

Da Oficina à Academia

A transição do ensino artístico no Brasil

Anna Maria Fausto Monteiro de CARVALHO

Introdução

Vincula-se a oficialização do ensino artístico no Brasil, e sua conseqüente valorização como profissão autônoma e destacada na sociedade, à fundação, em 12 de agosto de 1816, da Real Escola de Ciências, Artes e Ofícios¹, no Rio de Janeiro, sede da monarquia portuguesa desde 1808. Dirigida por Joaquim Lebreton², chefe da Missão Artística Francesa recém chegada à cidade por iniciativa do conde da Barca junto ao rei D. João VI (1816-1826), a Real Escola tinha como objetivo desenvolver a aprendizagem artística³, com o apoio de um instituto governamental teórico-prático e técnico-profissional. Passados quatro anos, e ainda sem funcionar, novos decretos mudaram seu nome para Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil e, em seguida, para Academia Real de Belas Artes. No entanto, seu começo efetivo dar-se-ia em 1826, sob a direção do pintor português Henrique José da Silva, com diversos artistas integrantes da Missão nomeados professores.

Como contribuição decisiva para esta mudança do estatuto da arte no Brasil, credita-se também à Missão a difusão dos preceitos do Neoclassicismo, expressão artística da face burguesa e conservadora do pensamento iluminista do século XVIII, em oposição ao Rococó, sua face liberal e cortesã. Na verdade, estas duas estéticas visavam a autonomia da arte de seus conteúdos *a priori* – religiosos, metafísicos, existenciais, etc., próprios da cultura do Barroco, que as antecede. O Rococó, restringindo a Arte ao problema do próprio fazer, isto é, da concepção e da técnica, que deveria ser simultaneamente inventiva, diversificada, ágil e caprichosa⁴. E o Neoclassicismo, evocando como modelo exemplar para a Arte as formas clássicas – a realização do Belo, visto como um valor absoluto e universal.⁵

As novas estéticas em Portugal e no Brasil

A autonomia da arte vista, assim, por este ângulo, permite-nos então dizer que indícios desse processo já se anunciavam no Brasil desde meados do século XVIII, ainda em pleno período colonial. E tais indícios eram simultâneos ao desenvolvimento do

¹ O decreto funda a escola e fixa as pensões anuais devidas aos respectivos professores e funcionários.

² Ex-secretário da Academia de Belas Artes do Instituto de França, Le Breton, *bonapartista*, caiu em desgraça com a Restauração, representada por Luís XVIII. Com ele vieram importantes artistas, como Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny (arquiteto), Nicolas-Antoine Taunay (pintor de paisagem), Jean-Baptiste De Bret (pintor de história), Auguste-Marie Taunay (escultor) e Charles-Simon Pradier (gravador). Outros a ela se incorporaram como professores: Segismund Neukomm (músico, compositor e organista) e Marc e Zepherin Ferrez (escultores).

³ Arquitetura, Pintura, Escultura, Gravura, Música e Ofícios Mecânicos.

⁴ Jean STAROBINSKY. *A Invenção da Liberdade – 1700-1789*. São Paulo, Editora da Universidade Estadual de São Paulo, 1994, p. 18-20.

⁵ Giulio Carlo ARGAN. *El Arte Moderno – 1770-1970*. Valencia, Fernando Torres – Editor, 1983, p. 6.

Iluminismo em Portugal, aonde as novas idéias chegaram pretendendo substituir o pensamento escolástico-cartesiano, que até então dominava os principais campos de saber, praticamente nas mãos dos jesuítas há duzentos anos.

Na arte, estas mudanças ocorreram mais em nível teórico do que prático. Com efeito, os valores artísticos no mundo português não se haviam desligado totalmente de sua participação nas manifestações religiosas e monárquicas, resultando num paradoxo a transmissão daquele conceito de modernidade, quer na vertente Rococó, quer na Neoclássica. O Barroco, que aí imperara por mais de cem anos – da Restauração ao período joanino (1640-1750) – subsistia ainda, em certos aspectos, como pano-de-fundo na cultura daquela sociedade. O Palácio Real de Queluz, por exemplo, iniciado em cerca de 1750 como residência de veraneio do futuro rei-consorte D. Pedro III⁶, fora construído dentro da estética do Barroco-Rococó, tornando-se, na Metrópole, a expressão mais significativa do gosto cortesão português da época. A reforma pombalina de Lisboa, iniciada após o terremoto de 1755, seguiu um modelo urbano e arquitetônico próximo da racionalidade neoclássica, mas suas normas de regularidade haviam sido transgredidas ao se permitir uma decoração fantasiosa e requintada nas portadas das igrejas e palácios reconstruídos.⁷ Nos dois casos, artistas estrangeiros foram chamados para colaborar com os portugueses, como o arquiteto húngaro Carlos Mardel, que trabalharia com o engenheiro-mor do reino Manuel da Maia, com o arquiteto Eugênio dos Santos e com o escultor Machado de Castro nos projetos da nova cidade; e o arquiteto, decorador e ourives francês Jean-Baptiste Robillion que, com sua equipe de artífices, complementaria a obra arquitetônica de Mateus Vicente de Oliveira em Queluz, e ainda se encarregaria do traçado dos jardins e da decoração dos principais salões.⁸

