

O ENSINO DA HISTÓRIA DA ARTE

O ensino da História da Arte na Aiba/Enba

Profa. Dra. Cybele Vidal Neto Fernandes

Professora da EBA/UFRJ

Membro do CBHA

Quando Lebreton organizou o seu plano para a futura escola de artes a ser fundada na Corte do Rio de Janeiro¹, estabeleceu as primeiras regras para o ensino das artes, aplicável à formação de artistas e artífices, na dupla escola de desenho que seria fundada. Para a confecção desse projeto, certamente considerou os recursos de que dispunha, o pequeno número de pessoas capacitadas para trabalharem na instituição, as condições materiais necessárias e a situação das artes naquele momento no Brasil, especialmente na Corte do Rio de Janeiro. Sobre o modelo de ensino acadêmico que seria implantado, Jaime Gonzáles de Aledo Codina, analisando uma gravura representando uma alegoria ao ensino do *Desenho* denominada *Templo da Arte ou da Sabedoria*, editada por Johann Daniel Preissler na segunda metade do século XVIII, observa que: "... el sentido general del grabado parece claro: se trata del itinerário de um futuro artista, desde la ignorância hasta la sabiduria que supone la perfecta comprensión de la figura humana. Para ello tendrá que apoyar-se em la practica del debuxo y – guiado por la Teoria y la Geometria – trabajar com orden y disciplina."²

A representação se passa num amplo recinto, uma sala da academia, onde a *Geometria*, a *Teoria*, a *Ordem* são corporificadas como figuras femininas clássicas, à moda de Cesare Ripa. As três figuras simbólicas, em gestos tranqüilos, conduzem um jovem aluno, aprendiz de artista, que segura um lápis e porta um livro debaixo do braço, até uma mulher bem mais velha, uma matrona, que simboliza a *Sabedoria*. Esta, segura uma estátua de corpo nu, representando o

¹O projeto de Lebreton para a futura escola de artes a ser fundada no Rio de Janeiro foi escrito e enviado ao Conde da Barca e encontra-se na *Relação dos Manuscritos a respeito do Brasil* existentes no Arquivo da Secretaria de Estado de Negócios Estrangeiros, p. 394 – 398. Acham-se ali outros papéis, sendo um deles uma versão parecida com a deste documento, numa forma mais incompleta. O dito documento foi levado a público pela primeira vez por: BARATA, Mário. Manuscrito inédito de Le Breton. In: _____. *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: MEC/SPHAN, n. 14, 1059. p. 283- 307

²FERNANDEZ, L. F; MÁRQUEZ, R. C. Formación del buen gusto. *Catálogo de Exposición*. Madrid: EDIGRAFOS S.A. Universidade Complutense de Madrid, 1996. p. 13.

corpo humano como modelo perfeito. É uma representação alegórica do ensino clássico-acadêmico, baseado em critérios científicos, a partir da aplicação de rígidos princípios norteadores: a supremacia do *Desenho*, a *Natureza* como mestra, na busca da beleza ideal, o ensino aplicado de forma disciplinada e gradual. Tem como ponto de partida, a *Imitação*, seguida da *Invenção* e da *Expressão*, pressupostos racionalistas que orientam o método acadêmico de ensino.

Segundo esses preceitos, o aluno seria iniciado no *Desenho*, desde os princípios elementares, até às *academias (representação do corpo nu)* num processo organizado em atividades com dificuldades crescentes: 1- Desenho de desenhos, preferentemente baseados nas séries realizadas pelos professores; 2- Desenho em vulto, a partir de modelos em gesso de estátuas clássicas, até à figura acadêmica da *Natureza*, sob a orientação dos professores de *Pintura, de Escultura ou de Gravura*, que se revezariam nas tarefas em sala de aula.; 3- Desenho de Modelo Vivo no ateliê do professor de *Pintura Histórica*. No caso do aluno de *Pintura de Paisagem*, o estudo exigiria pelo menos um ano de aulas de *Botânica e Zoologia*, dada a importância, na época, dos estudos de *História Natural*. Essa era a orientação geral seguida, com poucas variantes, nas academias européias, como etapas da formação do artista. Diferentemente da academia criada no Brasil, o aprofundamento desses estudos deveria ser posteriormente buscado nos ateliês dos mestres, pelo tempo necessário, até que o aluno dominasse completamente todos os segredos da representação.

