

A PINTURA EM FOCO: O NEOCLASSICISMO EM UMA ABORDAGEM HISTORIOGRÁFICA¹.

André Luis de Castro Albuquerque²

Adauto Neto Fonseca Duque³

Rômulo Soares⁴

RESUMO

A historiografia brasileira a todo o momento acrescenta uma produção acadêmica voltada para a importância das imagens como fonte e objeto de estudo para uma maior compreensão da vida cotidiana, da cultura e da memória das sociedades desde tempos remotos. Nas cavernas, nos túmulos egípcios, nos muros das grandes cidades, na televisão, no cinema, nos livros, a todo o momento somos levados a um confronto com imagens cotidianas, fazendo refletirmos sobre diversificadas fontes históricas e respondendo questões impostas pelo historiador. A pintura neoclássica introduzido no Brasil e sua produção iconográfica tornam-se fonte para visualizar e entender um tempo e determinados processos históricos.

Palavras-chave: Neoclassicismo, iconografia, Debret.

Introdução

Ao estudar a iconografia debretiana, em especial a negra, se faz necessário conhecer bem como historicizar a escola deste pintor francês e a relação de seu trabalho artístico através deste prisma. Arte produzida na Europa e na América do Norte aproximadamente de 1750 até as primeiras décadas do século XIX foi marcada pela emulação de formas greco-romanas. No despontar de uma nova era, torna-se imperial para os artistas, e para a sociedade em geral, a busca pelo *verdadeiro*, a *pureza*, a integridade moral e a virtude cívica, e a fonte indicada para esse objectivo é a Antiguidade Clássica e a sua arte.

A arte greco-romana é a “*nobre simplicidade e a tranquila grandeza*”⁵, as linhas clássicas, claras e simples, surgem como um bálsamo para os que reagem contra as formas exageradas e excessivas do barroco. Mas esta interpretação do passado vai assumir características diferentes daquelas assumidas durante o Renascimento. Os artistas

¹ Artigo retirado do primeiro capítulo da monografia defendida e aprovada no dia 11/11/2007 no curso de História da Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA, intitulada: *Entre leituras e representações: A iconografia debretiana sob o olhar do Historiador*.

² Graduando em Licenciatura Plena em História, na Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA. (albuquerque.alc@gmail.com)

³ Mestre em História Social, pela Universidade Federal do Ceará – UFC; Professor Colaborador da Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA. (duqueadauto@yahoo.com.br)

⁴ Doutor pela Faculdade de Educação FAGED – UFC, professor da Universidade Estadual do Ceará – UECE.

⁵ JANSO, H. W. *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992.

neoclássicos vão basear-se na sua estética, mas vão atribuir-lhe um novo significado e um novo conteúdo, vão usá-la como invólucro da mensagem contemporânea da nova visão do mundo e da sociedade. Mas a grande parte das peças da Antiguidade Clássica descobertas no século XVIII são tridimensionais: a escultura é uma das formas de expressão mais cultivada então, ao contrário da pintura. Desse modo, a maior influência pictórica assimilada pelos neoclássicos vai ser aquela deixada pela herança das pinturas dos artistas do renascimento e do maneirismo⁶.

Mais do que apenas uma revivificação da Antigüidade, o neoclassicismo esteve ligado a eventos políticos contemporâneos. Esta escola artística surgiu em virtude das grandes aspirações revolucionárias que efervesciam na França junto com as mudanças políticas, religiosas e culturais da época. Os ideais da revolução francesa, igualdade, liberdade e fraternidade, eram evocados por todos os cantos, gerando uma comoção em torno do erudito que caminha para o popular. Não é pra menos que a arte ajuda a construir esse conjunto de ideários que serão representados pelo neoclassicismo e divulgados como elemento de civilidade e formosura da sociedade. Os temas são tratados com cenas de grande eloquência; a arte, acima de tudo, tinha o papel de difusora dos ideários daquele momento.

