

A prática da cópia no ensino artístico acadêmico: revisão crítica e análises da metodologia pedagógica

Prof. Reginaldo da Rocha Leite

Doutorando em História da Arte EBA/UFRJ

E Deus prosseguiu, dizendo: “Façamos o homem à nossa imagem, segundo a nossa semelhança, e tenham eles em sujeição os peixes do mar, e as criaturas voadoras dos céus e os animais domésticos, e toda a terra, e todo animal movente que se move sobre a terra.” E Deus passou a criar o homem à sua imagem (...).¹

Talvez o mais antigo registro de prática da cópia tenha sido o surgimento do homem no planeta à imagem e semelhança de Deus. Com isso, o homem passou a ser produto, reflexo, cópia de algo existente. Mas, como o relato Bíblico em Gênesis deixa claro, a criatura é semelhante ao criador e não uma cópia fiel, portanto seria a criação do espécime humano o exemplo mais remoto da produção de uma variante.²

A prática da cópia acompanhou o homem em toda a história, independentemente da civilização ou nação, fundamentando os pilares pedagógicos da escrita, do aprendizado oral e da produção artística. O aprendizado do artista, por exemplo, alicerçou-se na reprodução das obras de grandes mestres consolidados pela tradição. O ato de criar estava intimamente afastado do ato de copiar, processo pelo qual todo aspirante a artista deveria passar seja na Europa ou no Brasil. Nacionalmente, a cópia foi alvo do olhar pejorativo de muitos historiadores e críticos da arte que enxergaram essa prática artística como um ato servil de reprodução do original ocasionando o seu desprestígio e causando, conseqüentemente, a desmotivação de estudos acadêmicos.³

¹GÊNESIS 1:26-27. – In: *Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas*. São Paulo: Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1984.

²O termo variante é atribuído a uma cópia que apresenta alterações do original podendo ter sido suprimido alguns elementos ou acrescido de outros.

³LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. p. 132-133. Consultando o verbete “cópia” no dicionário citado podemos observar o tratamento pejorativo que é dado a essa prática artística: “[Cópia]

Ao estudarmos a historiografia da arte nacional sobre o século XIX encontramos esparsos parágrafos destinados à relação entre artista, formação do artista e a cópia. Por outro lado, essa não é uma inferência estritamente brasileira. Grande parte da bibliografia estrangeira disponível sobre a produção pictórica internacional, além de transladar a cópia à margem das tradicionais abordagens, também enxerga essa prática artística como uma tarefa confinadora e excludente de criatividade. Esse conjunto de opiniões concatenadas em vários momentos da história da arte acabou por condicionar o juízo negativo que atribuímos à cópia.

Numa era hipertecnificada na qual estamos inseridos, onde os vários veículos de mídia voltam-se para a discussão da prática da cópia em âmbitos diversificados como o da clonagem humana e animal, a polêmica, que hoje se instaura fervilhando embates entre a comunidade científica e os grupos religiosos, já viveu situação semelhante durante o século XIX. Durante o oitocentos, o sistema de ensino acadêmico brasileiro priorizava a prática da cópia como ferramenta pedagógica na Academia Imperial despertando a ira de parte do corpo docente em franca oposição aos tradicionais professores. A querela que se formava explodia na crítica especializada da época, alicerçada nos ideais progressistas do positivismo francês, a qual discriminava a formação artística centrada na cópia. Infiltrando-se nessa querela crítica, nossa comunicação tem como objetivo central abordar os diferentes posicionamentos de alunos, professores e da crítica sobre a difusão da cópia no ensino artístico acadêmico brasileiro.

É constrangedor observarmos que mesmo após o avanço da historiografia da arte brasileira, nos últimos anos, os pesquisadores ainda não tenham se voltado a essa frente de trabalho (a cópia na formação do artista oitocentista), o que de certa forma impede o enriquecimento de dados sobre o ensino artístico acadêmico no Brasil. Na contemporaneidade, grande parte dos estudos sobre a arte brasileira do século XIX concentra-se na contribuição dos integrantes da Missão Artística Francesa de 1816 e as transformações artísticas engendradas no âmbito carioca; na busca da identidade nacional; na ânsia em comprovar que a produção do oitocentos já era moderna antes mesmo do advento do grupo modernista de 1922; na biografia dos artistas e numa visão celebrativa da Academia Imperial das Belas Artes na formação do imaginário nacional. No entanto, temas de base para a compreensão dos bastidores da Academia ainda são deixados de lado, ocasionando, muitas vezes, um retrocesso teórico e conceitual coadunados a uma pequena diversificação de abordagens.