A realidade é que, mesmo nesse momento renovador, o ensino artístico em Portugal não conhece a regularidade institucional, e nem mesmo física, de uma Academia, contrariamente ao que ocorria nos grandes centros difusores da arte na Europa desde o Renascimento. Do passado, persistia a aprendizagem da arquitetura e das artes figurativas vinculada à Oficina Régia⁹ e às importantes oficinas de Coimbra, Évora, Viseu e Porto. O intercâmbio artístico, que existia sob patronato real desde os tempos manuelinos, através do envio de bolsistas ao estrangeiro e da importação de professores, artistas e de obras de arte, sobretudo da Flandres e da Itália, intensifica-se no período de D. João V (1707-1750), com a construção do Palácio-Convento de Mafra e a manutenção aí da Casa do Risco – o mais importante celeiro de transmissão do Barroco romano em Portugal¹⁰; e também com a criação da chamada Academia Portuguesa¹¹, em Roma, na verdade, um pensionato real para o aprimoramento dos alunos mais talentosos da Metrópole, que funcionava no palácio cardinalício de Cimarra, e sob direção romana.¹² Em 1760, interrompe-se o intercâmbio com a Academia, devido às relações nada amistosas de Pombal com a Santa Sé. Na sua gestão, o Marquês cria o Colégio dos Nobres (1761-1766), no antigo noviciado dos jesuítas, em Lisboa, para o ensino dos princípios de arquitetura militar e civil; na Fábrica das Sedas, as

⁶ Pelo casamento com sua sobrinha, D. Maria, herdeira do trono português (1777-1815).

⁷ José-Augusto FRANÇA. *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. Lisboa, Livros Horizonte, 1965, p. 116.

⁸ José-Augusto FRANÇA. *Lisboa pombalina e o Iluminismo*, (1965), p. 187.

⁹ Estabelecida em Lisboa nos tempos de D. Manuel, sob a direção do pintor Jorge Afonso.

¹⁰ Iniciado pelo arquiteto-mor de D. João V, o germano italianizado Ludovice.

¹¹ Estabelecida pelo embaixador português em Roma, D. Alexandre de Souza. José da Cunha TABORDA, *Regras da Arte da Pintura*. Lisboa, Imprensa Régia, 1815, p.231-232.

¹² José-Augusto FRANÇA dá como perdidos os arquivos dessa Academia. *Lisboa pombalina e o Iluminismo*, (1965), p. 183, nota 54

aulas de Desenho Aplicado. Em 1780, o Intendente-Geral de Polícia e Chanceler-Mor do Reino, Diogo Inácio de Pina Manique, institui os Cursos de Arte da Real Casa Pia, no Castelo de São Jorge, sob a proteção de D. Maria I. A Academia do Nu, também fundada naquela ocasião, com aula de modelo vivo, foi muito mal recebida pelo povo, tantos eram os preconceitos. Em 1785, ainda por iniciativa de Pina Manique junto à Rainha, recomeçam os estudos na Academia Portuguesa, em Roma. Naquele mesmo ano, ela funda três Aulas Régias – a de Desenho e Arquitetura, que, no entanto, só passa a funcionar em 1800, numa parte do Convento dos Caetanos; a de Escultura, instalada numa dependência do Tesouro Velho de Lisboa; e a de Gravura, na Imprensa Real.¹³ Pela aproximação dos franceses na invasão dos Estados Pontifícios, a Academia Portuguesa em Roma é fechada em 1798. Com a vinda da Corte para o Brasil, a Real Casa Pia e a Academia do Nu deixam de existir e os demais estabelecimentos de ensino artístico passam a levar uma vida precária. Uma situação que permanece até a reinstalação da sede da monarquia em Portugal, em 1821.