Artistas neoclássicos buscaram substituir a sensualidade e a trivialidade do rococó⁷ por um estilo que fosse guiado pela lógica, solenidade, e de caráter moralizante. Quando movimentos revolucionários republicanos se estabeleceram na França e na América, os novos governos adotaram o neoclassicismo como o estilo para sua arte oficial, em virtude de sua associação com a democracia da Grécia Antiga. Depois, quando Napoleão subiu ao poder na França, o estilo foi modificado para servir as suas

⁶ O **Maneirismo** foi um estilo e um movimento artísticos europeus de retomada de certas expressões da cultura medieval que, aproximadamente os anos de entre 1515 e 1610, constituíram manifesta reação contra os valores clássicos prestigiados pelo humanismo renascentista. Caracterizou-se pela concentração na maneira, o estilo levou à procura de efeitos bizarros que já apontam para a arte moderna, como o alongamento das figuras humanas e os pontos de vista inusitados. As primeiras manifestações anticlássicas dentro do espírito clássico renascentista costumam ser chamadas de **maneiristas**. O termo surge da expressão *a maniera de*, usada para se referir a artistas que faziam questão de imprimir certas marcas individuais em suas obras.

⁷ **Rococó** é o estilo artístico que surgiu na França como desdobramento do barroco, mais leve e intimista que aquele e usado inicialmente em decoração de interiores. Desenvolveu-se na Europa do século XVIII, e da arquitetura disseminou-se para todas as artes. Vigoroso até o advento da reação neoclássica, por volta de 1770, difundiu-se principalmente na parte católica da Alemanha, na Prússia e em Portugal.

necessidades propagandísticas, eventualmente se tornando um maneirismo repetitivo e inanimado.

Com o surgimento do Romantismo, uma preferência para a expressão pessoal substituiu uma arte fundada em valores fixos, ideais. Talvez tenha sido por este motivo, que o Brasil representado na pessoa do Rei de Portugal Dom João VI, tenha contratado os serviços de vários artistas vindos da França para a elaboração de uma memória artística que se desenvolveria nos oitocentos com caráter civilizatório nos moldes europeus.

O estilo neoclássico desenvolveu-se após as escavações das ruínas das cidades de Herculano, em 1738, e Pompéia, em 1748; a publicação de livros como *Antigüidades de Atenas* (1762) pelos arqueólogos ingleses James Stuart (1713-1788) e Nicholas Revett (1720-1804); e a chegada em Londres (1806) dos Mármores do friso do Paternon de Atenas, retirados da Grécia por Lorde Elgin. O apresentado novo estilo exaltava a “nobre simplicidade e grandeza” tranqüila de arte greco-romana, levando o historiador de arte alemão Johann Winckelmann conclamar os artistas a estudar e “imitar” suas formas artísticas ideais e atemporais. Suas idéias encontraram uma recepção entusiástica dentro do meio artístico internacional reunido, na década de 1760, em Roma.

Ao contrário das típicas composições para pintura de tetos do barroco⁸ ou do rococó, sua composição é simples: só algumas figuras, em poses calmas e estáticas - derivadas principalmente de estátuas antigas. Hamilton, que também era arqueólogo e negociante de arte, completou cinco quadros (1760-65) inspirados pela *Iliada* de Homero e com a incorporação de figuras derivadas de esculturas antigas. West trabalhou em Roma de 1760 a 1763.

Pinturas como “Agrippina chegando a Brundisium com as Cinzas de Germanicus” (1768, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut) estava inspirado por sua experiência romana. Solene e austero no tratamento do tema, suas imagens estão também corretas quanto aos detalhes arqueológicos. As mesmas tendências

⁸ **A arte barroca** originou-se na Itália (séc. XVII), mas não tardou a irradiar-se por outros países da Europa e a chegar também ao continente americano, trazida pelos colonizadores portugueses e espanhóis. As obras barrocas romperam o equilíbrio entre o sentimento e a razão ou entre a arte e a ciência, que os artistas renascentistas procuram realizar de forma muito consciente; na arte barroca predominam as emoções e não o racionalismo da arte renascentista. É uma época de conflitos espirituais e religiosos. O estilo barroco traduz a tentativa angustiante de conciliar forças antagônicas: bem e mal; Deus e Diabo; céu e terra; pureza e pecado; alegria e tristeza; paganismo e cristianismo; espírito e matéria.

são comprovadas no trabalho anterior do pintor francês Louis David⁹, que é reconhecido como o grande gênio de pintura neoclássica. Seu “Juramento dos Horácios” (1784-85, Louvre, Paris) celebra o tema de patriotismo estóico.