Pintura cuja finalidade é reproduzir servilmente outra, original." Tratamento este que não concordamos por acreditarmos que a cópia não propicia o enclausuramento do artista, mas a partir dela o pintor apreende técnicas diferenciadas e assimila as resoluções de problemas compositivos (formais e temáticos).

Nas últimas décadas do século passado e na atual, observamos um interesse crescente pelas questões relativas ao ensino artístico acadêmico no Brasil. Contudo, grande parte desses estudos revigora antigas e ultrapassadas visões de críticos da virada do oitocentos para o novecentos. Outro ponto questionável é o apego à documentação escrita para o entendimento das questões do ensino na Academia Imperial. Vários pesquisadores ainda recorrem, quase exclusivamente, aos regimentos internos e aos estatutos, deixando de lado a produção plástica dos alunos e professores da instituição. Esse descaso com o documento iconográfico gera profundas seqüelas ocasionando redundantes conclusões e restritos avanços científicos. Poucos trabalhos afastam-se desta posição alicerçando novas possibilidades e pertinentes reflexões. O historiador da arte deve dialogar com o objeto artístico. Dele surgirão incontáveis inquietações, como também, surpreendentes constatações.

É notório que a antiga Academia brasileira de ensino artístico privilegiou a prática da cópia desdobrando-a em várias linguagens visuais, partindo do desenho à pintura. Mas, no âmbito acadêmico quem foi o responsável pela introdução dessa atividade desempenhada durante a formação do artista brasileiro?

O francês Joaquim Lebreton

Lebreton (1760-1819) foi o impulsionador de um ensino artístico pautado na cópia. Antes mesmo de vir ao Brasil já negociara a compra de telas européias para formarem o acervo da Pinacoteca da Academia Imperial das Belas Artes.⁴ Dois pontos chamam a atenção ao examinarmos essas obras: as preferências de Lebreton pela temática religiosa e pelos pintores italianos que representavam a maioria dos títulos comprados. Até mesmo os autores franceses adquiridos haviam, de certo modo, estudado ou passado por Roma durante a formação.

Lebreton já visualizava a importância do modelo como referência na formação artística. Para ser um bom pintor deve-se observar e copiar os antigos, mergulhar na tradição, “uma vez que, para criar o ‘belo’, os homens se aproveitam da arte, e a melhor arte feita pelos homens é a antiga, então o ‘antigo’ é a forma mais elevada do belo.”⁵ Isso significava, em grande parte, aproximar-se dos grandes nomes italianos que possuíam a Antiguidade como referência, e que a maioria dos artistas franceses nos séculos XVII, XVIII e XIX se apropriaram.

⁴Esses quadros fazem parte atualmente do acervo do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.

⁵ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 24.

Tendo na Academia um farto material visual, o aluno poderia exercitar-se

na cópia de composições exemplares – as emblemáticas obras-primas – nas quais os grandes mestres haviam resolvido, com virtuosismo, todos os problemas composicionais de estrutura, formas, volumes, cores, sfumato e iluminação. Além da função exemplar destas obras, no caso brasileiro seria uma saída para os alunos cujo conhecimento limitava-se aos trabalhos dos artistas coloniais.⁶

No literal funcionamento da Academia Imperial das Belas Artes (1827-1890) o ensino artístico estruturou-se sobre os pilares da prática da cópia de obras européias fundamentando a formação do artista no Oitocentos. Atingindo o seu clímax nos anos cinqüenta, durante o período da Reforma Pedreira (1855) proposta por Manuel de Araújo Porto-alegre, a cópia foi vista como essencial e ao mesmo tempo como vilã. Todavia, essencial ou vilã, não há como negar o seu caráter instrutor no âmbito acadêmico, servindo de material didático alicerçando os exercícios de composição dos alunos. Contudo, a cópia despertava a polêmica entre professores, alunos e críticos da época, instaurando intensos questionamentos e a formatação, cada vez maior, de grupos de oposição descontentes com a metodologia empregada na instituição. Então, em que situação se encontrava a prática da cópia na segunda metade do século XIX?