Fica assim muito claro que o *Desenho* fora elevado à categoria de dogma, dada a sua importância desde a criação das academias italianas, sendo severamente ministrado nas academias estatais da Europa. Na academia francesa, a mais poderosa academia européia, o método aplicado no ateliê de David representou a melhor experiência de ensino em ateliês privados. Ali os modelos ficavam à disposição dos alunos permanentemente, e não por horas determinadas. Esse sistema fora transplantado da Itália, onde David estivera se aperfeiçoando, sendo também adotado na Alemanha. Segundo esse modelo, o ensino resultava da orientação de um só mestre e não dos dois, que tradicionalmente se alternavam nas sessões de Modelo Vivo. Além de desenhar, os alunos mais adiantados pintavam também do natural, nos ateliês e ao ar livre. As sessões duravam pelo menos seis horas, durante as quais o mestre, diante do grupo de alunos, ia tecendo comentários sobre os trabalhos e o desenvolvimento da arte e do gosto, resultando dessas sessões valiosos ensinamentos.

Na busca da melhor formação do artista, embasada em boa metodologia de ensino, em 1789 foi editado na Espanha um livro de autoria de Preciado de la Vega (o Parrasio Tebano) *Arcádia pictórica em sueño, alegoria o poema prosaico sobre la teoria y practica de la pintura*³ no qual supostamente, a partir de uma experiência onírica, o autor descreve a academia ideal, onde o aprendiz deveria ser orientado nas seguintes disciplinas: Desenhos de desenhos; Proporção e Simetria; Anatomia; Do Antigo; o Natural e o Nu; Estudo do

Panejamento; Geometria, Perspectiva e Arquitetura; Invenção e Composição; Biblioteca, onde se encontram diversos livros úteis ao artista, como os referentes à História Sagrada e profana, à Mitologia, à Perspectiva, à Arquitetura.

Esse plano geral visava o aperfeiçoamento que seria buscado posteriormente, nas reformas dos estatutos da academia espanhola. Observa-se, nesse plano, a importância do referencial voltado para o passado, ou para a *História da Arte*, através da disciplina *Do Antigo* e dos estudos realizados na *Biblioteca da Academia*. Desse modo, o estudo era planejado gradualmente, ficando, como ponto culminante do processo, as aulas de *Invenção e Composição*, etapa avançada na qual o aluno exercitava a expressão, na criação de inúmeras figuras desenhadas do natural, utilizadas posteriormente nas narrativas históricas, com o apoio da *História e da Teoria da Arte*.

O artista e teórico alemão Anton Rafael Mengs, sobre o ensino de Pintura, por exemplo, diria: “o ideal dessa pintura é a seleção das belezas naturais, depuradas de todas as imperfeições, vistas através do intelecto, e não com os olhos; propunha, como modelos estéticos, os antigos gregos; na expressão, composição e vestuário Rafael; no claro-escuro o no sentido da graça, Corregio; na cor e aparência, Ticiano”.⁴ Na verdade, Mengs retomava aqui um modelo do passado, quando no século XVI e XVII, na Itália, ocorreram diversas tentativas particulares de organização de academias de arte, e em Bologna a família Carracci organizou uma instituição de ensino a qual deu o nome de *Accademia degli Incamminati*, destinada ao ensino de Pintura. Sobre tal empreendimento observou G. C. Argan: “El programa de Annibale, secundado per las tendencias más avanzadas de la cultura romana, consiste em la revalorización integral de la cultura clásica y del Renacimiento; se hacia, pues, inevitable el reclamo a Miguel Angel y a Rafael, a la bóveda de la Capilla Sistina y la de Farnesina”.⁵ Na verdade, os Carracci afirmavam, como ponto de partida, a Natureza, a escola de Veneza e os grandes mestres da Alta Renascença: “Di Miguel Angel la terribil via; il ver natural di Tiziano; di Corregio lo stil puro e sovrano; di Raphael la Vera simmetria ...”⁶

