



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Programa de Pós-Graduação em História

UNIRIO
história

MARINA JARDIM E SILVA

**JUNTANDO AS PEÇAS: O PROCESSO
DE FORMAÇÃO DA BIBLIOTECA DA
ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS
ARTES (1826-1855)**

2016

MARINA JARDIM E SILVA

**Juntando as peças: o processo de formação da biblioteca da Academia
Imperial de Belas Artes (1826-1855)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof. Dra. Anita Correia Lima de Almeida

Rio de Janeiro

2016

S586 Silva, Marina Jardim e.
Juntando as peças: o processo de formação da biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes (1826-1855) / Marina Jardim e Silva, 2016
121 f. ; 30 cm

Orientadora: Anita Correia Lima de Almeida.
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Academia Imperial de Belas Artes (Brasil) - História. 2. Biblioteca – Rio de Janeiro (RJ) – História – 1826-1855. I. Almeida, Anita Correia Lima de. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD – 981.04

Marina Jardim e Silva

**Juntando as peças: o processo de formação da biblioteca da Academia
Imperial de Belas Artes (1826-1855)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em 12/4/2016

Professora Doutora Anita Correia Lima de Almeida
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Presidente)

Professora Doutora Tania Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Professora Doutora Mariana de Aguiar Ferreira Muaze
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Anita Correa Lima de Almeida, minha orientadora nesse processo, pelo incentivo, apoio e paciência

Às Professoras Doutoras Tania Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira e Mariana de Aguiar Ferreira Muaze por aceitarem compor a banca de defesa

Às Professoras Doutoras Heloisa Meireles Gesteira e Tania Bessone, por aceitarem o convite e pelas críticas e contribuições quando do exame de qualificação

Às Professoras Doutora Margareth da Silva Pereira e doutorandas Priscilla Alves Peixoto e Carolina Bortolotti de Oliveira e aos pesquisadores do Laboratório de Estudos Urbanos, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Urbanismo da FAU/UFRJ

Aos Professores Doutores Pedro Caldas, Fernando Castro e Jaime Almeida

A minha mãe Noemia, meu pai Paulo, minhas irmãs Carolina e Lígia e ao meu irmão Leonardo

Aos chefes, amigas e amigos do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome, principalmente Natália Cerqueira de Sousa, Frederico Silva Mendes, Carolina dos Santos Malheiros, Elizângela Serejo Almeida, Paula Rincon Afonso Costa, Ricardo de Oliveira Nemetala e Carlos Henrique Barreto

Ao amigo Liebert Rodrigues, arquiteto, pelos anos de troca e convivência, pelas críticas ao texto e pelo apoio indispensável enquanto pesquisador no Rio de Janeiro

À amiga e historiadora Karina Helena Ramos

A Bruno Perea Chiossi, Gabriela de Souza Jordão dos Santos, Gabriela Rocha de Oliveira, Adriano da Silva Lourenço, Joice Santos, Ivam Cruz, Fernando Sá, Juliana dos Santos Malheiros, Lellison de Abreu Souza, Vanessa Moreira e Gabriel Souza Cerqueira

Aos funcionários da Pós-graduação em História e da biblioteca da Unirio, do Museu Dom João VI, do Fórum de Ciência e Cultura e do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, da Fundação Biblioteca Nacional, do Arquivo Nacional, da UnB e da biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro

À Capes e ao CNPq

RESUMO

SILVA, Marina Jardim e. *Juntando as peças: o processo de formação da biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes (1826-1855)*. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A pesquisa enfocou o processo de formação da biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes a partir de 1826, ano do início das atividades da instituição, até 1855, quando foi implementada a Reforma Pedreira. Esse recorte temporal abarca as direções de Henrique José da Silva, Grandjean de Montigny, Félix-Émile Taunay, Job Justino de Alcântara e Manoel de Araújo Porto-Alegre. A biblioteca foi formada lentamente, adquirindo exemplares, principalmente, por meio de doação, subscrição e compra. Possuindo dimensões modestas, ela foi alocada em uma sala do Palácio das Belas Artes em que dividia espaço com outras atividades. O processo de constituição da biblioteca foi abordado como parte da história da Academia e pretendeu-se identificar os atores envolvidos, as estratégias por eles empreendidas, os exemplares e suas datas de entrada, bem como relacionar os títulos à estrutura curricular e aos programas das disciplinas.

