

# UMA COLEÇÃO PARA HISTÓRIA VISUAL BRASILEIRA

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira<sup>1\*</sup>

Os sentidos atribuídos ao termo “Escola” para a História da Arte europeia oscilam conforme o momento histórico e a geografia pesquisada. Ainda, graças à tradição implementada pelo abade Luigi Lanzi, com sua *Storia Pittorica della Itália*, publicada em 1788, “Escola” passou a designar predominantemente as características regionais de um conjunto de obras de arte, cuja cronologia estava estabelecida por um sistema de comparações entre as distintas regiões. A partir das divisões estabelecidas, cada “Escola” passou a ser colecionada, pesquisada e exposta em sua individualidade, assegurando a manutenção de um arranjo sistemático e hierárquico entre elas. As obras e as pinturas sempre a frente dessa classificação passaram a ser avaliadas com os critérios da “Escola” na qual estavam previamente incluídas. É justamente da tentativa de criar uma coleção constituída para representar certa “Escola” brasileira que se debruça a historiadora da arte Letícia Squeff, em seu livro *Uma Galeria para o Império. A Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*.

Squeff inclina-se sobre os discursos e as representações que buscaram formar uma ideia de “escola brasileira”, nos apresentando a história da arte do século 19, cujo protagonismo da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) segue inegável, por meio de uma farta documentação. Ainda, *Uma Galeria para o Império* evita análises formalistas das obras e, do mesmo modo, não visou esmiuçar as trajetórias artísticas de seus produtores. Dentro de um panorama contemporâneo da História da Arte, Squeff buscou entender a formação de uma coleção habilidosamente denominada como “Escola Brasileira”, a partir dos valores que sustentavam a circulação, o colecionamento e a fruição artística da época. Habilidade formatada ao longo dos oitocentos graças às práticas pedagógicas difundidas e defendidas por nomes cruciais do período, como Le Breton, Félix-Emile Taunay e Araújo Porto-alegre.

O livro é parte de um conjunto de obras formado por oitenta e três obras, apresentado na Exposição Geral de 1879:

A Coleção Escola Brasileira reunia 83 obras de dezoito artistas. O título sugere que, provavelmente, estas obras estavam reunidas num espaço especial – a pinacoteca da Academia. Numeradas em sequência (259-340), elas aparecem agrupadas de acordo com os nomes dos artistas. A exposição iniciava-se com um quadro do pintor Manuel Dias (1764-1837), estruturando-se de forma cronológica. Na sequência, vinham ex-diretores, ex-professores, professores e alunos da Acadêmica. A última obra apresentada em 1879 foi *A Morte de Sócrates*, de José Maria de Medeiros (1849-1925). (p. 41).

A coleção da “Escola Brasileira” impacta atualmente os acervos públicos de quatro distintas instituições museológicas brasileiras: Museu Nacional de Belas Artes; Museu Histórico Nacional; Museu Dom João VI/UFJR, todos na cidade do Rio de Janeiro, e o Museu Victor Meirelles, em Florianópolis. Desta forma, a compreensão desta coleção incide não apenas nos objetivos centrais da autora, comprometida com as dinâmicas de exibição da arte nos oitocentos, mas também nos dá a oportunidade de conferir e especular sobre a circulação das obras entre as diferentes instituições e seus modelos de conservação e assimilação patrimonial.

---

<sup>1</sup> \* Mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas. Doutor em História pela Universidade de Brasília. Docente do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília.

Os primórdios da coleção “brasileira” coincidem com a chegada da “Colônia Artística Francesa” ao Brasil, em 1816. Seu organizador, Joachim Le Breton, foi o primeiro a pensar na constituição de uma Pinacoteca (e de um museu), compreendida como ferramenta de ensino para a Academia de Artes, a ser criada no Brasil. Para Le Breton, a constituição de um acervo de cópias e de originais era fundamental para a prática pedagógica da nova instituição. No modelo de ensino francês, as cópias de obras dos mestres do passado eram uma obrigação “didática”, tanto dos alunos, quanto dos artistas pensionistas do Estado. Obrigação, que segundo a autora, foi um catalisador do mercado de reproduções, falsificações e reduções (p. 129), sobretudo na segunda metade do século.

No período em que esteve na direção da Academia, Araújo Porto-alegre promoveu uma das mais importantes reformas na AIBA. Uma Galeria para o Império mostra-nos que a Pinacoteca da instituição recebeu atenção especial com a criação do cargo de restaurador de quadros e conservador, em 1855. Todavia, o ponto crucial estava na abertura da Pinacoteca para os visitantes. Ou seja, as obras podiam ser observadas independentemente das exposições gerais ou das mostras comemorativas. Atualmente, parece-nos corriqueira imaginar que uma coleção possa ser acessada pelo público. Todavia, a mudança no acesso à coleção mudava as características da instituição, pois desde então, “tratava-se de fazer das paredes da Academia um local de memória.” (p. 155).

