

# A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA DE 1816 E O NEOCLASSICISMO NO BRASIL

**Yolanda Lhullier dos Santos**  
(Professora da ECA/USP)

Deixando Lisboa, de onde trazia a lembrança ainda bem viva do luxo e dos faustos acontecimentos, a comitiva real que acompanhava D. João VI veio a sentir-se completamente abandonada na colônia. Além de outras tantas medidas governamentais o príncipe-regente considerou relevante o desenvolvimento das artes e ofícios e, segundo o ministro Conde de Barca, incumbiu o Marquês de Marialva — embaixador extraordinário de Portugal em Paris, junto à corte de Luís XVIII — que recrutasse um grupo de artistas e artesãos e adquirisse obras de arte para, futuramente, fazer uma pinacoteca. A finalidade era incrementar os estudos acadêmicos em nosso país. Novato, entretanto, para a envergadura de tal propósito, o Marquês de Marialva solicitou conselho de A. von Humboldt. Este dirigiu-se a Joachin Le Breton, secretário perpétuo, mas demissionário, da Academia de Belas Artes do Instituto de França que, juntamente com Montigny e Debret — futuros participantes da Missão — já tinham recebido propostas de Cezar Alexandre 1 para prestarem serviços em São Petersburgo. Entretanto os artistas optaram pelo Brasil onde vários fatores influíram e também pela fascinação exercida pelos trópicos...

Vista, como diz, J. F. de Almeida Prado,

“como região de multiforme pitoresco, recoberta de florestas virgens cortada por rios prodigiosos, habitada por índios e fauna incontável e acima de tudo, possuidora de imensas riquezas à disposição de quem quisesse explorá-las”<sup>1</sup>.

Em contraposição, obviamente, ao rigoroso inverno russo, e à amenidade oferecida, não só pelos naturais da terra, como pelo clima.

A Missão Lebreton, ou Missão dos Artistas, chegou pelo cargueiro americano Calphe em 1816 no Rio de Janeiro. Logo de sua chegada foi muito bem recebida pelo príncipe-regente mas encontrou, também, atitudes hostis por parte do próprio consul francês — representante oficial de Luís XVIII — que não aceitava a presença de bonapartistas fazendo parte do grupo. Este era constituído por um grupo de artistas, artesões e artífices franceses que, ao longo do tempo, foi cognominada de “colônia artística”, “colônia artística francesa”, “colônia de artistas de 1816, até incorporar o de Missão Artística Francesa de 1816, embora o nome “missão” deva receber alguns reparos”, observa Roberto Pontual, ao destacar trabalhos considerados básicos para a abordagem deste significativo momento, assim como os seus aspectos didáticos, ou seja,

“a da imposição, por vias oficiais, da estética neoclássica ao contexto barroco-rococó da realidade brasileira, que então começava a definir-se. Trata-se mesmo do ponto focal quando se debatem as peripécias, irradiações, ramificações e permanências da missão artística francesa”.

Se os artistas vieram por espontânea vontade ou não, a “trama” das idéias contraditórias quanto às atividades que iriam exercer, comprometida posteriormente pela ação dos funcionários do governo, assim como pelos artistas portugueses, já radicados e partidários de uma política contrária aos interesses dos recém-chegados, tudo ajudou a dificultar e a postergar o bom funcionamento do que se estabelecera como meta de trabalho e ação.

A situação se tornou mais crítica pela dispersão do grupo e pelos atritos pessoais, além de desentendimentos entre os integrantes da Missão. Comenta Castro Maya,

“Começaram então as intrigas, a ciumada dos artistas portugueses, qualquer providência era protelada indefinidamente. Parece que diante dessa situação os artistas também se desentenderam entre si, tanto é assim que cada um foi morar no seu canto”... Deduz-se daí que os artistas franceses não mantinham no Rio a união que seria de esperar”<sup>3</sup>

A Missão Artística não chegou, porém, a tomar contato com o que já tínhamos em matéria de arte. Ao contrário, “transplantou” o já vigente na França — O Neoclassicismo — que atingira o auge com David, ainda vivo e renomado pintor da corte napoleônica. Entretanto para o monarca, segundo A. Hauser,

“estava simplesmente seguindo à opinião pública, suas simpatias pessoais pertenciam a Gros, Gérard, Vernet, Prudhon e aos pintores anedotários (chargistas) da sua época”<sup>4</sup>.