Palavras-chave: Biblioteca. Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

SILVA, Marina Jardim e. *Joining the dots: the formation process of the Academia Imperial de Belas Artes library (1826-1855)*. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The research focused on the formation process of the Academia Imperial de Belas Artes library from 1826, the year of the beginning of the institution activities, to 1855, when it was implemented "Reforma Pedreira". This period includes the instructions of Henrique José da Silva, Grandjean de Montigny, Félix-Émile Taunay, Job Justino de Alcântara and Manoel de Araújo Porto-Alegre. The library was formed on a slowly way and it was acquiring some books through donations, subscription or simply by buying them. It had modest dimensions and it was assigned in a room inside Palácio das Belas Artes, which divided the space with other activities. The process of the library creation was discussed as part of the history of the Academy and it was intended to identify the actors involved, the strategies they have taken, the books and the dates of their entry and list of the titles which we can use in the career structure and subject programs.

Keywords: Library. Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Fachada e planta do edifício da Academia Imperial de Belas Artes, inaugurado em 15 de novembro de 1826.

Figura 2. Edifício da Academia Imperial de Belas Artes.

Quadro 1. Levantamento de materiais que fizeram ou podem ter feito parte da biblioteca e que não estão relacionadas no Catálogo da biblioteca de 1848.

Quadro 2. Divisão de títulos do acervo segundo a língua da edição. Informações obtidas no Catálogo da biblioteca de 1848

Quadro 3. Divisão de títulos do acervo segundo o século da edição. Informações obtidas no Catálogo da biblioteca de 1848.

Quadro 4. Divisão de títulos do acervo segundo a procedência, isto é, compra ou doação. Informações obtidas no Catálogo da biblioteca de 1848.

SUMÁRIO

1 Introdução.....	9
2 O ensino de belas-artes e os impressos no Rio de Janeiro.....	24
3 Imaginando a biblioteca.....	51
4 Os impressos da biblioteca e o ensino na Academia	82
4.1 Desenho	83
4.2 Pintura.....	85
4.3 Escultura e gravura	89
4.4 Arquitetura	91
4.5 Ciências acessórias	95
5 Considerações finais	109
6 Fontes e bibliografia	114

1 Introdução

A biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes caracterizou-se por ser ligada a uma instituição pública de ensino, com uma coleção especializada e com fins pedagógicos. O objetivo de sua criação era subsidiar os cursos ministrados e, dessa forma, o estudo de sua formação e de seus exemplares pode contribuir para uma história da instituição e do ensino nela ofertado, indicando, inclusive, possíveis intenções pedagógicas dos diretores e professores, principais responsáveis por mobilizar esforços para sua criação e desenvolvimento.

A abertura da Academia Imperial de Belas Artes ocorreu com a inauguração de seu edifício em 1826. A necessidade de uma biblioteca já era aventada antes dessa data, mas a construção do edifício animava iniciativas mais concretas neste sentido. Em 1855, foi implementada a chamada Reforma Pedreira (aprovada pelo Decreto nº 805, de 23 de Setembro de 1854), que alterou os estatutos e estabeleceu mudanças na organização e no ensino da Academia, e a biblioteca ganhou uma sala cuidadosamente mobiliada e decorada. Norteadas por esses marcos temporais, a pesquisa enfoca o processo de formação da biblioteca nas três décadas iniciais de funcionamento da instituição, abordando os planos e as medidas adotadas para constituição de um acervo de livros e impressos.

A morosidade com que foi formada e a falta de um local específico para a biblioteca no edifício fez com que fosse desconsiderada por uma parcela da bibliografia que versa sobre a instituição em meados do século XIX. Os estudos ou não mencionam a biblioteca ou entendem que passou a existir somente na década de 1850, mais especificamente sob a direção de Manuel de Araújo Porto-Alegre iniciada em 1854.¹ São exceções as obras de Alfredo Galvão² e de Elaine Dias³. O primeiro autor considera que a montagem da biblioteca e do arquivo foi iniciada em 1833, enquanto Dias afirma que sua inauguração remete ao período em que o pintor francês Félix-Émile Taunay encontrava-se na direção da Academia, isto é, entre 1834 e 1851. De todo modo, observa-se que os anos considerados relevantes para

-
- 1 Helena Uzeda afirma que Félix-Émile Taunay como diretor a partir de 1834 pretendia formar a biblioteca, o arquivo e a pinacoteca da instituição, mas, somente com Manuel de Araújo Porto-Alegre a frente da direção que uma biblioteca atualizada foi montada. É semelhante a perspectiva de Cybele Vidal Neto Fernandes. UZEDA, Helena Cunha de. O ensino de arquitetura na Academia de Belas Artes: 1826-1889. In PEREIRA, Sonia Gomes. (org.) *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2001-2002. FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A Reforma Pedreira e a sua relação com o panorama internacional de ensino nas academias de arte. In: Seminário EBA 180 anos, 1997, Rio de Janeiro. *180 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Velha Lapa Gráfica, 1997. v. 1.
 - 2 GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1954.
 - 3 DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