O espaço arquitetônico limitado do quadro e arranjo estático das figuras reflete a preocupação neoclássica quanto à lógica composicional e à claridade. Os contornos firmes e a luz severa emprestam a estas figuras um ar de estátua. Os trabalhos de David, encomendados por Napoleão - tal como “Coroação de Napoleão e Josephine” (1805-07, Louvre) - são muito diferentes, porém, na sua celebração do esplendor e do poder mundano. A aprovação do imperador para tais exibições ostentosas foi estendida até mesmo a um pintor americana, John Vanderlyn, premiado em 1808 com uma medalha por seu “Marius entre as Ruínas de Cartago” (1807, M. H. Young Museum, São Francisco).

Por volta de 1790 pintores começaram a admirar as leves figuras mostradas em silhueta na pintura de vasos gregos. O maior expoente deste estilo era o pintor inglês John Flaxman, cujas gravuras simples para as edições da *Iliada* de Homero e da *Odisséia* (1793) substituíram completamente à perspectiva tradicional, iluminando-a através de modelos muito mais leves. O estilo teve um êxito imenso e foi amplamente imitado. Debret, um dos mais prósperos alunos de David, tornou-se seu herdeiro como intérprete principal da tradição clássica, adotando esta aproximação bidimensional.

À pintura neoclássica tinha como base ressaltar o heroísmo através da ação civilizatória, ou seja, pessoas representadas com atos de civilidade permaneciam imortalizadas nas telas dos pintores como testemunhas reais deste processo que ocorria no início do século XIX. Mas na escola neoclássica a imagem da tela deveria estar em perfeita consonância com a realidade social da época, quanto mais detalhes a pintura tiver, maior a veracidade ela apresenta e quanto mais pesquisa histórica a mesma possuir em seu processo de elaboração mais fiem se torna o elemento representado.

As cenas vivem da composição formal, são harmoniosas, os elementos possuem contornos bem definidos e são dispostos em planos ortogonais equilibrados. De um modo geral as figuras assumem uma postura rígida. A luz artificial direcionada (em foco) ajuda à criação de um ambiente teatral, resultando numa imagem sólida e

⁹ **Jacques-Louis David**, francês, primo e mestre de pintura de Jean Baptiste Debret . Considerado o pintor da Revolução Francesa, tornando-se mais tarde, o pintor oficial de Napoleão.

monumental. Esta *frieza*, conseguida pelo artificialismo da composição, distancia o observador, transformando a pintura numa imagem simbólica.

Após a Revolução Francesa, a concepção que a sociedade tem da arte transforma-se progressivamente. As peças de arte, até então mantidas sob o domínio do monarca francês, são tornadas públicas, e um dos primeiros espaços a se metamorfosear em museu é o palácio do Louvre. A arte passa, cada vez mais, a ser uma actividade pública exposta aos olhos de todos. Também a figura do artista ganha mais liberdade. Não é mais obrigado a seguir um repertório iconográfico pré-definido, e de onde todas as obras originam. Ele próprio tem o poder de escolher o objecto da sua pintura, e ordená-lo como mais lhe aprouver de modo a transmitir a sua ideia.

A partir desta altura, em finais do século XVIII, os estilos pictóricos evoluem antes para *momentos*, é cada vez mais difícil apontar com precisão as diretrizes condutoras de cada um. Vários estilos desenvolvem-se em paralelo, e dentro de cada estilo, cada artista segue o seu próprio caminho. Quando o império napoleónico ruiu, muitos artistas tiveram que abandonar a França em virtude da perseguição que recebiam, foi nesse momento que vários artistas, inclusive Debret, participam de uma missão artística para a colónia portuguesa ao sul dos trópicos, o Brasil.

A Missão Francesa e o neoclassicismo no Brasil dos oitocentos

Como o Rio de Janeiro era, desde 1808, a nova sede do Império, Dom João VI devia dotar a cidade de uma infra-estrutura que refletisse, substancial e simbolicamente, a grandeza da monarquia europeia. Dedicando o segundo decênio do século XIX á transformação da antiga colónia em reino, o regente toma certo número de medidas que permitem ao Brasil reduzir sua dependência de Portugal. Ordena a abertura dos portos, liberando o comércio, a criação do primeiro Banco do Brasil. Funda a Imprensa Régia possibilitando a circulação dos primeiros jornais nacionais.

A criação, em 1808, da primeira Academia de Medicina põe fim ao monopólio universitário de Coimbra. Paralelamente, a lenta emancipação económica amplifica um sentimento nacionalista lacinante e desperta a demanda cultural. Em 1813, é inaugurado o Teatro São João – Debret o decorará –, e finalmente, em agosto de 1816, oficializando a

Missão Artística Francesa, o regente publica o decreto que ordena a fundação da Academia Real de Ciências, Artes e Ofícios.

