, Sonia Gomes. "As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX". In Ribeiro, Marília Andrés; Ribeiro, Maria Izabel Branco (org.). *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: CBHA – C/Arte, 2007: 530-545.

9 A História da Arte em voga no século 20 esteve apoiada na noção de estilo como um conjunto de formas e temas, que foram preferenciais entre os artistas de determinados períodos históricos, constituindo movimentos estéticos distintos. Nessa lógica, os estilos seguem ordem cronológica: renascimento, maneirismo, barroco, rococó, neoclássico, romantismo, realismo, impressionismo, etc. Os problemas desse modelo explicativo da História da Arte são, de um lado, querer encaixar toda a produção artística nos nichos determinados pela seqüência estilística; e, por outro lado, transformar a tarefa do historiador da arte em simples catalogador de formas e temas. O desafio que se coloca atualmente na História da Arte é reconhecer que muitos movimentos estéticos tiveram durações diferentes, freqüentemente convivendo num mesmo período – de forma pacífica ou conflituada – e que o espaço de atuação do artista não se reduz ao repertório que lhe é proposto por seu tempo. A relação com o passado está sempre presente, mesmo nos movimentos que fizeram da ruptura com a tradição o mote principal de seu discurso, como é o caso do modernismo. Sobre o assunto, ver Pereira, Sonia Gomes. "História, arte e estilo no século XIX". *Concinnitas*, ano 6, vol. 1, ano. 8, julho 2005: 128-141.

10 Joaquim Lebreton (1760-1819), escritor e estudioso da arte. Com a criação do Instituto de França, tornou-se secretário perpétuo da Classe de Belas Artes em 1803. Em 1815, por força das modificações políticas surgidas com a Restauração, foi demitido. No final de 1815, inicia as negociações como chefe dos artistas franceses para a vinda ao Brasil, que se concretiza em 1816. Seu primeiro projeto visava criar uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, denotando sua preocupação em abarcar um território muito mais amplo do que apenas as Belas Artes. No texto desse projeto, aparece a referência às escolas artísticas: "É igualmente necessário possuir modelos para pintura, pois cada pintor estudou os grandes modelos de sua arte e se esforçou para deles apanhar alguma coisa... É portanto necessário reunir

quadros de diversas escolas, telas que possam servir às lições práticas..." Barata, Mário. "Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de uma dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816". *Revista do SPHAN*, n. 14, 1959: 283-307 (grifos meus).

11 Félix-Émile Taunay (1795-1881) foi professor de pintura de paisagem desde 1824 e diretor da Academia de 1834 a 1851. Na Sessão Pública de 1842, Taunay indicava com clareza as características das diversas escolas artísticas e seus principais mestres: "...seja-nos suficiente mencionar Leonardo da Vinci, Peruggino, Giorgione, precursores das escolas de pintura Florentina, Romana e Veneziana, como della forão fundadores verdadeiros os Michel Angelo Buonarroti, Raphael Sanzi e Tiziano Vecelli. Todos três influirão umas sobre as outras. A escola romana pedio emprestada muita força do desenho à florentina e alguma sciencia 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 presidião aos seus destinos. Quem representasse fielmente as feições moraes 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 Hespanhola. Todas três ellas renascem com novo esplendor na escola bolonheza. Annibal Carracci, chefe desta, *recebeu da natureza antes disposições enérgicas que brandas*, e provavelmente teria imprimido outro sello 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 effeitos geraes 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, victima durante a sua vida da inveja e da calunnia: ao resto ella certamente offerece a colecção mais numerosa de nomes illustres da história das bellas artes: o Albano, o Guido, o Guercino, o Pesarese, os Procaccini, e tantos outros; alguns delles 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 Hespanhola" (grifos meus). Discurso na Sessão