a formação da biblioteca seguem a tendência da bibliografia sobre a história da Academia Imperial de Belas Artes que evidencia as direções de Félix-Émile Taunay e de Manoel de Araújo Porto-Alegre como as mais importantes do século.⁴ Sonia Gomes Pereira, em seu artigo “Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX”, por exemplo, indica a excepcionalidade das duas direções quando, ao sintetizar a história da Academia em meados dos oitocentos, destaca os seguintes aspectos: “a atuação dos professores franceses, o conflito com alguns artistas portugueses, as dificuldades iniciais e a consolidação institucional com dois diretores excepcionais – Félix-Émile Taunay, de 1834 a 1851, e Manuel de Araújo Porto-Alegre, de 1854 a 1857”.⁵

De fato, foi a partir dos anos de 1850 que a Academia passou a dispor de mais recursos financeiros destinados a aumentar o acervo e, em 1859, a biblioteca obteve uma doação significativa de Manuel de Araújo Porto-Alegre⁶, se considerarmos a dimensão da coleção até então. Ademais, os desdobramentos da Reforma Pedreira sobre o estabelecimento deram à biblioteca a sua própria sala. Diante disso e entendendo que a biblioteca não surgiu de forma pronta, a pesquisa buscou refletir acerca do processo de formação da coleção anterior a 1855, identificando os exemplares, suas datas de entrada e as formas de aquisição.

Quanto às publicações especificamente sobre a biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes, destaca-se o artigo do professor e pesquisador Guilherme Simões Gomes Júnior⁷, “Biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação”, publicado em 2008. Nele, Gomes Júnior também identifica as figuras de Félix-Émile Taunay e Manuel de Araújo Porto-Alegre como fundamentais. Sua análise apoia-se no levantamento do acervo feito por Taunay⁸ e na relação de 23 títulos ou quarenta volumes doados por Porto-Alegre em 1859,

4 Camila Dazzi, acerca da historiografia da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes, percebe três momentos considerados privilegiados: a implantação pelos mestres franceses entre 1816 e 1826, as transformações iniciadas na administração de Félix-Émile Taunay e complementadas na de Manuel de Araújo Porto-Alegre e os anos de 1880, marcados por reivindicação de mudanças radicais na estrutura da instituição e por acontecimentos artísticos como a formação do chamado grupo Grimm. DAZZI, Camila. Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas. *Visualidades*, Goiânia, v.11, n.1, jan-jun 2013, p. 109-131

5 PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. *Rev. Inst. Estud. Bras.* São Paulo, n. 54, Mar. 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742012000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 07 Mar. 2015.

6 ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Minuta de ofício da Academia solicitando permissão para aceitar a oferta de 40 volumes de obras sobre Belas Artes, feita por M. de Araújo Porto Alegre à biblioteca da mesma. 10 de setembro de 1859. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

7 GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 81, p. 156-177, 2008.

8 Gomes Júnior teve acesso ao catálogo da biblioteca da Academia por meio da transcrição por Alfredo Galvão em ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. Catálogo da Biblioteca com indicação das obras raras ou valiosas. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1957. Nele afirma-se que o catálogo data de cerca de 1850. O original manuscrito encontra-se depositado no acervo do Museu Dom João VI – EBA/UFRJ e

após deixar a direção da Academia.

Taunay teria falado explicitamente sobre a biblioteca em discurso proferido no início de sua gestão e atuado pela sua formação. Quando da realização do catálogo na metade do século XIX, a instituição contava com 83 títulos e, tendo em vista que a maioria das entradas de livros referia-se a doações do diretor ou compras com uso dos “Fundos da Academia”, seria um indicativo do esforço sistemático dessa gestão para equipar a escola com referências bibliográficas importantes para o ensino. Posteriormente, somando-se os exemplares ofertados por Porto-Alegre, a coleção alcançava o total de 106 títulos que permitem uma visão dos recursos teórico e práticos reunidos e disponíveis na Academia.

Pretendendo “intuir no exame da biblioteca um sistema de conhecimento”, o autor percorre a diversidade dos livros da instituição e percebe que, excetuando Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), Quatremère de Quincy (1755-1849) e Bartolomeo Pinelli (1781-1835), não havia outros autores com mais de dois títulos na biblioteca. Isso indicaria um possível destaque desses autores na concepção de ensino e que Taunay valorizava mais o assunto, a função pedagógica do livro, do que o autor, a autoridade. Essa preocupação seria típica de um artista letrado, de um teórico, como era o caso do pintor francês. Foi constatada ainda a ausência de livros de viajantes que percorreram o Brasil e o autor conclui que a Academia não possuía “pretensões claramente nacionais”.