Na esteira da discussão central, Squeff oferece-nos uma visão das tensões e dos conflitos internos à AIBA, sobretudo no último quarto do século. Habitou-se entre os divulgadores insipientes de uma história da arte convencional interpretar a Academia como uma instituição uniforme, coesa e explicitamente elitista. Em síntese: uma instituição conservadora de ensino e de difusão de valores artísticos “acadêmicos”. Uma visão demasiadamente atemporal, que não leva em consideração os embates, as contradições e a diversidade artística do período. No sentido oposto, Uma Galeria para o Império ajuda-nos a perceber a complexidade da AIBA e suas diferentes estratégias de sobrevivência política e de visibilidade institucional.

Desta forma, a compreensão da Coleção parte do entendimento de quatro distintas esferas que atravessam todo o livro: o ensino e os modelos pedagógicos legitimadores; a constituição de uma pinacoteca, cuja coleção estava a serviço das intenções pedagógicas; a visibilidade ofertada pelas Exposições Gerais da IABA, crucial para a “formação” de um público para as artes plásticas e; os primórdios de um mercado de arte ancorado no colecionismo privado. Alguns colecionadores são apresentados, tais como: Manoel José Pereira Maia, José Ribeiro da Silva e Ângelo Antonio Rósea e as tentativas, nem sempre bem sucedidas, da Academia em adquirir coleções privadas.

A dimensão pedagógica da coleção havia sido evidenciada desde os planos de Le Breton. Para uma instituição de ensino com as ambições que a Academia almejava desde a liderança de Félix-Émile Taunay, um acervo próprio era essencial, sobretudo, para alinhar a produção da Academia às matrizes - “escolas” - europeias. Desta forma, a “Coleção Escola Brasileira não deixara de ser, em muitos aspectos, uma releitura de gêneros e modelos iconográficos europeus.” (p. 126).

A formação da pinacoteca foi paulatina e contou com estratégias de aquisição distintas: aquisições diretas e indiretas, encomendas dirigidas e doações predominaram. “O acervo da Coleção Escola Brasileira vinha todo da pinacoteca, e entrara na Academia de diferentes formas (...). Ou seja, os quadros da Coleção representavam o que havia de melhor na trajetória de alunos e professores.” (p. 149). Squeff dá ênfase à quantidade de “estudos” presentes na coleção (cerca de quarenta telas recebiam este título). Tais obras partiram, geralmente, das encomendas aos pensionistas da Academia residentes no exterior (cinquenta e uma

telas). É sintomática que essa característica tenha definido a coleção do atual Museu Victor Meirelles, instituição criada no início dos anos de 1950, após receber parte do acervo do pintor do Museu Nacional de Belas Artes. No acervo do museu catarinense, os “estudos” de trajes de Meirelles são destaques importantes para a representação e visibilidade patrimonial da instituição.

Já as Exposições Gerais funcionavam como salões. Sua lógica expositiva e estratégias de distinção (expografia, premiação, críticas etc.) obedeciam aos padrões europeus, em especial aquele praticado na França. Ao longo do século 19, paulatinamente o mercado de arte francês passou a funcionar independente dos salões franceses. Até mesmo o Estado deixara de encomendar pinturas históricas, o que gerou o aumento de retratos e paisagens nas paredes dos salões. Por volta de 1870, Squeff lembra que a maioria dos artistas franceses sobrevivia com a venda de obras menores. Na esteira deste processo, a interdependência entre instituição de ensino e os salões também se alterou. “O desenvolvimento e ampliação dos salões resultaram, na França, no enfraquecimento da Academia e seus dispositivos.” (p.97). Já no Brasil, verificou-se o fenômeno oposto. As exposições gerais funcionaram como catalisadoras do mercado de arte, tanto aquele voltado às encomendas do Estado, quanto aquele desenvolvido pelo comércio privado. Ou seja, os “salões” organizados pela Academia funcionavam como espaço para expor, trocar, comprar e vender obras. Explicitar tal diferença mostra o quanto Uma Galeria para o Império evita paralelismos diretos entre a prática brasileira e os modelos estrangeiros, conferindo às obras e à documentação toda uma complexidade própria de uma cuidadosa pesquisa.

É nesse sentido que a transcrição de um texto publicado por Araujo Porto-alegre, em 1850, sobre a exposição geral do ano anterior, dar-nos a dimensão de que a preocupação pela formação de público para as artes não era ignorada. Pelo contrário: “O público fluminense já consagrou em seu calendário festivo, e em seu catálogo das novas impressões, a exposição artística anual; e acostumado a este concurso das artes, irá pouco a pouco ganhando em conhecimentos, e preparando-se para poder avaliar qualquer trabalho d’arte, e distinguir o aparente do real, e o falso do verdadeiro.” (p.90).

