



A Construção Simbólica da Nação. O Lugar das Exposições Gerais

Profa. Dra. Cybele Vidal Neto Fernandes

Escola de Belas Artes / UFRJ
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA / UFRJ
Comitê Brasileiro de História da Arte

Quando Le Breton organizou o plano para a *dupla escola de artes* que seria fundada no Rio de Janeiro, deixou também a sugestão de serem realizadas amostras de obras para incentivar os artistas e dar a conhecer, ao rei e aos seus súditos, os seus progressos.

Seria dado a cada ano, ou mesmo de dois em dois anos, aos pintores e ao escultor, um quadro, um busto ou um baixo-relevo a serem feitos para o rei ou para a cidade... Tomar-se-iam estes assuntos, em geral, à história nacional... Por esse meio natural, cuja despesa não seria assustadora, a escola brasileira, desde o nascimento, iniciaria um Museu Nacional interessante, que se enriqueceria cada ano, e logo se estenderia até à descrição pitoresca do país...¹

Le Breton sugeria, ainda, que a escola arrecadasse dinheiro, como o fazia a Academia Real das Belas Artes de Londres, que tirava a sua valiosa renda da exposição anual que organizava, de forma inteligente e que, com apenas meio século de existência, lhe garantia uma renda capaz de pagar ao presidente e aos professores da Academia. Esse dinheiro resultava das doações significativas, realizadas no banquete inaugural da exposição, ao qual compareceriam pessoas ilustres; Le Breton tinha sido convidado a participar de um desses banquetes, e ficara verdadeiramente impressionado com a inteligente engrenagem montada pelos *hábeis calculistas ingleses* que ainda vendiam, ao público visitante, os ingressos e catálogos do evento.

A primeira exposição de pintura foi realizada em Paris, pela *Société des Artistes Français*, em 1667, sob o patrocínio de Colbert, ministro do rei; foi organizada no Louvre para expor os trabalhos dos artistas vivos, membros da Real Academia de Pintura e Escultura.² Em 1772-1780, a serviço da família real inglesa, Johann Zofani reproduziu, em uma tela, as principais obras da Coleção Médicis, na Tribuna dos Ofícios, como exemplo de uma coleção semi-pública, que chegou a ser objeto de visitas obrigatória a Florença, para os amantes da arte, em toda a Europa. Essa coleção reunia obras pictóricas dos melhores artistas do Renascimento, e peças de escultura clássica.

As exposições do *Salon Carré* passaram a ser organizadas de dois em dois anos, possuíam libretos pagos com a relação das obras, mas aos poucos o público desejou que pessoas qualificadas fizessem os comentários sobre as obras expostas. A função dessas exposições, promovidas pela

¹ BARATA, Mário. Manuscrito inédito de Lê Breton. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro: MEC/SPHAN, n. 14, p. 295-296.

² A denominação derivou do *Salão Carré*, situado no início da Grande Galeria do Louvre que, a partir de 1735 passou a expor obras dos artistas da Academia. Como apreciar a arte. In: *Enciclopédia de Pintura, Desenho, Escultura*. Porto: Publicações e Artes Gráficas, 10 v., v. 10, p. 228, 1997.

Academia, era o incentivo ao ensino e ao progresso dos alunos, e a divulgação da estética oficial. Às academias cabia o controle total de todos os aspectos da vida artística, desde o ensino, à promoção da arte, a preservação e restauração do patrimônio cultural do país, a consagração dos valores ditados por essas instituições, e nada mais cabia fora de seu âmbito de ação e autoridade.

Dentro desse contexto, os *salons*, promovidos pelas academias, eram agências com extraordinário poder de consagração, no que se refere à direção do gosto e à promoção dos artistas. Estava presente também, nessa engrenagem, a construção e consagração da arte nacional, moldada a partir da sensibilidade do artista, mas conduzida segundo os valores ditados pelos ideais acadêmicos. As críticas aos *salons de arte* eram amplas discussões, desenvolvidas especialmente no final do XVIII, quando David comandou a luta pela liberdade do artista e pela abertura dos *salons* a todos os artistas, e não somente aos acadêmicos.