No Brasil, é evidente que essas novas tendências contribuem para a laicização da arte colonial, cujos indícios já eram sentidos desde meados do século XVIII. E, sem dúvida, é no Rio de Janeiro que se pode melhor reconhecer estes sopros do Iluminismo português, que iniciam a virada do processo didático anterior. A posição estratégica do porto da cidade, escoaouro natural dos minérios das Gerais desde os finais do século anterior, torna-a capital do Vice-Reino, em 1763, e propicia a ascensão de uma significativa burguesia de comerciantes, a competir com a nobreza e com o clero na encomenda de obras de arte e de arquitetura.

No ensino de Arquitetura, diminui o encargo dos mestres-arquitetos conventuais e aumenta o dos engenheiros-militares portugueses e estrangeiros que, além de dedicarem atenção aos problemas defensivos da cidade, passam a se ocupar de obras civis relevantes. Intensifica-se também a contribuição dos mestres-arquitetos leigos, contratados por empreitada. Até a chegada da corte em 1808, algumas residências apalacetadas e monumentos públicos de grande impacto haviam sido construídos, e esses investimentos revelam uma nova maneira de apreender a vida urbana.

Nas Artes Figurativas (Escultura e Pintura), o ensino seguia transmitido por artistas-artesãos provenientes das corporações de ofício – religiosas ou laicas – mas cujos Regimentos de organização profissional não eram aqui tão claros como em Portugal.¹⁴ Sabe-se porém que a maioria desses artistas já havia tido algum tipo de especialização em Portugal, uns poucos também na Itália. Eles modificam, em parte, o método empírico de aprendizagem através da cópia de estampas, gravuras ou gesso, em prol de técnicas mais modernas de representação. Por exemplo, na pintura, o conhecimento, através de edições portuguesas, dos *Tratados de Perspectiva*, de Andréa Pozzo¹⁵ (1732, 1768) e da *Iconologia*, de Cesar Ripa (1764, 1767). Na escultura pública, o acesso à fundição em metal, através do seu exercício controlado no Arsenal de Guerra¹⁶. A maestria e uma certa inventividade que esses artistas revelavam no domínio do seu fazer – muitas vezes mesclando atributos da cultura lusa e brasileira aos elementos iconográficos importados – já

¹³ Adolpho Morales de los RIOS FILHO. *O Ensino Artístico. Subsidio para a sua História. 1816-1889*. p. 57

¹⁴ Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecânicos da mui nobre e sempre leal Cidade de Lixboa (1572), publicado e prefaciado pelo Dr. Virgilio Correia, Coimbra, 1926, p. IX. Hannah LEVY, "A Pintura Colonial no Rio de Janeiro", *Revista do SPHAN*, 6. Rio de Janeiro, MES, 1942, p.14-20.

¹⁵ *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Roma 1693-1700.

¹⁶ Conhecido como Casa do Trem.

os distinguia com alguma singularidade naquela sociedade, ainda que só uns poucos assinassem suas obras. Mas de modo algum esse reconhecimento se equivalia ao do arquiteto, notadamente àquele vinculado a uma corporação militar.

O paralelo desenvolvimento aqui do retrato, da pintura de paisagem, de cenas urbanas, de costumes, modelo vivo, natureza morta e alegoria (pura e histórica), mostra também uma parte importante desse processo de laicização da arte colonial, ocorrido em Setecentos, no qual, de qualquer modo, a encomenda oficial teria sempre o maior peso.

Os artistas da transição

Não cabe nesta comunicação a análise da arquitetura desse momento renovador. Centramos nossa atenção nos artistas do período que contribuíram com um novo olhar para as Artes Figurativas do Rio de Janeiro:

VALENTIM DA FONSECA E SILVA, conhecido como MESTRE VALENTIM (1745-1813), um misto de urbanista, arquiteto e escultor, inaugura na urbe carioca a escultura pública de caráter não religioso. Mulato, ele era dono da mais importante oficina da cidade, a quem “*recorriam*



Fig. 1. Mestre Valentim – “Ninfa Eco” (1785)
1ª estátua fundida no Brasil
Chafariz das Marrecas

todos os artistas do Rio de Janeiro, mormente os ourives e lavrantes para obterem desenhos e moldes (...) de tudo que demandasse luxo e gosto”¹⁷. Autor do traçado racionalizante do primeiro Passeio Público da cidade, de seus pavilhões e fontes ornamentais, e ainda, dos principais chafarizes que a cidade teve na época – encomendados entre 1779 e 1795 – o artista mostra, nas esculturas que concebeu e executou em metal fundido para esses logradouros, o conhecimento de um novo gosto e de uma nova técnica: pirâmides e obeliscos, figuras mitológicas¹⁸, animais da fauna brasileira, são claras referências ao antigo, à mitologia, à história e à catalogação da natureza, que permeiam estética iluminista.