Se o debate entre o falso e o verdadeiro parece-nos pouco importante na contemporaneidade, ele era crucial para a quarta esfera atendida pelo livro: o mercado de arte. A questão do verdadeiro, neste período, estava predominantemente ligada às práticas de assimilação e de difusão do gosto europeu pela elite brasileira, em especial a fluminense. Os padrões de gosto do período estavam alinhados a toda uma ideia de civilização, intrinsecamente ligados à difusão de produtos industriais. E a constituição deste gosto foi indispensável, segundo a autora, para “consolidar a profissão de artista e os hábitos de fruição e consumo de objetos estéticos.” (p.92). Do mesmo modo, a ideia de uma nação civilizada exigia para alguns protagonistas da época a criação de uma coleção nacional própria.

Embora o artigo “Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense”, publicado por Porto-alegre, em 1841, na Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, já aponte para a tentativa de constituição de uma escola local, conceber uma “Escola Brasileira” de pintura implicava compreender quais suas características para além do regional. Ao estudar as obras, a autora lembra que questões como tema, estilo e mesmo elementos extra-artísticos, como a nacionalidade dos artistas e o local de sua produção, eram barreiras diante da heterogeneidade das obras reunidas na coleção da Academia. Tematicamente, os quadros oscilavam entre paisagens cariocas, personagens e fatos históricos, interpretações das mitologias gregas e cristãs. Já a biografia dos artistas não oferecia bases para pressupor uma unidade, visto que muitos nem brasileiros eram. Ou seja, os criadores possuíam trajetórias e formações distintas. Por outro lado, o esforço de interpretar as obras

como pertencentes a uma “Escola Brasileira” evidenciava a ambição da instituição de ensino em alcançar um elevado padrão artístico. Padrão semelhante ao sistema expositivo e classificatório europeu, mas distinto de algum modo. Inscrever a produção artística reunida no Brasil e aqui produzida era possibilitar a comparação desta produção com outras escolas, conferindo-lhe independência.

Além de todos os aspectos abordados que inserem a Coleção Escola Brasileira num contexto dos oitocentos, Squeff chama atenção para João Maximiano Mafra. Para a pesquisadora, Mafra foi um personagem crucial para compreender o cotidiano e as mudanças da AIBA, na segunda metade do século. Ex-aluno da Academia e professor, já em 1851, seu protagonismo evidencia-se quando é eleito secretário da instituição em 1854. Cargo que ocupou até 1890 e que lhe permitiu, entre tantas outras atividades, influir diretamente na aquisição de obras para Pinacoteca da Academia. É ele, por exemplo, o responsável por atribuir preço a Batalha dos Guararapes de Victor Meirelles, de 1879. De fato, no levantamento realizado pela autora, Mafra pode ser considerado o idealizador da Coleção Escola Brasileira, ou ao menos, fora visto por seus críticos como tal.

A autora guarda para o fim do livro a análise das obras. Uma escolha feliz, pois graças a um trabalho de pesquisa cuidadoso, Squeff nos apresenta a história crítica das obras e seu contexto dentro de uma tradição figurativa, dando-nos uma perspectiva individual e contextual de cada uma. A paisagem, por exemplo, é compreendida como gênero fundamental para a constituição de uma escola à brasileira. Entendida como síntese da nação, a representação natureza surgia tanto como protagonista, como cenário da história a ser narrada. Assim sendo, coleção é interpretada como uma “história visual”, que reunia temas importantes para as narrativas históricas do jovem país. Nelas, encontramos da colonização portuguesa e a atuação dos religiosos na expansão territorial, passando pela expulsão dos holandeses do nordeste brasileiro, até a inconfidência mineira: “representações que sintetizavam valores e pontos de vista que vinham sendo veiculados em outros meios culturais.” (p. 172). Enfim, Uma Galeria para o Império mostra como a coleção participou do esforço de construir uma história para o Império e, por conseguinte, de uma tradição nacional.

Squeff lembra que coleção não foi bem recebida pelo público e por parte da crítica. E, ainda, que a discussão sobre uma Escola Brasileira ficou restrita ao acervo, em especial sobre a obra de Victor Meirelles. Mesmo assim, em 1884, a coleção foi rerepresentada na exposição geral. Agora, com 98 obras, cujo acréscimo de Jean-Baptiste Debret, corroborava o esforço de construir uma “história visual” da nação. Como o advento da República, a coleção não foi mais apresentada. As obras foram, em 1937, assimiladas pelo recém-criado Museu Nacional de Belas Artes, e a história da coleção fora eclipsada pelas novas táticas de visibilidade da nova instituição. Apenas com Uma Galeria para o Império podemos retomar esta história que tanto revela sobre uma parte significativa do patrimônio artístico brasileiro.

## Referência

SQUEFF, L. *Uma galeria para o Império: a coleção escola brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2012. 200 p.