No Brasil, segundo relato de Debret, no dia da inauguração da Academia Imperial, foi organizada uma exposição com obras dos alunos por ele iniciados, em aulas dadas antes mesmo da inauguração oficial da instituição. Considero ter sido esse evento a primeira experiência relativa à tradição acadêmica de promover as belas artes, incentivar o trabalho dos alunos, através de vários mecanismos, especialmente da exposição pública de seus trabalhos. Debret organizou ainda mais duas exposições no Brasil:

Esse honroso incentivo alimentou o progresso do estudo nas classes de pintura e arquitetura, que produziram as duas belíssimas exposições de 1829 e 1830, cujos catálogos impressos às expensas do professor de pintura foram distribuídos gratuitamente nas salas, sendo dois exemplares depositados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.³

Debret cita em seu livro a *Relação dos alunos fundadores da escola de pintura*, o nome daqueles que participaram da exposição comemorativa da fundação oficial da Academia das Belas Artes, cujas obras eram fruto de dois anos de trabalho.⁴ Já a relação de artistas e obras, que participaram das Exposições de 1829 e 1830, consta do livro de Debret: "O grande número de produções aqui anotadas é um índice elogioso da atividade dos expositores".⁵

A primeira distribuição pública de prêmios da Academia ocorreu na gestão de F. Emile Taunay, em 1834, em cerimônia aparatosa, com a presença do Ministro do Império, que presidiu a solenidade de inauguração da exposição de fim de ano. Nos anos seguintes, dada à importância cada vez maior que o evento ia adquirindo, a presença do Ministro ou do Imperador passou a conferir grande solenidade à abertura da Exposição. A importância do evento era traduzida pelo discurso de Taunay, tradicionalmente centrado na reflexão sobre a grandeza das Artes e o seu papel no deleite necessário ao espírito humano, que deveria ser moldado no amor à Beleza e no culto às Virtudes.

Eram distribuídas as Grandes e Pequenas medalhas aos melhores alunos, dádivas do Governo, ao qual Taunay sempre exaltava como o primeiro patrono das artes, e ao qual a Academia deveria servir com humildade, sinceridade e verdadeiro empenho, para o bem do progresso do país. Em 1839 o Imperador, em pessoa, presidiu a solenidade de abertura da exposição de final de ano, sendo saudado pelo discurso de Taunay, antes de visitar a exposição dos trabalhos:

Senhor: afortunado é este momento em que o fim do ano escolástico reserva à Academia das Belas Artes, quando ela, no seu recinto, possui a augusta presença de Vossa Majestade Imperial. Por vós, Senhor, é representada a nacionalidade. Independente do exercício do poder, confiado a um prudente e hábil delegado, sois o símbolo, o emblema dos votos públicos, a manifestação virtual de toda a regra e ordem.⁶

³ DEBRET, J. B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1940. Tomo II. p. 126.

⁴ Ver: MORALES DE LOS RIOS F. Adolfo. *O ensino artístico: subsídios para a sua história*. Rio de Janeiro: IHGB, 3.º Congresso., Anais, p. 89.

⁵ Ver: *Viagem pitoresca... Op. cit.*, p. 132

⁶ Arquivos do Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Ata de 16/12/1839.

Aos alunos, depois de premiados, foram dirigidas ainda palavras de incentivo e orientação: “Tomai sempre por assuntos de vossas composições queridas atos de patriotismo, de beneficência e caridade, enfim de beleza moral... e lembrai-vos que só o sentimento da Virtude pode exaltar o talento”.⁷

Lentamente ia se criando um ambiente de expectativa em relação ao ensino artístico da Academia e seu papel norteador do gosto em belas artes, representado, nesse caso, pelas obras selecionadas pela Academia para figurarem nessas exposições. Devido, principalmente, às solicitações de Taunay ao Governo, em 31/03/1840 um Aviso da Secretaria de Estado dos Negócios do Império noticiava:

Sr. Felix-Emile Taunay – O Regente, em nome do Imperador, tendo em consideração as razões que V.m. em nome da Congregação de Lentes da Academia das Belas Artes oferece em seu ofício de 13 do corrente: há por bem ordenar que a exposição pública do fim do ano, que até hoje tem sido particular e privativa daquele estabelecimento, se torne geral daqui em diante para as obras de todos os artistas da Corte que forem julgadas dignas de serem admitidas. O que participa a V. M. a fim de que o faça constar a referida congregação, para a sua inteligência e execução. Deus guarde a V.M. - Paço, 31 de Março de 1840 - Antônio Manoel Galvão.⁸