A arte de Valentim expressa inventividade, ao conciliar formas do Rococó a um sentido nativista seu, ainda que exótico ao olhar do estrangeiro. Suas esculturas estão modeladas segundo as leis do naturalismo ótico e da multiplicidade de ritmos. Há ainda uma evidente preocupação em marcá-las com a leveza, a fluidez e a dinâmica do Rococó, representadas em virtuosismos de detalhamento formal e requintes de cambiantes de superfície. Por exemplo, na “Ninfa Eco” (fig.1), a primeira estátua fundida no Brasil, a movimentação das massas

¹⁷ No dizer de um seu discípulo Simão José de Nazaré ao primeiro biógrafo de Valentim, Manuel de Araújo PORTO-ALEGRE. “Iconografia Brasileira”. *Revista do IHGB*, Tomo XIX, 1856, p. 370.

¹⁸ Fazia par com a do “Caçador Narciso”, na ornamentação do Chafariz das Marrecas. Sabe-se que Valentim modelou ainda as estátuas de “Apolo” e de “Mercúrio” para encimar os dois Pavilhões do Passeio Público e que, infelizmente, estão desaparecidas.

distribui-se de modo a provocar um jogo de tensões no todo da composição, como na volumetria exuberante, na postura não clássica, nas inflexões do corpo e nos panejamentos em diagonal. O rosto tem uma expressão suave, mas sensual, e as feições são ligeiramente amulata-das. O corpo, mal encoberto por vestes em rendilhados e transparências, revela, sob a forma roliça, o gesto delicado.

Sabemos que Valentim iniciou seu aprendizado artístico em Portugal, levado por seu pai (um português contratador de diamantes amasiado a uma escrava africana) e de onde voltou, aos vinte e poucos anos, após a morte deste. É de se presumir que tenha tido contato com a reforma racionalizante de Lisboa, com o luxo cortesão de Queluz e toda a situação paradoxal vivida na Metrópole no campo artístico.¹⁹

LEANDRO JOAQUIM (1737-1797), artista mulato, contemporâneo de Valentim, inaugura na arte carioca a pintura de paisagem não mais como acessória ao tema, mas como um elemento isolado e constituinte principal da representação.

Os seus “painéis elípticos”, executados em cerca de 1795 como um complemento ornamental dos dois pavilhões do terraço do Passeio Público, que descortinava a Baía de Guanabara e seu entorno, mostram cenas da natureza, do cotidiano, do urbano e das festas da cidade (fig.2)²⁰. O artista quer documentar a cidade em suas particularidades culturais e individuais, o que demonstra o caráter não só profano, mas oficial, de sua pintura. A construção pictórica é simultaneamente planar e ciclorâmica, rebata as perspectivas, organizando a cena em faixas horizontais para o alto e para os lados, num giro pela orla litorânea da cidade e da baía, que admite um jogo de reciprocidades para além dos seus limites urbanos, em zonas consideradas de romaria – as cercanias da igreja de Nossa Senhora da Glória na direção sul e a do Lazareto, no sentido norte. O artista demonstra uma concepção e técnica afeitas à dinâmica e virtuosismos do Rococó: nas faixas que compõem estas suas telas prevalecem o sentido de equivalência sobre a hierarquia espacial, de movimento breve e fugaz sobre a ideia de permanência e durabilidade.

O escravo alforriado MANUEL DA CUNHA (1737-1809) inova com o retrato oficial. Como se sabe, o retrato – individual ou coletivo – é um gênero pictórico que se firma na cultura humanista do Renascimento e exerce um papel fundamental na criação de uma boa reputação ou na consolidação de *status*. Neste desejo de autoperpetuação, os maiores encomendantes são as classes da nobreza, do clero e da alta burguesia, que se querem ver representados segundo os códigos morais, culturais, profissionais e estéticos da época.²¹

Se em Portugal o retrato já aparece significativamente em meados do século XIV, no Brasil esse gênero fora proibido em lugares públicos até meados de Setecentos (Lei de 10



Fig. 2. Leandro Joaquim – “Pesca da Baleia” (1795)
Óleo sobre tela, 112 x 131 cm.
Museu Histórico Nacional

¹⁹ Anna Maria F. Monteiro de CARVALHO, *Mestre Valentim*, São Paulo, Cosac– Naify, 1999.