Na França, em 08/08/1793, a Convenção Nacional havia extinguido, no país, todas as sociedades de sábios e letrados, o que atingiu, conseqüentemente, as academias. Dois anos depois, em 25/10/1795, ela as restabeleceu, reunindo os antigos membros da academia na Terceira Classe do *Institut National des Sciences et des Arts* (composto de cinco classes) ficando

³FERNANDEZ, L. F; MÁRQUEZ, R. C. Formación del buen gusto. *Catálogo de Exposición*. Madrid: EDIGRAFOS S.A. Universidade Complutense de Madrid, 1996. p. 14.

⁴MIRABENT, I.C. *Saber ver a arte neoclássica*. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda. p. 41 (Coleção Saber ver a Arte).

⁵ARGAN, G. C. *Renacimiento y Barroco. De Giotto a Leonardo da Vinci; De Miguel Angel a Tiepola*. Madrid: Akal / Artee Estética. p. 271.v. II

a *Académie des Beaux - Arts* consagrada à *Literatura* e às *Belas Artes*. Ficavam assim bem definidos os papéis do *Institut* - que tinha como objetivos o estudo, a pesquisa, as publicações e as correspondências com sociedades nacionais e estrangeiras, de eruditos e homens letrados - do setor de ensino acadêmico das artes, a *École des Beaux - Arts*, sendo os professores desta eleitos pela *Académie*.

Posteriormente, em 23/01/1803, a classe da *Beaux-Arts* passou a ser a quarta do *Institut* e dividiu-se em Cinco Sessões, podendo eleger trinta e seis Membros Correspondentes e um Secretário Perpétuo, escolha que recaiu em Joaquim Lebreton, membro da classe de *História e Literatura Antigas*. Foi somente em 1815 que ocorreu a criação da *Classe de História e Teoria das Artes*, composta de cinco membros, sendo também retomada a denominação *Académie*.

Para compreendermos melhor a necessidade da criação dessa disciplina, retomemos à história da criação, na França, da *Académie de l'Architecture*, em 31/12/1671. Com sede no Louvre, adotou, assim como a *Académie de Peinture et Sculpture*, um sistema de ensino rigidamente apoiado nas regras clássicas, privilegiando os conceitos tomados aos tratadistas Vitruvio, Palladio, Scamozzi, Vignola, Serlio, Alberti, Philibert de Lorme, du Cerceaux.⁷ Para a boa formação dos alunos eram aconselhados alguns procedimentos: visitas aos monumentos do país e da Itália, estudo das coleções de obras clássicas depositadas na biblioteca da Academia, freqüência à série de *Conférences de l'Académie*, que visavam preparar melhor os alunos para atenderem à demanda dos projetos oficiais.

Essas conferências eram, na verdade, aulas públicas sobre temas selecionados. Eram proferidas pelos antigos arquitetos, pelos Membros Honorários, pelos Associados Livres, pelos Membros Correspondentes (ou associados nacionais e estrangeiros). O registro dessas conferências legou aos estudiosos uma série de valiosos documentos da *História da Arte* e do ensino artístico, a exemplo das conferências realizadas por Jacques-François Blondel, onde se discutiu o tema *Ce que c'est le bon goût?* As conferências estendiam-se por dias, meses, anos, até que se chegasse a um ponto de comum acordo, fortalecendo-se assim as bases normativas do ensino acadêmico.⁸

⁶Trecho do poema dedicado a Niccolo del Abate. *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*. Paris: Chez Firmin Diderot Fr'et Fils et Cie Imprimeurs. Libraires de Institut Imperial de France, 1858. p. 60

⁷Sobre o assunto ver: FERNANDES, Cybele V.N. *Os caminhos da arte*. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1880 / 1890. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ. Tese de Doutorado, 2001. p. 30.