David, considerado por muitos como o pintor realista francês mais conhecido durante o primeiro quarto do século, tornou-se a figura central do ressurgimento do classicismo predicado em Roma pelo ar-

queólogo alemão Winckelmann e pelo compatriota Mengs, que trabalhavam para "reviver" o interesse pela Antigüidade. Eles influenciaram consideravelmente os jovens artistas. David, popular na França no início da Revolução foi eleito pela Assembléia revolucionária como **pintor oficial**. Vai converter-se, dentro da Academia, em "cabeça" de um grupo rebelde que foi considerar "tiranos" os próprios diretores, dentre os quais estava o Conde d'Angiviller, seu antigo protetor e funda, em 1793, uma livre associação democrática de pintores, a **Comuna das Artes**.

Entretanto a arte da Academia de França, que dominou a mentalidade européia das classes governamentais por mais de trezentos anos, surgiu dos esforços de dois pintores, Nicolau Poussin que não pertenceu à Academia, e Charles Le Brun (ídolo de Aichelieu) e que, depois de freqüentar por quatro anos o círculo artístico de Poussin, em Roma, regressou à França conseguindo a proteção de Colbert e funda a Academia com o apoio do todo poderoso Luís XIV<sup>5</sup>.

No Brasil, a Academia vai desenvolver-se, em sua plenitude, somente vinte anos após a chegada da Missão tendo, então, suas portas abertas solenemente e o seu currículo reformulado — momento tão ansiado mas que já não contava com a presença de vários componentes que, por motivos pessoais, tinham retornado à Europa. Le Breton falecera em 1819 e a situação do grupo tinha piorado sensivelmente. Um ano depois, por um decreto, era estabelecida a organização de uma Real Academia que, assim como a Escola, iria transitar por vários departamentos sem encontrar uma situação estável. Somente em 1824 é que ela começa a tomar impulso estabelecendo, como obrigatoriedade, a passagem do aluno por cinco longos anos de classes de desenho, feito através do modelo em gesso, ornatos, flores e animais, antes que viesse a optar por qualquer especialização da carreira. Tal aspecto era decorrente da visão bastante "esteriotipada" de alguns mestres, pela influência neoclássica que ajudava o surgimento dos

"pintores de cavalete" como diz Bardi, e que pertencentes à nova geração, "não prosperavam, vivendo mais de outras incumbências como serviços de decoração para os palácios imperiais, as recém-instituídas repartições públicas e as residências particulares; ou como artistas "alegoristas" arranjadores de festas, decoradores de coches, desenhistas de obletos, arranjadores de mesas, restauradores e transformadores de pinturas alheias"<sup>6</sup>.

O próprio trabalho da Academia não tinha ido para a frente, postergado por uma série de contratemplos! Somando-se a série de divergências de ordem pessoal e administrativa, o atraso do programa pedagógico, artístico e cultural da Missão, acrescido da implantação de um estatuto elaborado segundo a vontade do diretor José Henrique da Silva, fazendo-o ser aprovado pelo monarca, onde em suas disposições haviam incongruên-



cias, como o aluno cursar três anos a seção de desenho (cátedra de diretor), a fim de que fosse comprovada a sua aptidão; ou a dispensa inclusa no regimento interno da Academia aos que completassem 18 anos. Com isto vários deles foram prejudicados e se dispersaram sem dar continuidade aos estudos iniciados.

A modificação dos estatutos deu margem a insanos esforços desenvolvidos por Debret, com a colaboração de A. Porto-Alegre, seu aluno de pintura e elemento de influência na corte — futuro diretor da entidade.

Outros fatores vieram a contribuir para o atraso da implantação das funções da Academia. Dentre eles, o fraco e desalentador comércio do Rio (em termos citadinos), os erários públicos diminutos que levou a demorar muito a construção do edifício para sediar a Academia, a falta de recursos básicos, a partida de D. João VI, somados aos distúrbios nas províncias do Império e suas implicações com os movimentos pró Independência; tudo veio a corroborar para esta demora que se tornou demasiadamente prolongada.

“O Neoclassicismo”, já estava dando seus frutos tardios na Europa e desta forma,

“chegava assim ao Brasil não apenas com o encanto da modernidade, mas também com o prestígio de arte oficial. O Brasil iria também neoclassicizar-se, povoando-se de visões da beleza ideal grega, começadas no Rio de Janeiro com as decorações públicas que passaram a ser feitas pelos mestres franceses para as solenidades e festejos oficiais”<sup>7</sup>.