²⁰ “Pesca de Arrastão na Glória”, “Pesca da Baleia”, “Lagoa do Boqueirão da Ajuda”, “Esquadra Inglesa”, “Parada Militar” e “Procissão Marítima”. Museu Histórico Nacional. Estão desaparecidos os relativos à produção agrícola.

²¹ Norbert SCHNEIDER, *L'Art du Portrait – Les plus grandes oeuvres européennes, 1420-1670*. Colônia, Editora Tachen, 1994, p.20.



Fig. 3. Manuel da Cunha – “Retrato do Conde de Bobadela” (c. 1760)
Oleo sobre tela
Convento de Santa Teresa

de janeiro de 1689). Só era possível a concepção de retrato *post mortem*, como o do beneditino “Frei da Madre de Deus Seixas da Fonseca Borges”, executado por JOSÉ DE OLIVEIRA ROSA (? -1769), importante mestre de pintura sacra, que assinava suas obras, e do qual se presume que esteve em Portugal na época de Vieira Lusitano, onde teria aprendido as técnicas da perspectiva e do claro-escuro²².

Manuel da Cunha pertencia à influente família do cônego Januário da Cunha Barbosa. A expensas de seu dono, que já lhe reconhecia o talento para as artes, foi aprendiz de pintura do mestre João de Souza, discípulo de Oliveira Rosa. Depois, foi mandado a Lisboa para aperfeiçoar-se, mas não se sabe onde. Na volta, ele produziu intensamente visando alcançar, com o ganho obtido, a alforria, que afinal conseguiu graças também à ajuda econômica de

uma abastada família de mestiços. É autor de extensa obra pictórica religiosa, mas se destaca também na civil, notadamente nos retratos particulares e oficiais. O “Retrato do Conde de Bobadela”²³ (fig.3), governador do Rio de Janeiro entre 1733-1763, foi-lhe encomendado pelo Senado da Câmara e inaugurado em 13 de agosto de 1760, com permissão do Rei D. José, para que aí “*perpetuamente se conservasse para estímulo e exemplo de futuros governadores*”²⁴. Como na tradição da retratística européia mais freqüente, a figura é representada em primeiro plano, em pé, e em meio corpo. O rosto sério e o porte altivo dizem respeito ao estado e à autoridade do retratado; os trajes, ao seu cargo: porta armadura completa, manto vermelho-vinho forrado de arminho de vice-rei, a Ordem da Cruz de Malta e a faixa vermelha de chefe militar. Traz à mão direita o bastão de comando forrado de veludo vermelho, a mão esquerda na cintura sobre o cabo ocre da espada. O décor, embora modesto, faz parte da composição cênica desenvolvida no Barroco, na qual um pesado cortinado, em segundo plano, à direita, provoca o efeito de perspectiva e teatralidade. O fundo paisagístico – a Baía de Guanabara com naus de velas içadas – tem a ver com sua atividade de Capitão-General da Região Sudeste, então subordinada à Capitania do Rio de Janeiro.

JOÃO FRANCISCO MUZZI, pintor de descendência italiana, estudou com o mestre Oliveira Rosa, do qual recebeu noções de perspectiva. Trabalhou como retratista, cenógrafo e desenhista botânico. Ele inova a arte colonial carioca com o retrato coletivo. Suas telas “Fatal e Rápido Incêndio...” e “Feliz e Pronta Reedificação do Prédio do Recolhimento do Parto”, datadas de 1789 e assinadas²⁵, podem ser consideradas documento “oficial” de

²² Segundo o historiador de arte do século XIX, Gonzaga Duque. Francisco Marques dos SANTOS. “Artistas do Rio de Janeiro Colonial”. *Revista do IHGB*, volume VIII. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942, p. 449.

²³ Atualmente o quadro pertence ao acervo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro.

²⁴ Francisco Marques dos SANTOS. *Revista do IHGB*, (1942), p.459.