O Brasil, no período dos oitocentos, era a nação de construção de identidades, o IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), juntamente com a AIBA (Academia Imperial de Belas Artes) estavam imbuídos de forjar a história nacional e elaborar os símbolos da nação. Segundo Castro:

[...] A Academia de Belas Artes estava encarregada de duas missões: tecer uma identidade nacional, através da definição de marcos históricos e heróis nacionais; e colocar o jovem Império em consonância com as nações civilizadas, por meio do academicismo [...] ¹⁰.

Não que o Brasil não possuísse identidade cultural, mas deveria existir uma “reordenação” do passado, camuflar tudo aquilo que ferisse os ideais de civilidade e ordem, tão preciosos à nova nação (Guimarães, 1988). O IHGB era uma importante instância de criação e controle da escrita do passado nacional. A AIBA e o Instituto Histórico eram responsáveis pela construção do passado nacional, enquanto a primeira a escrevia na tela a óleo, o segundo fazia no papel. Qualquer outra visão que destoasse a oficial, não encontrava espaço para florescer.

Dentro da concepção neoclássica, a arte, deveria mais do que prender à atenção do espectador, construindo opiniões, e idealizações:

[...] as artes superiores seriam aquelas que se propusessem a representar as ações humanas virtuosas, que elevassem o espírito e buscassem atingir a “bela alma”, ideal só alcançado através da imitação das obras de arte da Grécia Antiga [...] ¹¹.

Desta forma, a pintura histórica atenderia com louvor as finalidades da arte de “agradar” e “instruir”. Gênero artístico mais nobre e completo, era a peça chave da relação entre a Academia Imperial de Belas Artes e o Império, pois estava inteiramente envolvida na construção de um passado linear e glorioso em suas telas.

O discurso visual possuía uma função pedagógica, primordial na inspiração de virtudes e ideais civilizatórios. De acordo com a regra de Horácio¹², utilizada com frequência durante o século XIX: “as noções transmitidas através da visão seriam sedimentadas de maneira mais rápida e eficaz na memória, enquanto aquelas adquiridas por meio da audição seriam facilmente esquecidas”. A visão era apreciada enquanto

¹⁰ CASTRO, Isis Pimentel de. **Os pintores de História: A pintura Histórica e sua relação com a cultura histórica oitocentista**. Pergaminho, Paraíba, nº zero – ano 1 – out. 2005.

¹¹ Ibidem, p. 55.

¹²

instrumento de conhecimento mais confiável e legítimo, e a arte tornava-se fundamental na consolidação de valores como ordem, patriotismo e civilidade, tão caros a uma nação em construção.

A Academia Imperial de Belas Artes foi fundada no ano de 1826, tendo como artistas pintores, arquitetos, geógrafos, botânicos, paisagistas, pintores históricos, tais profissionais vieram da França (daí a denominação de missão francesa) para consolidar no Brasil a arte que geraria civilidade e moral através das telas dos pintores, das construções urbanas e do avanço da ciência. Como não poderia deixar de ser a AIBA foi fundada sobre a ótica do neoclassicismo francês e estes profissionais não só realizaria nestas terras a teoria neoclássica através de suas obras, mas eles mesmos formariam as novas gerações de artistas brasileiros sobre este mesmo molde.

O neoclassicismo “*a brasileira*” começou a despontar na arquitetura, e em especial nas festas que ocorriam no Rio de Janeiro. A nova nação estava ainda “engatinhando” no que era denominada arte¹³, o próprio Debret observa e escreve em seu diário o que era tido por arte no Brasil Colonial:

[...] Hoje um chefe de policia saiu à cata de escravos para decorar as casas destinadas à corte portuguesa: esse fato não é apenas engraçado, mas também exprime o que, na época, era considerado artístico [...]¹⁴

É dentro deste contexto histórico, que Debret inverte as perspectivas e se sente livre da expectativa de quem antes lhe fazia encomendas, agora ele imagina um espelho das realidades brasileiras e trabalha pensando num publico francês.