Para L. Gomes Machado não chegou, realmente, a ter havido uma influência da Missão e sim,

“um ramo brasileiro de arte francesa” e que, a partir daí, observa, “o funcionamento dum maquinário artístico importando com a mesma frieza com que importam as máquinas industriais, sem qualquer atenção às necessidades duma nacionalidade que começava a definir-se”<sup>8</sup>.

Em Paris, Le Brun e Colbert tinham implantado, em 1648, a Académie Royale de Peinture et de Sculpture que serviu de modelo a inúmeras outras instituições européias — como a de Madrid, Lisboa nos Estados Unidos e no Brasil. A Royal Academy foi fundada, em 1768 na Inglaterra e todas elas tinham, como objetivo primordial, treinar artistas, ensinar a discutir a História da Arte e a sua teoria desde a Antigüidade. Em muitas delas realizava-se, anualmente, uma exposição onde eram apresentados os trabalhos dos seus membros, depois de passarem por um rigoroso crivo seletivo.

Normalmente o ensino passava pelos métodos acadêmicos de instrução que recomendavam, além dos exercícios de claro-escuro, o estudo da escultura greco-romana, o conhecimento das leis matemáticas da

perspectiva, dentre os cursos de anatomia, o perfeito conhecimento dos esquemas de composição, vindos dos antigos mestres. Poussin apoiava-se na fórmula que,

“o único objetivo da Pintura era procurar prazer, por meio de uma imitação de linhas e cores, sobre uma superfície plana, das coisas que podem ser-nos reveladas pela luz do sol”.

Confirmava, assim, o que já fora proposto por outros que o “desenho é o fundamento, é tudo. Uma coisa bem desenhada, é sempre bem pintada”.<sup>9</sup>

Esta norma orientou os mestres e professores formados pela Academia e serviu, também, de critério de julgamento na seleção dos trabalhos que eram ali produzidos. Sem dúvida seguia-se uma **lei geral** pois,

“O dirigismo neoclássico não se restringe, porém, aos processos materiais da técnica e aos valores subjetivos da expressão. Completa-se com a imposição de convenções também a temática das obras, especialmente na escultura e na pintura. A liberdade dos temas eram também limitada”, como observa C. Cavalcanti<sup>10</sup>.

Doze anos após a chegada da Missão, **O Diário Fluminense** publica, em 12 de janeiro de 1828, um artigo onde levantava dúvidas a respeito da vinda dos franceses afirmando não terem sido eles convidados. Entrou na polêmica A. de Escragnole Taunay confirmando que a própria vinda do grupo de artistas não era bem clara, pelo fato da intenção do governo português em não querer se comprometer. Providência essa que, de certa forma, toma um caráter diplomático face à contingência da política européia com respeito a Napoleão e suas implicações políticas com Portugal.

Entretanto, em 1827 a Academia entra numa fase normal de funcionamento<sup>11</sup> com sessões se processando num ritmo normal.

“Nas gélidas aulas da Academia, gélidas de idéias naturalmente, o jeito local foi, com completo, posto de lado. Como em Paris, os exercícios para os alunos eram deste teor: “Templo Jônico nas margens do Ilyssus”, “Elevação geometral e plano de um elegante hospital, com comodidades para os dois sexos”, “Cornija do palácio Strozzi em Florença”, e mais adiante, descrevendo a folha de palmeira, observa Bardi, “estilizada ao modo neoclássico tornou-se elemento decorativo de moda, e através de Montigny também o Brasil teve sua ração destas folhinhas, aliás aqui não estranhas; mas os decoradores as transformaram em penachos de índios”<sup>12</sup>

Enquanto isto, nas suas salas de aula, os mestres procuravam estabelecer uma metodologia que substituía o empirismo com a introdução de novas técnicas; no conhecimento de um rigoroso traçado da composição, no emprego cromático, assim como num maior conhecimento da perspectiva, do claro-escuro e das sombras; além do estudo do nu da anatomo-

mia, da natureza, da paisagem e da marinha. Há uma freqüente polêmica entre os que optam por uma análise da situação criada pela estrutura acadêmica quanto à falsa substituição dos verdadeiros sentimentos e pensamentos coloniais, impedindo o verdadeiro e efetivo florescimento da arte brasileira, e onde as raízes jesuítico-barrocas teriam perdido a sua força e sua seiva realmente criadora. Observa assim Antonio Cândido que,

“Não se ignora o papel que a arte primitiva e o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcáicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles”<sup>13</sup>.