²⁵ “Fatal e Rápido Incêndio que reduziu a cinzas, em 23 de agosto de 1789, a Igreja, suas Imagens e todo o prédio do Recolhimento de N. Senhora do Parto, salvando-se unicamente ileso de entre as chamas a milagrosa imagem da mesma Senhora”; “Feliz e Pronta Reedificação da Igreja e de todo do antigo prédio do Recolhimento de N. Senhora do Parto”. Além das inscrições citadas, as duas telas trazem a data do seu início (25 de agosto) e do seu término (8 de dezembro) e os dizeres “Muzzi inventou e delineou”. Museu Castro Maya.

uma realidade histórico-social. Nesta última, além de imprimir à representação um ritmo instantâneo e um detalhamento vivaz e precioso, próprios do Rococó, Muzzi destaca, em primeiro plano, as principais figuras de autoridades públicas e religiosas (à direita na tela) e de corporações de ofício (à esquerda). Nelas pode-se distinguir D. Luís de Vasconcelos a conferir, num gesto de mando, a reconstrução do prédio incendiado a Mestre Valentim. Mas ele, astutamente, representa este artista ligeiramente à frente do vice-rei e detendo nas mãos o “risco” da obra, ou seja, a autoria do projeto, numa clara demonstração de que lhe reconhecia o estatuto de artista. Este é o único retrato que se conhece de Mestre Valentim, de Leandro Joaquim e de outros distinguidos oficiais do Rio de Janeiro no período colonial.

JOSÉ LEANDRO DE CARVALHO (? – 1834) foi outro importante pintor de retratos e também de alegoria histórica. Natural de Muriqui, Estado do Rio de Janeiro, consta em sua biografia publicada no século XIX²⁶, que ele estudou desenho com um “homem pardo chamado Manuel Patola”, um mestre desconhecido. No entanto, por sua aprimorada técnica, notadamente no desenho, historiadores mais recentes, como Quirino Campifiorito²⁷ e Francisco Marques dos Santos²⁸, acham presumível que ele tenha sido discípulo de importantes mestres-pintores da época, como Leandro Joaquim e Raimundo da Costa e Silva, este último famoso por seus quadros sacros.

Segundo o biógrafo Manuel de Araújo Porto-Alegre, ele fez muitos retratos por encomenda da nobreza e da burguesia.²⁹ Privilegiado pela família real, ele é o autor de um retrato de D. Maria I³⁰, de pelo menos quatro de D. João VI³¹, um do príncipe D. Pedro e outro de sua mulher, D. Leopoldina.³² O “Retrato de D. João VI”, datado de 1818³³, é considerado o melhor dos que foram feitos do soberano. Sua figura, também em pose tradicional, domina inteiramente o primeiro plano da tela. O rosto é sério, o olhar, vivaz, mas a postura, mais natural, tendo a mão direita apoiada sobre a mesa, ainda que junto à espada, passa uma atitude menos empertigada e altiva do que a do retrato de sua mãe. Traja uniforme de supremo comandante militar, com as insígnias e comendas reais. O pesado cortinado na cor azul real com drapeados para a direita é um elemento articulador do segundo plano da tela, o que confere luminosidade e teatralidade à cena, deixando entrever o fundo na penumbra.

Na alegoria histórica, vale aqui citar “A Família Real sob a proteção da Virgem do Carmo”, que o próprio José Leandro considerava sua obra prima e que infelizmente está desaparecida. Pintada para o altar-mor da antiga Capela Real, por esta obra ele foi agraciado com a Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Outro pintor que se distingue no retrato, na alegoria histórica e, ainda, na natureza morta e na paisagem, é MANUEL DIAS DE OLIVEIRA (c.1763-1837). Pardo, fluminense, natural de Santana de Macacu, ele inicia seus estudos de arte no Rio de Janeiro e, sob a proteção do

²⁶ Manuel de Araújo PORTO-ALEGRE, Manuel Duarte Moreira de AZEVEDO, Gonzaga DUQUE,

²⁷ Quirino CAMPIFIORITO, *A Pintura Remanescente na Colônia, 1800-1830*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1983, p.52-53.

²⁸ Francisco Marques dos SANTOS. *Revista do IHGB*, (1942), p. 527.

²⁹ Francisco Marques dos SANTOS. *Revista do IHGB*, (1942), p.528.

³⁰ Posterior a 1808, provavelmente baseado em alguma estampa, pois a rainha enlouqueceu em 1792. MHN.

³¹ Dois estão no MHN, um no IHGB e o que foi retirado da Igreja de São Pedro dos Clérigos ao ser ela demolida.