À guisa de regulamentação dessas exposições, seguiu-se o documento de Taunay, datado de 15/04/1840 (referente à concessão de medalhas, de títulos de sócios correspondentes e de verbas para a aquisição das obras indicadas, de título de Sócio Correspondente e Professor Honorário, títulos só concedidos a partir de 1851). Durante a gestão de F. Emile Taunay foram realizadas onze Exposições Gerais que estimularam o exercício e a participação da crítica nos periódicos da Corte. Sobre esse assunto, lembramos os comentários feitos por Porto-Alegre, na Revista Guanabara, sobre a Exposição de 1849: “O público fluminense já consagrou no seu calendário festivo, e no seu catálogo de novas impressões, a exposição artística anual; e acostumado a esse 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, o falso do verdadeiro”.⁹

As Exposições Gerais tiveram regularidade anual na gestão de F. Emile Taunay. Depois de 1852 só foram retomadas em 1859, na direção de Tomás Gomes dos Santos. Curiosamente Porto-Alegre, que tanto defendeu a importância desses eventos, não realizou nenhuma Exposição Geral durante a sua gestão. Após 1859 as Exposições foram se tornando bastante concorridas, animando cada vez mais o ambiente da Corte. No entanto a regularidade bi-anual nem sempre foi respeitada e as Exposições Gerais foram interrompidas em 1884.

A primeira exposição não teve catálogo. É possível ter-se notícia sobre a mesma num artigo publicado no *Jornal do Comércio*, 16/12/1840, e republicado nos Arquivos da ENBA, por Alfredo Galvão.¹⁰ Até 1862 não foram preparados catálogos especiais para as mostras; as relações das obras

⁷ SANTOS, Francisco Marques dos. As belas artes na Regência. In: *Estudos Brasileiros*, Ano V, v. 9. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos Brasileiros, 1942, p. 101.

⁸ Ibidem. p. 166

⁹ PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. Academia de artes. Exposição pública do ano de 1849. In: Revista *Guanabara*. Rio de Janeiro: 1849, p. 69-77. Para o estudo relativo a essas Exposições Gerais ver: MELLO JÚNIOR, Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DO SEGUNDO REINADO. Comissão de História Artística, *Revista IHGB. ANAIS*. Rio de Janeiro/ Brasília: IHGB, v. 1, 1984, p. 204-352; MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *O ensino artístico*. Op. cit.; LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Período monárquico. Catálogo de artistas e obras, entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakothecke, 1990; SANTOS, Francisco Marques dos. *As belas artes na Regência*. Op. cit.; MELLO JÚNIOR, Donato. Grandjean de Montigny e discípulos nas primeiras Exposições e premiações de Arquitetura no Brasil. In: *Anuário da Faculdade de Arquitetura*, n. 4. Rio de Janeiro: FAU/ UFRJ, 1961.

¹⁰ Ver: Catálogos das Exposições De Belas Artes. In: *Arquivos da ENBA*. Rio de Janeiro: ENBA, 1964, p. 123-126.

apareciam nas *Notícias da Academia das Belas Artes*. O catálogo da última exposição do Império, de 1884, no entanto, mereceu uma edição ilustrada, organizada por L. de Wilde.¹¹

Procurando entender a significação das Exposições Gerais, no contexto do desenvolvimento do ensino artístico, e também na inter-relação Nação, Arte e Sociedade, procurei estabelecer um quadro comparativo, tendo como referência oito exposições que considero terem certa significação especial, dentre as vinte e seis que ocorreram durante o período imperial. Foram selecionadas as seguintes:

4ª Exposição Geral (1843) - Esses eventos marcam a fase inicial das mostras, mas essa já reuniu vinte e seis expositores, um número mais significativo relativamente às exposições anteriores, embora com quatorze artistas estrangeiros inscritos. O *Jornal do Comércio* deu notícias sobre a exposição, assim como Porto-Alegre na *Minerva Brasiliense*. Na revista *Guanabara*, Porto-Alegre fazia também um retrospecto da história da Academia colocando que, apesar da administração de F. Emile Taunay, a Academia estava em decadência. Passa em revista a produção dos artistas estrangeiros, ataca os projetos acanhados dos alunos de Grandjean, levanta a hipótese de que o mestre francês tenha fracos conhecimentos em matéria de Antiguidade.