- Pública de 1842 na Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo do Museu D. João VI da EBA/UFRJ.
- 12 Podem ser citados do acervo de pintura do Museu D. João VI alguns exemplos. São inúmeras as cópias realizadas por Vitor Meireles: *Amor Sacro* e *Apresentação da Virgem*, de Tiziano; *Sagrada Família* e *A Ceia*, de Veronese; *Milagre de São Marcos*, de Tintoretto; *Tarquínio e Lucrecia*, de Guido Cagnacci; *Baco*, de Rubens; *Napaleão em Jafá*, de Gros. Cópias de artistas já no século 20: Teodoro Braga, *Retrato de Homem*, de Thomas Gainsborough; Alfredo Galvão, *Detalhe de Interior*; de Chardin, 1930; Alfredo Galvão, *La Bohemiene*, de Franz Hals, 1930.
- 13 Pereira, Sonia Gomes. Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19. *Arte&Ensaio*, n. 10, 2003: 40-49. Pereira, Sonia Gomes. A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia. *Estudos Ibero-Americanos*, PUC/RS, v. XXXI, n. 2, 2005: 143-154. Pereira, Sonia Gomes. História, arte e estilo no século XIX. *Concinnitas*, IA/Uerj, n. 8, 2005: 128-141.
- 14 O exemplo mais famoso é certamente o livro de Jean-Nicholas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes*. Paris, 1800. 2 vols.
- 15 Quatremère de Quincy (1755-1849) foi secretário da Classe das Belas Artes, depois Academia de Belas Artes, de 1816 a 1839. O verbete *Type* foi publicado originalmente na *Encyclopédie méthodique: Architecture*. Paris: Panckoucke, 1788-1825.
- 16 Argan, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico – desde el barroco a nuestro días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973: 29-36.
- 17 Ingres, Jean-Auguste-Dominique. Commentaries on Art. In Taylor, Joshua C. (ed.). *Nineteenth-century theories of art*. Berkeley: University of California, 1989: 105-120.
- 18 O Museu D. João VI possui muitas cópias usadas como material didático. Na escultura, por exemplo, a maioria do acervo é constituída por moldagens em gesso compradas ao Museu do Louvre.
- 19 Exemplo significativo é o concurso para professor de Desenho Figurado em 1864, em que concorreram Pedro Américo e Jules Le Chevreil. O programa aprovado em 1864 estabelecia três provas. A primeira, em 12 horas, em quatro sessões, uma academia do natural, com três palmos de altura. Na segunda, uma figura anatômica, também com três palmos, mas numa só sessão de seis horas, sem descanso do modelo. A figura deveria ser apenas esboçada por um contorno e teria, de um lado do corpo, a miologia e, do outro, a osteologia. A terceira e última prova era a mais importante, contando com a realização de um óleo sobre tela, cuja composição deveria ter, no mínimo, três figuras. Os concorrentes teriam que fazer, num só dia, um estudo prévio, a óleo sobre tela ou grafite sobre papel e, depois disso, teriam um prazo de 50 dias úteis, com sessões diárias de cinco horas, para a elaboração da obra em tamanho maior, cujas dimensões eram determinadas pela Academia. O tema sorteado de uma relação de seis foi *Sócrates afastando Alcebiades do Vício*. Nessa composição final, eram analisadas, além da execução das figuras, as regras da proporcionalidade, simetria e equilíbrio, bem como os recursos técnicos que definiam o cenário e ambientavam o assunto, como perspectiva, cromatismo, iluminação e claro-escuro.
- 20 Como revela o Regimento de 1890, que transforma a Academia em Escola Nacional de Belas Artes.
- 21 Argan, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004: 16-21.
- 22 O Museu D. João VI possui em seu acervo de gravuras inúmeras cópias, como os seguintes exemplos: A. Bourgeois, *Aquiles da Vila Borguesa*, maneira de *crayon*; Aléxis-François Girard, *Laocoonte*, maneira de *crayon*, além da série das *Loggie* do Vaticano, de Giovanni Ottaviani, buril.