Numa querela crítica

Na visão de uma parte significativa de críticos brasileiros, a cópia a partir dos grandes mestres europeus era prejudicial não só ao aluno como também ao pensionista da Academia Imperial que poderia se enclausurar em composições que não contribuiriam com a busca da originalidade e da nacionalidade para a arte brasileira. Isto é facilmente percebido nas palavras de Gonzaga Duque-Estrada em sua crítica feita a partir da análise de uma obra de Telésforo, na realidade o pintor Pedro Américo de Figueiredo e Melo.

(...) diga o senhor que originalidade ele desenvolveu e apresentou na sua obra, qual a escola que ele chefia? Tudo o que vemos nesse quadro, tudo, sem exceção de um ponto, já foi feito, já foi produzido, é composto de regras usuais e

⁶SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2004. p. 339. (Tese de Doutorado).

cediças. (...) Pedíamos, no entanto, uma maneira nova de pintar, o modelado seguro, palpitante, dos mestres contemporâneos, um arrojo de cor ou de pincel, alguma coisa que nos empolgasse de improviso ou nos atraísse paulatinamente, fascinado e nos obrigasse a murmurar emocionado – aqui está um artista! (...) o que exigíamos desse vencedor era a sua vitória... Onde está ela?... Ele criou alguma coisa?... Modificou as linhas do arabesco acadêmico?... Alcançou alguma perfeição no expressivismo das suas figuras?... descobriu processos de pintura que nos dessem efeitos novos?... Fundou a arte nacional?... (...) (O grupo dominante) não passa de flagrante reprodução da Batalha de Austerlitz de Gerard; os demais grupos são cópias flagrantes das composições de Horácio Vernet, de Yvon, de Philippoteaux!⁷

Ao examinar a *Batalha do Avaí*, Duque-Estrada questiona a ausência de originalidade e de abertura a novas técnicas e possibilidades compositivas comuns na Europa. Chama a atenção, ainda, para o aprisionamento de Pedro Américo à tradição pictórica internacional recorrendo a maneiras consolidadas de representação num apego a regras acadêmicas e “usuais”. Chega a cobrar do pintor um posicionamento arrojado, a busca pelo novo, a postura de um “artista moderno”, admirável. No entanto, ao concluir seu depoimento, expressa de forma pejorativa as obras referenciais ou modelos aos quais Pedro Américo teria recorrido para criar sua composição. Interrogando exaustivamente a obra, tentando encontrar procedimentos inteiramente atualizados, posta-se a desconsiderar a relevância da *Batalha* na época em que foi produzida, já que sua análise é bem posterior. Duque-Estrada posiciona-se não só contrário ao *obsoletismo* da tradição, como também de forma ríspida ao processo de concepção auxiliado pela recorrência a obras de grandes mestres europeus. Para ele, a cópia significa um desmerecimento, um processo execrável, a prova cabal da ausência de originalidade, uma praga a qual um grande artista não pode contaminar-se jamais. Em outro texto, Duque-Estrada deixa transparente a incoerência de seu posicionamento em relação a mesma obra de Pedro Américo. Além de classificar a grande máquina como confusa e incompreensível, exalta o que a tela apresenta como elemento inovador: o estilo individual do pintor. Aproveita, ainda, para atacar o sistema de ensino acadêmico centrado na cópia de quadros estrangeiros aproximando essa prática didática à conseqüente falta de individualidade artística.

O artista abandonou as cediças linhas da composição acadêmica, e compoz o sujeito como melhor entendeu, por transmitir mais directamente a impressão recebida. Para alguns constitue esse modo de proceder um imperdoável erro,

⁷DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *Mocidade morta*. São Paulo: Editora Três, [s.d.]. p. 128-129.

porque é desprezar os mais austeros princípios da arte (...). Limitar o artista a copiar a linha de composição d'esse ou daquelle mestre antigo (...), é negar o direito do estylo, que é a afirmação da individualidade (...). De resto, quem imita é porque não pode inventar.⁸

Por outro lado, alguns críticos incentivavam a ida dos artistas brasileiros aos renomados museus italianos e franceses para verem de perto a produção dos grandes mestres, como é o caso de Ângelo Agostini aconselhando o pintor Castagnetto: "Faça o possível para sahir do Rio de Janeiro e ir à Itália estudar. E depois de muito estudar, verá que ainda tem muito que aprender, mas ao menos, pintará cem vezes melhor do que pinta hoje."⁹