⁸Sobre o assunto ver: *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, *op. cit.*, p. 102- 108.

Na Europa, como no Brasil, portanto, os conceitos relativos à História da Arte e Estética foram primeiramente abordados nas academias de forma assistemática, isto é, não como disciplinas definidas com tal finalidade nos estatutos dessas instituições. Por outro lado, era preciso prover a academia com meios necessários para o bom desenvolvimento das suas atividades. Nesse sentido, considerando a estrutura da instituição, a *Biblioteca da Academia* deveria ser alvo de especial atenção. Importava que tivesse títulos importantes para os diferentes campos da arte, que fosse constantemente atualizada, através de compras e doações.

Na Academia de São Fernando de Madrid, por exemplo, o plano de estudos recomendava claramente que, para o domínio e a boa prática dos exercícios do *Desenho*, o aluno deveria se dedicar aos estudos da *História das Belas Artes*. Recomendava também a aquisição, para a biblioteca, de todos os livros e séries de publicações que fossem editados na Europa, voltados para o campo das Belas Artes. Aconselhava ainda, para facilitar o acesso aos livros novos, que a academia publicasse quatro cadernos fundamentais para os primeiros níveis: *Geometria, Proporções, Perspectiva e Anatomia*, outros quatro cadernos para os alunos mais adiantados, e que se abrissem quatro escolas de bairros em Madrid, para que os jovens fossem iniciados e desenvolvessem o gosto pelas Belas Artes.

No Brasil, a AIBA tinha uma biblioteca com bons livros e foi enriquecida, especialmente por incentivo de Taunay e Porto-alegre, com doações feitas pelos Membros Honorários, do Brasil e da Europa. Por outro lado, talvez isso pouco adiantasse porque a instituição enfrentava um grave problema – a grande maioria desses livros eram em língua francesa e italiana, o que representava uma barreira imensa para os alunos recebidos pela academia, que na grande maioria eram muito pouco letrados. Assim sendo, como na Espanha, contornou-se o problema quando foi indicada a tradução de publicações de exemplares indispensáveis para algumas disciplinas.

Um outro referencial para o estudo e compreensão da arte do passado eram as séries de pinturas da *Pinacoteca*. Ali estavam reunidos os modelos mais representativos do ideal acadêmico, em telas selecionadas e compradas com indicações específicas; ou premiadas nas Exposições Gerais; em cópias encomendadas aos pensionistas, e também em obras doadas por artistas e intelectuais, de modo geral Membros Honorários.⁹ Eram ainda importantes, como fontes para o estudo da *História da Arte*, as *Coleções Parti-*

⁹Durante a direção de Porto-alegre foram incorporados trinta e nove Membros, representantes brasileiros. Entre 1857 e 1888 apenas 11 Membros. Dentre os estrangeiros ilustres surgem Canina, Ingres, Cogniet, Couture, Delacroix, dentre os representantes das diversas academias européias. Observou-se um significativo aumento nos acervos das coleções da AIBA.

culares, que muitas vezes enriqueciam as Exposições Gerais, com licença da Academia, nas quais figuravam exemplares dos melhores artistas europeus. A *Pinacoteca* havia sido iniciada com a aquisição, por Lebretton, de dois lotes de pinturas: o primeiro com 42 telas, adquirido em 04/12/1815 e trazido no navio Calphe, em 1816; o segundo, com 12 peças, adquirido em 06/06/1816, ambos comprados a Menuié, em Paris. Seguem-se as séries de *Gravuras e Desenhos*, muitos elaborados pelos professores. Destaca-se aqui, por exemplo, uma grande série assinada por Henrique José da Silva, hoje no acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.¹⁰