Os moldes neoclássicos mantiveram-se bastante firmes e rígidos e, em 1829, tem lugar a exposição oficial pública da 1ª Exposição Nacional de Belas Artes — que seria o passo inicial da instalação dos Salões em algumas capitais e cidades do interior — iniciando-se, também, o interesse do público para freqüentar exposições, o que era uma novidade entre nós. Na inauguração ordenada pelo estadista — ocupando o cargo de ministro, José Clemente Pereira — apresentaram-se quarenta e sete trabalhos de pintura histórica, o dobro em estudos de arquitetura, alguns bustos em gesso e quatro paisagens de N. A. Taunay. Os jornais noticiaram o evento dando aproximadamente, como público visitante, o montante de duas mil pessoas.

Em 1830 o governo tentou instalar, nas acomodações da Academia, a Repartição dos Correios porém, não atingindo o objetivo proposto cedeu metade do edifício para a Typographia Nacional. Fato que desgostou muito Debret e o faz retornar a sua terra natal, apesar das infrutíferas tentativas de Porto Alegre para a sua permanência.

Na arquitetura, Montigny,

“... delineia folhas de acanto gregas sem sequer pensar que um capitel floreado de bicos-de-papagaio teria sido uma maravilha”, observa Bardi e conclui,

“não se verificou nenhuma reelaboração no estilo que ia servir ao Império” já que a temática estava condicionada aos temas bíblicos e históricos — todos dentro dos rígidos ditames do neoclassicismo —. No cenário feito para o Teatro Real de São João, cujos trabalhos de Debret eram para dignificar a apoteose de D. João VI, aparece a figura do monarca aclamado por um guerreiro medieval significativamente representando a Europa, uma figura com turbante para a Ásia e para a América a figura alegórica de um índio. Todos encontram-se rodeados por figuras mitológicas dos grandes deuses.<sup>14</sup>



Por ocasião dos festejos realizados em homenagem às bodas do príncipe D. Pedro I, no Campo de Sant'Ana, homenagens majestosas foram feitas. Assim, descreve L. Gonçalves, em suas **Memórias**,

“Entrava pelo arco triunfal o “magnífico e lindo carro d’América cuja aparição enche toda a praça de sumo prazer... formado por uma imensa concha de madrepérola atrelada a dois cavalos marinhos governados por Netuno, este coroadado e amantado de carmesim dourado e prateado. Sobre a concha, golfinhos de ouro cujas caudas ostentavam as armas reais, eram como hipocampos borrifando água. No centro, entre arranjos de “flores do país feitos com muito artifício...” A América sustentava o estandarte do Reino Unido numa das mãos, e na outra os símbolos das origens: arco e flechas”.<sup>15</sup>

Entretanto as discordâncias continuavam vigentes dentro dos muros da Academia. Assim tinha se dado a partida para a terra natal de alguns artistas franceses, vindos com a Missão, a morte de Henrique da Silva e o cargo, ficando livre, foi ocupado por Emile Taunay. É o momento de novas idéias e atividades; um grupo de artistas vai endereçar seus estudos à exploração da paisagem, a figura humana e temas históricos com o desenvolvimento da “pintura de cavalete”. O primeiro brasileiro nato a dirigir a Academia foi Araujo Porto-Alegre, juntamente com José Correia de Lima. Ambos tinham sido ingressantes da turma inaugural e traziam reformas onde a metodologia propugnava um estudo particularmente voltado à anatomia artística, estudos de matemática aplicada, estudos arqueológicos, estética e história das artes.

Funda-se então a Pinacoteca, assim como se organizam os documentos a respeito da pintura e sua trajetória no campo das Artes Plásticas. Entretanto, nesta regulamentação do ensino na Academia, aparecem alguns “hiatos” — motivo de preocupação por parte de Émile Taunay. Ele dedica-se com ingentes esforços em prol do futuro dos jovens estudantes, já que a conclusão do curso não lhes permitia ocupar qualquer cargo administrativo. A regulamentação do concurso para prêmio de viagem, criado em 1845, após os trabalhos e a dedicação de A. Porto-Alegre, veio a ter uma decisiva influência na orientação acadêmica posterior dos jovens que iam aperfeiçoar seus estudos na Europa, assim como funcionou para a regulamentação da instalação dos **salões de arte**, no ano de 1840.