13ª Exposição Geral (1859) - Nessa exposição figuraram noventa e quatro expositores, ainda com sessenta e oito estrangeiros e três mulheres. Foram registrados quarenta e três retratos; vinte e uma paisagens brasileiras e cinquenta e duas européias (devido ao grande número de estrangeiros participantes). Em Pintura Histórica registraram-se quatro obras; em Escultura, oito. Reiniciava-se o ciclo interrompido no período de Porto-Alegre. O fato curioso dessa Exposição é que dela participaram vários colecionadores da Corte, dentre eles o Imperador D. Pedro II, que expôs parte da sua coleção: vinte e uma telas de origens e temas diversos.

15ª Exposição Geral (1862) - Nesse evento figuraram quarenta e seis expositores, sendo quinze estrangeiros e uma mulher. Nessa Exposição destacou-se a Sessão de Arquitetura, com os projetos do arquiteto Gustavo Waeneldt, para a residência do Largo do Valdetaro futuro Museu da República (uma coleção de plantas e cortes para o palacete e outros projetos do mesmo artista.) Foram também notícia os trabalhos de Victor Meireles (*A primeira missa no Brasil*) de José da Silva Santos (*Busto em mármore*) de Tomás Gomes dos Santos e de Agostinho José da Motta (*Frutas, estudo do natural*)

16ª Exposição Geral (1864) - Apresentaram-se quarenta e seis expositores, quatorze estrangeiros e oito mulheres; foram registrados trinta e um retratos, vinte e uma paisagens brasileiras, sete temas alegóricos, uma obra em Pintura Histórica, doze projetos arquitetônicos, doze gravuras (dos Irmãos Fleiuss & Linde, Imperial Instituto Artístico). A coleção do Imperador foi novamente exposta, com dezesseis telas, e a fotografia inscreveu cinco trabalhos.

22ª Exposição Geral (1872) - Foram registrados quarenta e sete expositores, sendo sete estrangeiros e duas mulheres. Destacaram-se dez alegorias, em Pintura, Escultura e Gravura, sete obras em Pintura Histórica; doze projetos arquitetônicos e doze gravuras. Do mesmo modo, é muito significativo o grande número de representações da paisagem brasileira, que sobrepujava cada vez mais a representação da paisagem estrangeira, com apenas onze obras.

25ª Exposição Geral (1879) - Nessa exposição foram registrados cento e dezessete artistas, sendo vinte e sete estrangeiros e oito mulheres. O número de retratos chegou a setenta e cinco, houve sessenta e uma representações da paisagem brasileira e somente dez projetos arquitetônicos. Registrou-se grande número de obras estrangeiras, reunidas nas coleções particulares expostas.

¹¹ Ver, na Biblioteca do MNBA- Registro 708 074098153; A 168; 1829 / *Catálogo Ilustrado da Exposição de 1884*, organizado por L. de Wilde. Rio de Janeiro: Typografia e Litografia a Vapor Lombaerts e Cia, 1884, não paginado, ilustrado (tem cópia fotostática). Donato Mello Júnior, Alfredo Galvão e Roberto Maciel Levy, os maiores estudiosos do tema, não conseguiram localizar a série completa dos catálogos. Informou Donato M. Júnior que o MNBA possui a série, a partir de 1850; a Biblioteca Nacional possui vinte números; o IHGB, o MHN, o Arquivo Nacional, dois números cada. Informa Maciel Levy: "Alguns conjuntos isolados, entretanto, permitem ainda reconstituir a série integral, e foram esses que tornaram possível a concretização do objetivo deste livro." LEVY, Carlos Roberto Maciel. *As exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes*. Op. cit., Introdução.

O destaque da Exposição deveu-se à Pintura Histórica, com várias obras de Víctor Meirelles, inclusive a *Batalha de Guararapes*, e obras de Victor Meirelles, como a *Batalha de AvaHy*.¹² Obras fora do comum, pelo tamanho extraordinário e pela complexidade do tema tratado, essas cenas de batalha chamaram a atenção do público e da imprensa, e deram origem a um acirrado debate crítico, liderado por Ângelo Agostini, na *Revista Ilustrada*. Boa parte da crítica manifestou-se a favor da obra de Victor Meirelles. Foi levantada, até mesmo, a idéia de plágio. Os debates travaram-se calorosamente, e Agostini, como de hábito, fez uso da caricatura, para ridicularizar Víctor Meirelles, como informa.