³² Telas de grandes dimensões, datadas de 1822 e pertencentes à Santa Casa da Misericórdia.

³³ Museu Histórico Nacional.



Fig. 4. Manoel Dias de Oliveira – “Alegoria à Nossa Senhora da Conceição” (1813)
Óleo sobre tela, 1,27 x 92,5 cm.
Museu Nacional de Belas-Artes

Intendente Pina Manique, prossegue-os em Lisboa, nos Cursos de Arte da Real Casa Pia. Está entre os melhores estudantes da Aula de Desenho e Pintura que, em cerca de 1787, receberam auxílio para se aperfeiçoarem na Academia Portuguesa, em Roma, como DOMINGOS ANTÔNIO DE SEQUEIRA, autor de um retrato seu³⁴, e que viria a ser um dos maiores nomes da pintura portuguesa do século XIX.

Manuel Dias permaneceu em Roma por mais de dez anos, tendo frequentado as aulas do pintor POMPEO GIROLAMO BATONI (1708-1787), um dos promotores do Neoclassicismo na Itália³⁵ e que foi autor de diversos quadros profanos e sacros³⁶. Por esses seus estágios no exterior ele ficou conhecido pelos cognomes de “O Brasiliense”, em Portugal e de “O Romano”, no Brasil. De volta ao Rio de Janeiro, ele instaura uma nova mentalidade no ensino das artes, obtendo a criação, pelo Governo, da Aula Pública de Desenho e Figura, cargo que exerce por vinte seis anos. Abandonando o recurso didático colonial da cópia de estampas e gravuras, ele desenvolve o estudo do desenho do natural e

das aulas de modelo vivo, nos moldes da Academia do Nu, de Lisboa. Mal recebida pelo povo, assim como em Portugal, devido aos fortes preconceitos da época, a pose dos modelos vivos era feita no seu *atelier* particular, à Rua dos Ourives.

Dentre suas inúmeras obras³⁷, destacamos a “Alegoria a Nossa Senhora da Conceição” (ass/dat, 1813)³⁸ (fig.4), histórica e comemorativa dos feitos do príncipe regente D. João no Brasil. A retórica do quadro é uma celebração oficial, publicitária: um elogio ao progresso trazido por seu governo no século que se inicia. O futuro rei está representado como o condutor da história de um passado de isolamento colonial para um presente de luzes – com a abertura dos portos às nações amigas, em 1808³⁹, sob as bênçãos da igreja e a intercessão de Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Portugal, a quem são dirigidas as súplicas de proteção ao futuro soberano e seu reino: Mercúrio, deus do comércio, mostra-lhe as Armas Portuguesas gravadas em seu escudo; o papa, secundado por São Pedro e outras figuras cardinalícias, invoca-lhe a Maternidade – *Monstra te esse Matrem*.

Do ponto de vista formal, o pintor mostra uma curiosa fusão de temática religiosa, profana e mitológica, sob uma expressividade tonal mais próxima do Rococó, que diferen-

³⁴ Retrato de Manoel Dias de Oliveira, desenho de Domingos Antonio de Sequeira, existente no *Album Cifka*. Museu das Janelas Verdes. Lisboa. Francisco Marques dos SANTOS. *Revista do IHGB*, (1942), fig. 73.

³⁵ Giulio Carlo ARGAN. *Storia dell'Arte Italiana*. Milano, RCS Libri & Grandi Opere S. p. A., 1996, p. 367.

³⁶ Como os que pintou de encomenda para a Basílica da Estrela, em Lisboa.

³⁷ “Retrato de D. João VI e Dona Carlota Joaquina” (c. de 1815), Museu Histórico Nacional; “Alegoria ao Nascimento de Dona Maria da Glória” (c. 1819), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; “Alegoria à Caridade Romana” (desaparecida); “O Gênio da América” (desaparecida – Paço, sala dos Vice-Reis).

³⁸ Museu Nacional de Belas-Artes.

³⁹ Revogavam-se a lei de 18 de março de 1606 que impedia a colônia de manter contacto com qualquer nação que não fosse Portugal; alvará de 27 de novembro de 1687, que proibia os navios saídos do Brasil de tocarem em qualquer porto estrangeiro.

cia a intensidade luminosa e intensifica o jogo interno dos reflexos. O espaço se contrai, com a ausência de profundidade prospettiva, que direciona a luz para fora, para atingir, com o seu reflexo, também o espectador; o espaço se condensa com o movimento circular em torno da Virgem. No entanto, esta figura contrasta na composição, por sua forma classicizante que atua como o eixo de equilíbrio e cujo manto azul funciona como um contraponto de cor radical naquela irradiação luminosa.