A criação da Academia Imperial de Belas-Artes, em 1826, representou um acontecimento histórico que tocou de perto o processo de desenvolvimento da arte no Brasil, marcando-a desde o início do século XIX, não apenas com o contributo estético de que o processo se vê imbuído, mas também com a institucionalização do ensino artístico responsável pela formação de sucessivas gerações de pintores, gravadores, escultores e arquitetos ao longo daquela centúria.

A constituição desse estabelecimento de ensino foi fortemente influenciada pela presença do grupo de artistas vindos de Paris em 1816 e que a historiografia

¹³

¹⁴ ALENCASTRO, Luiz Felipe de, GRUZINSKI, Serge e MONÉMEMBO, Tierno. **Rio de Janeiro, cidade mestiça**: nascimento da imagem de uma nação. Patrick Straumann (Org); tradução de Rosa Freire d’Aguilar. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

convencionou denominar de Missão Artística Francesa¹⁵. A vinda do grupo chefiado por Joaquim Lebreton ocorria na mesma época em que o Brasil e Portugal redefiniam seus vínculos ao tempo da paz de Viena, quando então a ex-colônia passava a dividir, com a antiga metrópole, o título de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve.

As transformações pelas quais o aparelho de Estado português passava faziam eco ao programa de reformas que a monarquia vinha tentando implementar sob o espírito das “luzes”, vicejado ao longo da segunda metade do século XVIII¹⁶. Eram reformas significativas, iniciadas com Pombal, atravessando os reinados de Dom José, resistindo à “viradeira” da fase de Dona Maria e desembocando na regência e depois reinado de Dom João VI, sendo sensíveis às reformulações ocorridas nos planos da filosofia e do saber especializado, concomitante às inflexões políticas e ideológicas que o programa de reformas concebia¹⁷.

A obra de Antônio Landi, que eclode no Norte brasileiro na segunda metade do século XIX, cuja descendência da tradição tardo-barroca bolonhesa não se demonstra indiferente aos influxos do neoclassicismo já antes da chegada dos artistas de 1816, ajuda a compreender o caráter processual da classicização da arte brasileira. Sua obra marca a transição de um estilo a outro: ela guarda simultaneamente traços de uma corrente artística – o Barroco – em seu ocaso, enquanto apregoa, para o porvir, as novas tendências que o racionalismo classicista celebra. Landi, formado na Academia Clementina de Bolonha, fazia parte da missão científica de Alexandre Rodrigues Ferreira, português que esteve no norte do país, realizando trabalhos de levantamento geográfico daquele canto da

¹⁵ **A Missão Artística de 1816**. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1983; RIOS Fº, Adolfo Morales de los. “O ensino artístico - subsídio para sua história” (1816-1889), In. *Boletim do IHGB*. (Anais do III Congresso de História Nacional - outubro de 1938) Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942. É forçoso também assinalar - se a primazia da contribuição feita pelo historiador da arte Donato Mello Júnior, que levantou subsídios documentais relevantes sobre a vinda do grupo de artistas franceses para o Brasil, os quais enriqueceram a historiografia sobre o tema, concorrendo para a reavaliação do conceito de «missão» pelo qual o assunto vem sendo tratado pela historiografia.

¹⁶ FALCON, Francisco J. C. “**Da Ilustração à Revolução: percurso ao longo do espaço-tempo setecentista**”. In: Acervo. RJ, v. 4, nº. 1, jan/jun 1989, p.53-87.

¹⁷ RIBEIRO, José Silvestre. **História dos estabelecimentos científicos, literários e artísticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarquia**. Lisboa, Academia Real de Ciências, 1873. Interesse especial nos volumes II (“Reinado de Dona Maria I”, “Regência e reinado de Dom João VI”), III (“Regência e reinado de Dom João VI (1792-1826)”), IV (“Regência e reinado de Dom João VI (1792-1826)”) e V (“Reinado de Dom João VI”) e LYRA, Maria de Lourdes Viana. **A utopia do poderoso império - Portugal e Brasil: bastidores da política (1798-1822)**, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1994.

Amazônia para a demarcação das fronteiras entre as possessões portuguesas e espanholas¹⁸.

Além de Belém, no estado do Pará, a cidade do Rio de Janeiro assimilaria também a influência dessa arte de transição que ficaria conhecida como “pombalina”, termo derivado do Ministro todo-poderoso de Dom José I, Sebastião José de Carvalho de Melo, o Conde de Oeiras e, depois, Marquês de Pombal. Essa arquitetura de transição aparece nas igrejas da Candelária, São Francisco de Paula¹⁹, Carmo, Sta. Cruz dos Militares e Sé Nova todas estas igrejas na cidade do Rio de Janeiro— essa última não chegou a ser concluída.