26ª Exposição Geral (1884) - Obras no edifício da Academia interromperam a periodicidade das Exposições Gerais. Após um intervalo de quatro anos foi organizada a última Exposição Geral do Império, com cinquenta e oito academias, vinte temas alegóricos e dezessete obras em Pintura Histórica. Os alunos da Academia estiveram presentes com seus trabalhos, destacando-se os pensionistas Rodolfo Amoedo (quinze envios) e Rodolfo Bernardelli (quatro envios) Esses trabalhos foram muito bem recebidos pela crítica, especialmente o gesso de *Jesus Cristo e a adúltera*, executado em mármore, que estava participando de uma exposição em Turim, onde fora premiado; foi ainda exposta a cópia da *Vênus Calipígea*, do Museu de Nápoles, também em mármore.

A fotografia era grande novidade da época e esteve muito bem representada, com quarenta e sete obras. Novamente Pedro Américo (com treze trabalhos, incluindo a *Batalha do AvaHy*, *A carioca*, *A rabequista árabe*, *Socrates afastando Alcebiades do vício*, etc) e Víctor Meirelles (com trinta e cinco obras, incluindo *O combate naval do Riachuelo*, *A primeira missa no Brasil*, *A flagelação de Cristo*, etc) esteve no centro das atenções, com suas obras de grandes dimensões e cenas dramáticas de batalha.

Num balanço geral, foi significativo o aumento do número de expositores, passando de dez, em 1841, a cento e dezessete, em 1879, e oitenta e quatro, em 1884. Importa, nesses dados, a diminuição da representação de artistas estrangeiros, pois dentre vinte e oito expositores, em 1843, a metade era representada por estrangeiros, enquanto em 1884, em um total de oitenta e quatro expositores, somente onze eram estrangeiros.

O retrato esteve sempre muito bem representado e, relativamente aos demais, observa-se que houve uma gradativa diminuição de interesse pelo tema. O interesse na *paisagem brasileira* partiu de seis obras, em 1843, para sessenta e quatro obras, em 1884, predominando as vistas da cidade do Rio de Janeiro. A perfeição do corpo humano, como fator da maior importância para a representação na Pintura, Escultura Gravura, elevou o tema das *academias*, praticamente inexistente nos primeiros eventos, a cinquenta e oito obras representadas, em 1884.

Há um ainda um dado muito importante a registrar: as Exposições Gerais contribuíram para a divulgação das obras dos artistas brasileiros nas exposições internacionais. A partir de 1851 a produção de diferentes países americanos e europeus, em diferentes áreas, foi reunida em mostras internacionais. Para compreender a magnitude desses eventos, basta analisar os relatórios das comissões encarregadas de reunir, selecionar, acompanhar e relatar os resultados dessas mostras que tinham, como objetivo geral, dar ciência ao público dos avanços, nos diversos países, em todos os campos do conhecimento. Dentre inúmeros produtos brasileiros, as obras premiadas nas Exposições Gerais eram indicadas para participarem dessas exposições internacionais, representando o Brasil na Sessão das Belas Artes (Pintura, Escultura, Desenho, Gravura, etc.).

Nesse contexto, o tema da Pintura Histórica brasileira tem relevância especial na história das Exposições Gerais, onde esteve presente um número cada vez maior de obras inscritas. A princípio, foi relativamente bem representado, especialmente a partir de 1872, com sete obras, chegando a dezessete, em 1884. Assim sendo, dentre os temas que mais fortemente marcaram a história das Exposições

¹² A *Batalha de Guararapes*, de Víctor Meirelles, foi apresentada com um resumo histórico, para melhor entendimento do público. Resultou de uma encomenda do Ministro do Império, Conselheiro João Alfredo, em 1872, e tinha grandes dimensões (4.945 m X 9.230 m) A *Batalha de AvaHy*, de Pedro Américo, foi também apresentada com resumo histórico, e foi pintada e exposta pela primeira vez em Florença. Era ligeiramente maior que a de Víctor Meirelles (5.00 m X 10.0 m), segundo informa Donato M. Júnior. Ver. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado, Comissão de História Artística, p. 321

Gerais, o debate crítico suscitado pela Pintura Histórica, é extremamente relevante, personificado pelos dois pintores de maior destaque nessa representação: Victor Meirelles e Pedro Américo. O que estava em questão era a arte voltada para o relato dos fatos ligados à história do país que, de forma simbólica e didática (caráter enfatizado pelos relatos que acompanhavam a representação) ia abrindo espaço para o entendimento da idéia de nação, ainda inexistente na mente do povo ainda inculto.