Manuel Dias de Oliveira foi agraciado por D. João VI com a Ordem do Cristo. No entanto, por decreto real de D. Pedro I, em 15 de outubro de 1822 ele foi aposentado do cargo de professor de Desenho e Pintura, sendo substituído pelo futuro diretor da Academia Imperial de Belas-Artes, o pintor Henrique José da Silva.

Vários alunos seus destacaram-se como pintores dentre eles FRANCISCO PEDRO DO AMARAL (c.1780-1830), cuja obra viria completar o processo de transição do ensino artístico entre a Colônia e o Reino. Pardo, ele foi também aluno de Jean Baptiste Debret, e fundou, em 1827, a Sociedade de São Lucas, uma agremiação de pintores sob patronato liberal.

As suas “Alegorias dos Quatro Continentes” foram-lhe encomendadas para adornar o salão principal do antigo palacete da Marquesa de Santos⁴⁰, amante de D. Pedro I. São pinturas a fresco, e revelam um nítido compromisso com o Neoclassicismo. A base das quatro composições é, antes de tudo, o desenho. Os modelos estão nitidamente calcados na escultura. As figuras, centralizadas no espaço pictórico, expressam nitidez até o fundo da tela e, ainda, equilíbrio e idealidade. A temática é de alegoria pura: a “África” é personificada por uma figura feminina do antigo Egito, portando atributos mitológicos que evocam a mítica heroína casta e guerreira de Diana Caçadora (o crescente, os seios desnudos, a lança). Ruínas de templos com palmeiras ao fundo lembram a paisagem e a grandeza perdida da antiga civilização; a “Europa” expressa uma beleza formal de deusa romana, de encontro a uma paisagem que evoca uma arquitetura clássica; a “Ásia” evoca o mito da graça e da voluptuosidade do imaginário europeu sobre a mulher oriental; e, finalmente, a “América” é representada pela figura de uma índia de traços classicizantes em meio à paisagem exuberante e à fauna exótica do novo mundo tropical.

Com estes artistas terminamos o percurso cronológico que anuncia o advento de um novo olhar para o estatuto da Arte e do Artista no Brasil. Pelas características de ambigüidades estéticas e sociais que expressam em suas obras, e em suas vidas, estes artistas são testemunhos desta efetiva mudança em curso, do novo espírito que se anuncia, dentro dos limites e possibilidades coloniais.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'Arte Italiana*. Vol. 3. Milano, RCS Libri & Grandi Opere S. p. A., 1996.
- _____. Giulio Carlo. *El Arte Moderno – 1770-1970*. Valencia, Fernando Torres – Editor, 1983.
- AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *O Rio de Janeiro – Sua História, Monumentos, Homens Notáveis, Usos e Curiosidades*. Vol. I. Rio de Janeiro, Livraria Brasileira Editora, 1969.
- CAMPFIORITO, Quirino. “A Pintura Remanescente da Colônia. 1800-1830”. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Vol. 1. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1983.
- CARVALHO, Anna Maria F. Monteiro de. *Mestre Valentim*. São Paulo, Cosac e Naify Editores, 1999.
- FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. Lisboa, Livros Horizonte, 1965.
- LEVY, Hannah. “A Pintura Colonial no Rio de Janeiro”. *Revista do SPHAN*, nº 6. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1942.

⁴⁰ Atual Museu do Primeiro Reinado.

- MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas. Séculos XIX e XX*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1991.
- SANTOS, Francisco Marques dos. "Artistas do Rio de Janeiro Colonial". *Revista do IHGB*, volume 8. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942.
- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. "Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense". *Revista do IHGB*, Tomo 3, 1841.
- RIOS FILHO, Adolpho Morales de los. "O Ensino Artístico. Subsídio para a sua História. 1816-1889". *Anais do III Congresso de História Nacional*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942.
- STAROBINSKY, Jean. *A Invenção da Liberdade*. São Paulo, UNESP, 1994.
- SCHNEIDER, Norbert. *Le Portrait. Les plus grandes oeuvres européennes – 1420-1670*. Colônia, Editora Taschen, 1994.
- TABORDA, José da Cunha. *Regras da Arte da Pintura*. Lisboa, Imprensa Régia, 1815.