A afinidade entre essas edificações com os partidos e formas arquitetônicos de templos portugueses bem reflete a idéia de que era pelo Rio de Janeiro, a sede administrativa da América Portuguesa, que se dava mais estreitamente a vinculação da Colônia com a Metrópole, numa correlação estilística que refletia, nas artes, os laços colonialistas de Portugal em relação ao Brasil.

Essa relação mudaria, após a instalação do aparelho de Estado português no Rio de Janeiro em inícios de 1808, passando a cidade, da condição de braço avançado do poder metropolitano português no Brasil, razão que explica a inegável influência da cultura reinou sobre a nossa, para a de sede do reino unido, palco, portanto, de encenação do próprio poder monárquico luso-brasileiro. É dentro desse contexto de renovação que chegaria, em 1816, a Missão Artística Francesa, chefiada por Joaquim Lebreton. O responsável pela vinda desse grupo de artistas foi o Conde da Barca, que assumia novamente a pasta dos negócios da corte joanina.

A introdução do neoclassicismo, em Portugal como no Brasil, apresentaria uma trajetória diferente da que ocorreria, por exemplo, na França, com o ingresso de uma burguesia revolucionária no bojo do poder político, o qual passa a ser representado através

¹⁸ MELLO J.r. Donato. **Antônio José Landi – Arquiteto de Belém**

“**Percussor da arquitetura neoclássica no Brasil**”. Belém, s/ed. (Estado do Pará), 1974. Anote-se também o artigo “Alguns aspectos da originalidade da obra de Landi em Belém do Pará”, que Míriam Ribeiro de Oliveira fez publicar no periódico *IPHAN* (Dez. 1996, nº 6, pág. 3), onde são mencionadas as referências ao gosto borromínico que a obra de Landi passou a revelar quando de sua chegada a Lisboa (1750-3) e, depois, ao Brasil (1753-1791).

¹⁹ RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. “Igreja de São Francisco de Paula”. In. RIBEIRO, Míriam. (Org.) **Igrejas do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, IPHAN, 1997.

de uma estética avessa à frivolidade cortesã do Barroco e do Rococó e marcada pela austeridade e pela simplicidade.

Tal surgimento, em Portugal e mesmo no Brasil, decorre da participação dos membros da alta burocracia portuguesa, há um tempo leais ao sistema monárquico e absolutista legado da fase histórica anterior, mas também sensíveis aos influxos do pensamento ilustrado de época e avançando para além dos grilhões com que a retórica contra-reformista havia marcado a fase de colonização brasileira por Portugal.

Foi no bojo do aparelho de Estado português que tais discussões ocorreriam e o papel do administrador esclarecido, do aristocrata alumado pelas correntes filosóficas da época das luzes, será de grande importância. O processo de classicização da arte portuguesa inicia-se, portanto já à época do Marquês de Pombal e não acaba com sua saída. O *pombalino*, que tem um caráter de "classicismo de transição", evoluiria durante o reinado seguinte, para o que ficaria conhecido como "estilo Dona Maria", um classicismo que tanto se espelha numa edificação de nítida austeridade como o Teatro de São Carlos, situado em Lisboa, como também se dá às concessões com adornos de certa delicadeza, como o portal da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, edificação carioca de delicioso gosto rococó.

Dom Rodrigo de Sousa Coutinho, Conde de Linhares, Ministro de Dona Maria e do Príncipe Regente Dom João VI, foi um administrador esclarecido de suma importância dessa época, a quem estiveram ligados vários artistas dessa fase de renovação. Destaca-se entre este José da Costa e Silva, arquiteto neoclássico autor do citado projeto do Teatro de São Carlos, como também encarregado das obras de reformulação que o Palácio da Ajuda (Lisboa), até que viesse para o Rio de Janeiro em 1808.

No caso da realidade brasileira, o nome de Antônio de Araújo de Azevedo aparece não apenas como figura típica de uma elite intelectual de sua época, mas se destaca também por ter sido o responsável pela vinda dos artistas franceses chefiados por Lebreton. A organização da Academia de Artes, cuja implementação definitiva seria adiada somente para após a Independência brasileira, surge inicialmente dentro do projeto português de aqui se organizar uma escola de ciências, artes e ofícios, ao tempo que procurava prover a nova capital do reino português com condições materiais compatíveis ao novo "status" que ora a corte dos trópicos necessitava representar.