Era uma obra que, realizada sob encomenda, como representação de um acontecimento do passado distante ou não tanto, já nascia também comprometida com a sua função de propaganda oficial da história do país, cujo resultado consagrava a superioridade do poder monárquico, na figura do Imperador. A Pintura Histórica tinha como função, portanto, despertar o sentimento nacional e identificar os símbolos da nação, através das representações dramáticas que impressionavam já pelas dimensões grandiosas e incomuns de suas telas (as quais provocaram muitas vezes modificações e adaptações do prédio da Academia onde, nas salas de pequenas dimensões, as obras não cabiam ou eram colocadas da melhor forma possível). Certamente, ainda por esse fato, essas obras despertassem a curiosidade popular, concorrendo para o sucesso das Exposições Gerais. O aumento do número de *visitantes*, foi observado pelos jornais e críticos da época, que davam informações diárias sobre o movimento do público (em 1875 o *Jornal do Comércio* registrou vinte e três mil setecentos e vinte e oito visitantes).

A imprensa acompanhou o evento, especialmente através dos comentários de Angelo Agostini, em oito números da *Revista Ilustrada*. Essa mostra foi a primeira que cobrou ingressos, esteve aberta à visitação durante cem dias, apresentando dois catálogos das obras, um deles ilustrado. Segundo o Relatório da Comissão da Exposição (Bethencourt da Silva, Maximiano Mafra, Pedro Américo e Victor Meirelles) o evento alcançara o seu objetivo, sendo um acontecimento importante no calendário da cidade do Rio de Janeiro, a exemplo da significativa participação dos ex-alunos da Academia, artistas ativos na Corte, testemunhas e agentes do positivo amadurecimento e do interesse pelas artes e pelo colecionismo na cidade.

É importante considerar o apoio do Imperador D. Pedro II para a Academia Imperial, seja através da sua efetiva presença (às vezes em mais de uma visita à Academia durante as Exposições) seja na encomenda, aquisição ou divulgação das obras de sua coleção particular, seja através do incentivo à liberação das verbas e ao aperfeiçoamento dos artistas, através das pensões designadas. Foram poucos os privilegiados que, seja pela conquista do Prêmio de Viagem, ou pelo apoio do Imperador, raramente por conta própria (considerando-se a falta de recursos econômicos dos alunos da Academia) conseguiram aperfeiçoar-se na Europa e testemunhar, na sua produção, experiência posterior ao amadurecimento dos estudos na Europa.

O valor desse instrumento utilizado pela Academia, deve ser analisado dentro da rede de relações que envolvia as agências do Governo interessado, afinal, em dirigir a produção artística e cultural em função dos objetivos do Império. Para entender melhor as questões relativas à estrutura de ensino da Academia, à produção artística, à consagração e circulação da obra de arte, então produzida, é preciso tecer algumas considerações.

São estreitas as relações entre a sociedade e o artista, que age tanto como agente da propaganda oficial, como na qualidade de intérpretes de resistências desconhecidas. A obra de arte é um produto do imaginário, possui uma originalidade e singularidade próprias, e surge de um ato solitário, resultante da liberdade do artista. Essa questão põe em cheque uma outra questão de grande complexidade na história da arte: a relação mecenas X artista X obra de arte. Sobre isso, ouçamos Francastel: "Não é certo que os artistas tenham estado sempre em uníssono com seus comandatários. Frequentemente eles colocaram muito mais, ou muito menos, do que aquilo que se lhes pedia em suas obras. Saídos de um meio social diferente do dos mecenas – clérigos ou grão-senhores, homens políticos ou financistas, – os artistas estão quase sempre em luta com eles. A querela do burguês e do artista no século XIX é tão-somente uma das formas desse conflito latente."¹³

¹³ Ver: FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva 1987, p. 26.

Sendo a Academia um órgão do Governo, e estando sob o mecenato de D. Pedro II, essas questões tornam-se importantes para a nossa discussão: o artista, na realidade, estava sob o jugo dessa engrenagem de poder, na qual pesava, antes de mais nada, a própria tradição do academismo, que realmente atuou com bastante rigor no controle das atividades de ensino, quer no Brasil, quer no exterior. Mas não eram somente essas as pressões que atuavam sobre ele.