Não eram somente os críticos da arte brasileira que se pronunciavam contrários à cópia, alguns alunos também manifestavam suas insatisfações com um ensino pautado na reprodução de obras estrangeiras. Antônio Parreiras (1860-1937), aluno da Academia Imperial e ferrenho pintor nacionalista, era extremamente adverso à cópia de pinturas européias¹⁰, porém achava fundamental a apreciação das obras dos grandes museus italianos e franceses, onde, segundo ele, encontrava-se farto material compositivo para o enriquecimento de um estudante de pintura.¹¹ A visão de Antônio Parreiras corresponde ao fim do século XIX, período de fortes transformações na estrutura do ensino acadêmico brasileiro. O imaginário de uma república progressista e severamente nacionalista inundava os ideais de grande parte dos alunos e de professores da antiga Academia refletindo drasticamente nas bases do ensino artístico. Portanto, para Parreiras, o contato com os museus europeus se fazia relevante, mas nunca a reprodução das obras neles existentes.

Por que não nos acreditamos capazes de evoluir pelos nossos esforços, de acordo com nosso modo de sentir? Por que nos aviltamos a copiar, a imitar, a reproduzir materialmente obras de artistas estrangeiros, velhas e novas? ¹²

⁸DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *Arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1955. p. 120.

⁹AGOSTINI, Ângelo. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 1887, ano XII, n. 459, p. 6-7.

¹⁰"Tudo aquilo representava a 'maneira' individual de um artista. E eu não tinha ido à Europa para sentir como o pintor A ou B, mas para lhes mostrar como 'sentia' eu." In: PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Niterói Livros, 1999. p. 132.

¹¹"Reconheço que não temos ampliado como se podia o nosso meio artístico, fazendo da arte uma constante preocupação. Falta-nos um dos principais elementos para 'estudo': os museus." In: PARREIRAS, *op. cit.*, p. 198.

¹²PARREIRAS, *op. cit.*, p.132.

De uma maneira geral, os museus eram vistos como elementos de suma importância para o olhar do aluno brasileiro. O museu representava o guardião de um patrimônio visual, o receptáculo da produção artística evidenciada por várias gerações, a memória de diversas nações. No entanto, Duque-Estrada critica as obras expostas na Pinacoteca da Academia Imperial, onde, segundo ele, encontravam-se arcaicos quadros que nada contribuiriam com o avanço do processo científico da pintura. Eram exemplos inertes, corriqueiros, telas sem individualidade e servilmente “emprestadas” pela tradição copista.

A arte de pintar está paralisada neste país [...]. Enquanto ela, na Europa, se serve de uma técnica vigorosa, possui todos os segredos da refração da luz, do prisma solar; todos os recursos da química, que lhe dão a transparência das tintas, a segurança dos valores, a límpida simplicidade dos tons, aqui continua nos arcaicos processos onânicos da pintura friccionada, esbatida e raquítica, sem nervos, sem sangue, sem alma! (...) Vocês vivem na Academia, como se vissem num internato de padralhões sórdidos sob o jugo da rotina e a infecção do sodomismo. Para cada parede que olham, em cada passo que fazem, têm o mau exemplo, uma arte sem valor técnico e sem espiritualidade. A Pinacoteca está aí (...). Que pobreza! Que impotência! (...) Concepções tomadas de empréstimo ou servilmente imitadas, execução frouxa, fraca, inútil; aí tudo é negativo, é reles ou é chato; não afirma um talento, não constata saber.¹³

Partindo do princípio de que “copiar é aprender a fazer arte”¹⁴, falar da prática da cópia cultivada pela Academia Imperial das Belas Artes é mergulhar numa querela crítica. No período de transição entre Academia Imperial para Escola Nacional de Belas Artes, em 1890, nos primeiros anos da República, os ânimos exaltados de grande parte dos integrantes do corpo docente, influenciados de certa forma pelos postulados progressistas do positivismo francês, buscavam o progresso e a “evolução” da arte brasileira. Com base nesses ideais, a cópia foi vista como desnecessária e no âmbito da metodologia de ensino artístico passível de ser desprestigiada.

(...) a base do ensino de Pintura foi durante muito tempo a cópia de estampas e dos quadros da Pinacoteca. Só a República aboliu definitivamente esse método de ensino com as idéias novas trazidas por Rodolfo Amoedo e os Bernardelli.¹⁵

¹³DUQUE-ESTRADA, *op.cit.*, 1983. p. 38.

¹⁴MILLEN, Mânia. In: MARINHO, Otto Júlio. *A sociedade e seus pintores (generalidades e comentários)*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2001. p. 160.

¹⁵GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial das Belas Artes*. Rio de Janeiro: ENBA/UFRJ, 1954. p. 47.