Mas a criação dessa Academia foi marcada por um clima de disputas e de discussões, pelas quais se revelariam opiniões que, não se restringindo apenas às questões artísticas, refletiam traços de natureza ideológica desse processo: a tentativa de criação de uma escola de ofícios mecânicos, em substituição às corporações de ofícios existentes no Brasil e que seriam abolidas logo após a independência; o viso esclarecido que se quis, sobretudo, na proposta encaminhada por Debret, para a escola, em cuja administração atuaria membros esclarecidos do Estado monárquico, cientistas, diplomatas etc – era a celebração, no âmbito do ensino artístico, do cosmopolitismo liberal que vinha marcando os fins do século XVIII e início do XIX²⁰; a sistematização, aos moldes acadêmicos, do ensino artístico, adotando-se como linguagem oficial o neoclassicismo, uma corrente estética de alcance tanto na literatura como nas artes; a incorporação do gênero artístico histórico, pelo qual o Estado podia determinar e influir diretamente na construção das formas de representação do imaginário dominante.

Nessa vertente em que a monarquia se empenharia em relação às artes plásticas, as encomendas do Estado bem refletiriam o interesse que os temas históricos apresentariam sobre todos os demais gêneros de pintura e de escultura. Debret, como principal intérprete do grupo após o falecimento de Lebreton e como artista que mais de perto parecia interessar aos projetos governamentais naquele momento, procuraria exercer sua influência no sentido de organizar uma Academia de maneira em que o conhecimento ilustrado fosse o esteio ideológico do órgão de ensino.

Embora, inicialmente, seu intento fosse parcialmente baldado, em razão das dissonâncias que se espelharam entre os artistas franceses e o diretor da Academia, o gravador e pintor português Henrique José da Silva, as idéias acabariam por instituírem-se pelo menos em parte, com a reforma de 1831.

Referências bibliográficas

ALENCASTRO, Luiz Felipe de, GRUZINSKI, Serge e MONÉMEMBO, Tierno. **Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação**. Patrick Straumann (Org); tradução de Rosa Freire d'Aguiar. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

²⁰ DEBRET, Jean Baptiste. **Projeto do Plano para a Imperial Academia das Belas-Artes no Rio de Janeiro, que por ordem de S.E. o Ministro dos Negócios do Império foi feito pelos professores da mesma Academia, no ano de 1824**. Rio de Janeiro, Imperial Tipografia de P. Plancher, 1827.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Fundação Odebrecht, 1999. v. 2 p. 83.

CASTRO, Isis Pimentel de. **Os pintores de História: A pintura Histórica e sua relação com a cultura histórica oitocentista**. Pergaminho, Paraíba, n° zero – ano 1 – out. 2005.

COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a Invenção de uma História visual no século XIX brasileiro. In. **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. Marcos Cezar de Freitas (org.) – São Paulo: Contexto 2005. 6ª ed.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil..** Belo Horizonte: Itatiaia, 1978. Tomo 1. p. 344.

FALCON, Francisco J. C. **“Da Ilustração à Revolução: percurso ao longo do espaço-tempo setecentista”**. In: Acervo. RJ, v. 4, n°. 1, jan/jun 1989, p.53-87.

JANSON, H. W. **História da Arte**, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. **A utopia do poderoso império - Portugal e Brasil: bastidores da política (1798-1822)**, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1994.

RIBEIRO, José Silvestre. **História dos estabelecimentos científicos, literários e artísticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarquia**. Lisboa, Academia Real de Ciências, 1873. Interesse especial nos volumes II (“Reinado de Dona Maria I”, “Regência e reinado de Dom João VI”), III (“Regência e reinado de Dom João VI (1792-1826)”), IV (“Regência e reinado de Dom João VI (1792-1826)”) e V (“Reinado de Dom João VI”).

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. “Igreja de São Francisco de Paula”. In. RIBEIRO, Mírian. (Org.) **Igrejas do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, IPHAN, 1997.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. **"As razões da arte: política ilustrada e neoclassicismo (1808-1831)"**, tese de doutorado defendida no IFCS/UFRJ em agosto de 1998.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. – 2. ed. rev. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.