As Exposições Nacionais de Belas Artes, surgindo em 1829, tiveram, nos anos seguintes, várias interrupções; já que não eram regularmente realizadas, e sim marcadas oportunamente (e a critério) do diretor da Academia.

Segundo Teodoro Braga,

“Talvez, por não comportar o nosso meio artístico de então a produção de obras de arte inéditas e de valor, em número suficiente para

um certame anual; isso, pelo menos, até meados do reinado de Pedro II, pois só daí em diante, como se sabe, o desenvolvimento artístico, entre nós, começou a se fazer sentir de um modo realmente notável"<sup>16</sup>.

Observa o autor que não há uma seqüência regular, pois novas interrupções ocorrem e, em 1894, tem lugar o certame de Arte Brasileira, com a instituição do Salão Nacional; indo ter continuidade anualmente até a 29ª, quando é substituído de acordo ao programa da Comissão Executiva do Centenário da Independência em 1922; instituindo-se a Exposição de Arte Contemporânea, anexa à Exposição Internacional, comemorativa do Centenário. Entretanto elas não estavam imunes às críticas pois houve até ministros que manifestaram suas idéias quanto ao encerramento das atividades da Escola,

... "não por uma atitude anti-acadêmica, pois suas intenções derivavam das carências da Fazenda", e conta-se que um deles fez a seguinte declaração:

"Quando a gente quer quadros, basta ir à Rua do Ouvidor, lá se acha vários lindos e variados, sem que a nação, esteja despendendo tanto dinheiro"<sup>17</sup>.

Ao mesmo tempo ocorriam exposições — mostras — individuais ou coletivas — em locais públicos do Rio de Janeiro.

Porém a **arte oficial** era ministrada na Academia e assim os jovens artistas que partiam para a Europa, com bolsas de estudo, eram aqueles que tinham passado por ela e sob a égide do Neoclassicismo e tornaram-se os mais representativos e conceituados artistas durante o século XIX e primeiras décadas do século XX.

#### NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Prado, J. F. de Almeida. **Jean Baptiste Debret**. São Paulo, Comp. Edit. Nac. e Edit. Univ. São Paulo, Brasileira, 1973.
- (2) Pontual, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro. Edit. Civilização Brasileira, 1969.
- (3) Maya, R. O. de Castro. **A floresta da Tijuca**. Rio de Janeiro. Edit. Bloch, 1967.
- (4) Hauser, Arnold. **The Social History of Art**. London. Routledge and Kegan Paul. Vol. 2ª. 1951.
- (5) As primeiras academias oficiais foram a Academia del Disegno de Vasari e a Academia di San Lucca, de Muciano, fundadas em Roma, respectivamente, em 1563 e 1593. Até fins do séc. XVIII e inícios do XIX, a Academia não dispensava a aprendizagem em oficinas particulares, como as que mantinham os Carracci, em Bolonha.
- (6) Bardi, P. Maria. **História da Arte Brasileira**. São Paulo, Melhoramentos.
- (7) Cavalcanti, Carlos. O predomínio do Academismo Neoclássico in **Dicionário das Artes Plásticas**, op. cit.
- (8) Machado, L. Gomes. **Revista Acadêmica**. Rio de Janeiro, 1946.
- (9) Stites, R. S. **Las Artes y el Hombre**. Barcelona. Edit. Revert. S.A. 1951.



(10) Cavalcanti, op. cit.

(11) O nome da Escola encontra-se mencionado oficialmente com diversas nomenclaturas. Tem-se, assim:

19) Academia de Belas Artes.

29) Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Decreto Real de 12-8-1816.

39) Academia Real de Desenho, Pintura e Escultura e Arquitetura Civil. Decreto Real de 12-10-1820. Neste mesmo ano recebeu o nome de Academia de Artes, segundo modelo congênere existente em Londres.

(12) Bardi, P. M. op. cit.

(13) Cândido, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (1750-1836)**. Vol. 19. São Paulo. Edit. Martins, 1969.

(14) Bardi, P. M. op. cit.

(15) Cit, in Bardi.

(16) Braga, Teodoro. (organizador). **Artistas Pintores do Brasil**. São Paulo. São Paulo Edit. Ltda. 1942.

(17) Bardi, op. cit.