Em sua obra *A economia das trocas simbólicas*, Pierre Bourdieu voltou-se para a análise da obra a partir do que denominou *o mercado dos bens simbólicos*, segundo o qual as atitudes, as práticas, os grupos de poder e de decisão identificam ou caracterizam um *campo ideológico*, de uma determinada cultura. Desse modo, a sociedade se torna um lugar de lutas, no qual as relações de força se manifestam nas áreas de significação. Coloca, assim, a *noção de campo*, que pode ser definida como um mundo à parte, relativamente autônomo, que também depende do *campo econômico* e do *campo político*. As funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais e artistas tendem, cada vez mais, a se tornar o princípio gerador dos diferentes sistemas de tomadas de posição cultural, e também o princípio de sua transformação, ao longo do tempo.

Há um *campo de produção erudita dos bens simbólicos*, um *campo de circulação*, um *campo de consagração*. O *campo de produção* tende a produzir, ele mesmo, as normas válidas para a produção e os critérios de avaliação dos seus produtos. Essa operação se apóia no grau de autonomia e no poder que dispõe, dentro do grupo social. Como *campo de poder* entende-se as relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes, nos diferentes campos. O grau de autonomia dos campos varia segundo a época e as tradições nacionais. Bourdieu cita aqui, o poder da Academia, na França, quando, pela política de Le Brun, acumulou o monopólio da execução de todos os trabalhos artísticos no país, do ensino do Desenho, da produção e do controle da produção da Academia, numa supremacia soberana e universal, no âmbito da arte.

No Brasil, Porto-Alegre estabeleceu também vários critérios, ao propor e ser aceito, que fossem avaliados os professores particulares de Pintura e Desenho da Corte do Rio de Janeiro, para que pudessem ensinar, com o aval de um certificado conferido pela Academia. Nesse sentido também, propôs que o Diretor da Academia fosse o responsável pelos teatros da Corte, a fim de exercer a necessária vigilância, relativamente à necessária correção dos cenários e figurinos utilizados nos espetáculos.

Assim sendo, não seria possível compreender as características próprias à cultura erudita sem levar em conta os diferentes tratamentos a ela impostos pelo *sistema de ensino*, instrumento indispensável na sua reprodução. Para ele, o *sistema de ensino* contribui para a unificação do mercado dos bens simbólicos e para a imposição generalizada da legitimidade da cultura dominante, legitimando os bens que a classe dominante consome e desvalorizando os bens que as classes dominadas transmitem. O *sistema de ensino* dá acesso ao mercado das obras de arte eruditas, e lhe impõe suas normas de consagração.

Essas noções se aplicam à análise do ensino artístico da Academia, *campo de produção* da obra e de formação do artista, estreitamente dependente do Governo (este, ao mesmo tempo, *campo político* e *campo econômico*), submetida às engrenagens complexas representadas pelos interesses do próprio Governo, de que era parte integrante, e que a mantinha, o que lhe garantia o direito legítimo de legislar sobre as suas causas (*campo de poder*). No entanto, era ela própria, também, *campo de poder*, na inter-relação com o aluno-artista, e com a sociedade, pelo seu significado simbólico no contexto social onde impunha, com o aval do governo, um determinado gosto e comportamento cultural. A circularidade desses campos, e suas inter-relações, podem ser estendidas ao espaço das Exposições Gerais, ao ambiente da Corte, do país, etc. (que atuam também como *campo de circulação* e de *consagração* da obra de arte).

As Exposições Gerais consagravam não a obra, de forma isolada mas, antes dela, todo o conjunto de fatores responsável pela sua existência: a Academia, o artista e a obra, nesta ordem de interdependência e preexistência. A instituição, enquanto estrutura de ensino, com seus códigos bem determinados, à qual o aluno-artista se submetia e se ajustava, para alcançar as recompensas estabelecidas, e finalmente a obra, nascida do artista, como produto final.



Referências

- ANDERSOS, Benedicte. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ FUNARTE, 1987.
- CAMPOFIORITO, Q. *A proteção do imperador e os pintores do Segundo reinado. 1850-1890*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothek, 1983.
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: O ensino artístico na Academia Imperial das Belas artes. 1850/1890*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: IFCS / UFRJ, 2001
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- LEVY, C. A. Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.
- REVEL, Jacques. *A Invenção da sociedade*. Lisboa: DIFEL, 1990.
- MELLO-JÚNIOR, Donato. Gradjean de Montigny e seus discípulos nas primeiras exposições e premiações da arquitetura no Brasil. In: *Anuário FAU/UFRJ*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1961.