Merecem ainda destaque especial as séries de *Moldagens em Gesso*, que figuravam nas salas e corredores da academia. Eram cópias dos exemplares mais representativos da estatuária da Antiguidade Clássica grega e romana e do Renascimento, compradas em lotes pelo Governo, para servirem de modelo nas salas de aula e também para ambientar a Academia, onde circulavam visitantes nacionais e estrangeiros, seja em dias comuns ou por ocasião das Exposições Gerais. Em 1839 o jornal *Correio das Modas* dizia: “A visita à Academia das Belas Artes entrou este ano a ser da moda”¹¹. Félix-Émile Taunay comenta que, por ocasião da primeira visita do jovem imperador D. Pedro II à Academia, em seus 11 anos de idade, ao visitar a sala de Desenho mostrou-se impressionado com as moldagens “Lá se viam, desenvolvidos, com energia e expressão, dois torsos do Laocoonte. Os gessos clássicos eram dignos da observação dos curiosos. Merecia especial atenção a máscara mortuária de Napoleão, tirada por seu médico, o Dr. Antomarchi”.¹²

Os estudos de *História da Arte* no Brasil também caminharam lentamente. Coube a Manoel de Araújo Porto-alegre o primeiro esboço referente à produção artística do país, embasado em fontes documentais, apresentado no IHGB em 1840; *Memória sobre a antiga Escola Fluminense de Pintura*.¹³ Porto-alegre havia planejado também escrever sobre *Iconografia brasileira*, tendo publicado um artigo inicial na *Revista do IHGB*, em 1856, com as biografias de Mestre Valentim, Francisco Pedro do Amaral e José Maurício Nunes Garcia. Abordando também as Belas-Artes no Brasil, foi incluído, a pedido

¹⁰Fazem parte dessa série 126 desenhos do artista, com estudos de partes do corpo humano, modelos clássicos, temas religiosos. Ver: *Museu D. João VI. Catálogo do acervo de Artes Visuais*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1996

¹¹SANTOS, Francisco M. Subsídios para a história das belas artes no Segundo Reinado. As belas artes na Regência (1831- 1840). In: _____. *Estudos Brasileiros*, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Rio de Janeiro: *Revista do Instituto de Estudos brasileiros*, Ano V, v. 9, 1942, p. 16 -150.

¹²SANTOS, *op. cit.*, p. 55.

¹³PORTO-ALEGRE, M. A. *Memória sobre a antiga Escola Fluminense de Pintura*, *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tipografia D.L. Santos, 1841, t. III, p. 547- 557.

de Debret, na sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, um artigo intitulado “Resumo da história da Literatura, das Ciências e das Artes no Brasil”, escrito a três mãos por José Gonçalves de Magalhães, Francisco Salles Torres Homem e Porto-alegre, então membro da 5.ª classe do *Institut de France*.¹⁴

Portanto, o ensino de *História da Arte e Estética na Academia das Belas Artes* seguiu um caminho semelhante ao percorrido nas academias européias. De forma irregular, primeiramente, e depois instituído como disciplina dentro da regulamentação geral da instituição. A fase inicial remete imediatamente aos esforços de Félix-Émile Taunay na direção da AIBA. Taunay foi eleito diretor em 12/12/1834, após o falecimento de Henrique José da Silva, em 29/10/1834. A partir de então iniciou-se uma nova fase na vida da academia, na qual a AIBA realmente foi estruturada segundo o modelo de uma academia européia. Taunay, em seus famosos discursos, referia-se com ênfase aos expoentes da arte italiana e à necessidade de tomá-los como modelos insubstituíveis para o progresso da arte e da sociedade brasileira.

Em seu primeiro discurso Taunay enfatizou: “As Artes, por cujo esplendor se renova a glória da Grécia e da Itália, através da névoa que deixou após si o andar de tantos séculos, as Artes são flores da civilização...”.¹⁵ Evocava, naquele momento, a importância dos valores clássicos, para nortear a formação dos artistas. Taunay, através dos jornais, onde escrevia crônicas sobre as atividades da AIBA, voltava-se sempre para os exemplos da Grécia e da Itália. Sobre as coleções da Academia, numa crônica para o *Jornal do Comércio*, observou: “Aí figuram um Van Dick, um Luiz Carracci, um Annibal Carracci, um Cambiaso, um Julio César Procaccini, um Diogo Velazquez ... um Poussin que não é original mas, sem dúvida, cópia muito boa...”¹⁶ comentando a grande importância da Coleção da Pinacoteca e a qualidade de suas obras.

O esforço e a determinação de Taunay para transmitir, da melhor maneira possível, as primeiras lições referentes à *História da Arte* evocar o papel do artista na formação da Nação, sempre foram considerados, pelo diretor, de forma inseparável dos valores morais, da honestidade e da virtude. Tal aspecto permeou todo o período da sua administração. Quando proferiu o seu discurso na abertura da *Primeira Exposição Geral das Belas Artes*, na presença do Imperador, em prol da sua proteção para a academia, disse: “Senhor-são as Belas-Artes instrumentos de civilização e de glória e, como tais elas, não menos que as Ciências e as Letras, merecem a proteção dos soberanos... Pretendo demonstrar, senhores, que a cultura das Belas-Artes tem excelentes resultados debaixo dos pontos de vista da economia política e da glória nacional...”¹⁷

¹⁴DEBRET, J.B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Itatiaia Editora Ltda., 1978. p. 105- 138.

¹⁵SANTOS, *op. cit.*, p. 33

¹⁶*Ibidem*, p. 53.

¹⁷*Ibidem*, p. 112.

Por ocasião da distribuição dos prêmios aos alunos vencedores da mesma Exposição, analisando a mostra apresentada, centrou mais uma vez o seu discurso em uma das funções educadoras da arte clássica: “Nunca se abale em vós a fé nos modelos gregos. Eles dão a chave do estudo da Natureza .É deles, mas só deles, como de uma base certa, que se pode atirar o vosso vôo poético para um infinito de combinações novas, para um sistema de modificações da arte, que venha um dia constituir a arte brasileira”¹⁸. Em 14/02/1848 Taunay solicitou ao Governo a criação da disciplina de História das Belas Artes, alegando a necessidade de preparar melhor os pensionistas da Academia.

No futuro, seria Manuel de Araújo Porto-alegre quem, como diretor da instituição, estaria à frente da defesa da arte e do artista e das lições buscadas na *História da Arte e na Estética*. Porto-alegre, após estudar na Academia, acompanhou Jean Baptiste Debret em seu retorno à Europa, em 1831, Tornou-se, assim, o primeiro aluno da AIBA a buscar um aperfeiçoamento dos estudos no exterior. Retornou ao Brasil em 1837 e foi empossado como professor de Pintura Histórica da Academia, na vaga deixada por Debret. Ali esteve até 1848. Durante esse período indispôs-se com os colegas, que julgava muito mal capacitados para as suas funções e com o diretor, F.E. Taunay, com quem sempre se desentendeu quanto às idéias sobre a política de ensino e os conceitos artísticos.

Em 04/08/1853, em conversa com o Imperador sobre seus projetos para o Campo de Santana, o Mangue, as escolas municipais, este lhe solicitou que escrevesse as suas idéias sobre o fomento das artes no país. Disse-lhe ainda que havia proposto na Câmara uma disciplina de *História das Artes* e que gostaria que retornasse à Academia como diretor e responsável pela mesma. Desse modo, a partir do projeto de Porto-alegre, foi elaborada e aprovada na Câmara a chamada Reforma Pedreira (ou Porto-alegre) em 1855. O artista esteve à frente da academia, como Diretor, no período 11/05/1854 a 1857. Em sua filosofia romântica desejava desenvolver o bom gosto e elevar a posição das artes e do artista no país, com a finalidade do progresso da Nação:

Todos vós sabeis as honras tributadas por Francisco I a Leonardo da Vinci, as que Júlio III, D. Francisco de Médicis e o dodge André Gritti tributaram a Miguel Ângelo, as que fez Luis XIV a Minard e a Bernini; as concessões que fez a Itália o grande Napoleão por via de Canova. E por que meus senhores? Porque no escultor que Pio VII eximou o título de Marquês de Ischia houve sempre o anjo e o homem, o artista e o patriota.¹⁹

¹⁸*Ibidem*, p. 118.

¹⁹GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-alegre. Sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, n. 14. p 19-120.

A Reforma Pedreira ou Porto-alegre instituiu, na *Sessão XIII*, a disciplina *Da História das Bellas Artes – Estética e Arqueologia*, somente para os alunos que tivessem cursado três anos completos de estudos, e determinava, no *Artigo 47*, que, além da exposição oral dos fatos e teorias históricas, deveria o professor fazer demonstrações gráficas e plásticas em pedra, por via de modelos, visando a melhor compreensão dos temas tratados. Porto-alegre não chegou a ministrar aulas na disciplina criada pelos novos estatutos. Na verdade, as questões relativas à disciplina de *História da Arte e à Estética* não foram desprestigiadas por Porto-alegre, pelo contrário, estiveram sempre presentes, mas através dos seus discursos, artigos em jornais e cartas escritas aos alunos da Academia.

Perpetuava-se, assim, no Brasil, o ensino informal da *História da Arte*, apesar da criação da disciplina, na Reforma de 1855. Dez anos depois, em 1865, Pedro Américo de Figueiredo prestou concurso e assumiu a cadeira de *Desenho Figurado*. No mesmo ano, porém, pediu transferência para a cadeira de *História das Belas Artes e Estética e Arqueologia*. No entanto, logo a seguir, viajou para a Europa, onde se demorou por quatro anos. Como o seu pedido de transferência foi aprovado pelo decreto de 15/09/1869, ao retornar, em 22/03/1870, deu a sua primeira conferência na academia. Havendo poucos inscritos, em 1871 a mesma foi transferida para o Curso Noturno, na tentativa de atender a um maior número de alunos.

Em 1873, Pedro Américo pediu licença ao governo e foi substituído pelo Dr. Antônio José Barbosa de Oliveira, Membro Honorário, que atuou até 1875. Na verdade, Pedro Américo nunca havia demonstrado entusiasmo pelo magistério. Em 1882, o Diretor da Academia, Tomás Gomes dos Santos escrevia: “... dezessete anos depois do concurso, seu tempo de efetivo exercício contava, exatamente, quatro anos e quatro meses...”²⁰ O artista sempre mantivera uma difícil relação com os professores da AIBA e, talvez por sentir-se melhor fora do Brasil, tirou sucessivas licenças, o que o impediu de ministrar sistematicamente as aulas de *História da Arte*. Havia mais um agravante: em sua opinião, e na do Diretor da AIBA, os alunos eram muito fracos, o que tornava a disciplina sem proveito.

A cadeira de *História das Artes e Estética* nunca funcionou com regularidade, teve vários professores e foi interrompida por vários períodos. Entre 1890 e 1895 foi regida por Medeiros e Albuquerque; entre 1897 e 1916, por Francisco Homem de Melo. Ernesto Araújo Viana e Basílio de Magalhães atuaram por pouco tempo. Somente em 1918 José Flexa Ribeiro foi nomeado por concurso e assumiu a disciplina, respondendo pela mesma até o ano de 1948.

²⁰Sobre essa fase da carreira do artista na AIBA ver: Arquivo Nacional, série Educação-Cultura e Belas Artes. Código IE 7, 92, Sessão DAS, doc 284 e 286. Ver também: Arquivos Museu D. João VI, Pasta do Artista.