O catálogo feito por Taunay indica que a maior parte dos exemplares era escrita em francês e italiano, seguidos de português, latim, espanhol e inglês. Entre os exemplares doados por Porto-Alegre também predominavam o francês e o italiano, o que leva Gomes Júnior a questionar o alcance desses livros entre os alunos, pois indícios apontam para um desconhecimento das línguas estrangeiras. Para tornar acessível alguns textos considerados estratégicos, Taunay teria se dedicado à tradução de obras que serviriam não só aos alunos da Academia, mas também a outros estabelecimentos.

Embora a questão do alcance das obras estrangeiras entre os alunos, potenciais leitores, seja pertinente e não deva ser subestimada, não podemos incorrer no que Roger Chartier denomina de tentação do “etnocentrismo da leitura”, isto é, a identificação do objeto impresso como único veículo de circulação de ideias e o leitor solitário e silencioso como o único possível e mesmo almejado, desconsiderando as múltiplas outras formas possíveis. A invenção de Gutemberg não correspondeu à supressão de outros modos de publicação nem tornou a técnica ocidental a única possibilidade de difundir amplamente a cultura impressa. A

leitura em voz alta também não desapareceu e manteve sua função pedagógica desde a Antiguidade, sendo uma das formas de fazer circular um texto escrito.⁹ Dessa forma, os alunos poderiam conhecer a existência da obra e de seus conteúdos ainda que houvesse o impedimento do idioma ou que não os acessassem diretamente.

Há diferentes formas de “ler” um livro, para além de uma leitura individual. Um professor ou mesmo um aluno que dominasse os idiomas estrangeiros poderia propor uma leitura coletiva, por exemplo. Outra consideração é que, em se tratando de uma biblioteca de artes e considerando o desenvolvimento dos processos litográficos, é possível inferir que os alunos poderiam realizar leitura também através das imagens que se tornavam comuns. Assim, não dominar um ou mais idiomas não inviabilizaria o uso da biblioteca ou a leitura dos livros. As bibliotecas, e também a biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes, podem ser pensadas como espaços de sociabilidade e de formação de intelectualidades, onde o sentido coletivo do estudo se presentifica.

Denise Gonçalves¹⁰ foi outra pesquisadora que analisou a formação da biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes. Em “O acervo de obras raras como fonte de estudo sobre o ensino acadêmico de arquitetura”, enfocou os livros de arquitetura do acervo atual da Coleção de Obras Raras da Biblioteca da Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ). O artigo traz algumas das reflexões decorrentes de sua pesquisa sobre o ensino de arquitetura da Academia e Escola Nacional de Belas Artes no século XIX e início do século XX, que incluiu a realização de um inventário dos livros voltados para o ensino de arquitetura que se encontravam entre as obras raras da EBA. O conjunto somava cerca de trezentos títulos.

Diferente de Gomes Júnior, a autora enfatiza um momento posterior e afirma que os livros da Academia foram adquiridos, provavelmente, a partir da Reforma Pedreira (1855). À época, o diretor Manuel de Araújo Porto-Alegre teria defendido a criação de uma biblioteca atualizada que servisse de referência ao ensino ministrado na Academia. Alerta ainda que através do exame das publicações seria possível avançar nos debates sobre a arquitetura europeia e local em meados do século XIX.

Segundo Denise Gonçalves, nos oitocentos, assistiu-se à multiplicação de publicações especializadas em arquitetura em vários gêneros, o que contribuiu para a divulgação da arquitetura europeia e das novas tecnologias da época. Outra contribuição teria sido a

9 CHARTIER, Roger. As revoluções da leitura no Ocidente. In. ABREU, Marcia. *Leitura, história e história da leitura*. Campinas, SP: Fapesp, 1999.

10 GONÇALVES, Denise. O acervo de obras raras como fonte de estudo sobre o ensino acadêmico de arquitetura. In. MALTA, Marize (org.). *30 anos do Museu Dom João VI*. O ensino artístico, a história da arte e o Museu Dom João VI. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010.

internacionalização do ecletismo, uma forma moderna de pensar e projetar a arquitetura. Os livros de arquitetura encontrados na instituição apresentavam diversidade de tipos e Gonçalves os divide entre tratados, que podem ser sobre composições que vão dos aspectos construtivos à decoração, com parte teórica ou aqueles de caráter prático (manuais); inventários de obras ou *reccueil*; obras teóricas (sobre história dos estilos, críticas, referentes às disciplinas do programa de ensino e sobre o ensino oficial francês); relatórios das Exposições Universais e revistas.

A diversidade de tipos e temas das obras identificadas era acompanhada da variedade de ideias, de posturas críticas e de concepções de arquitetura. Para ilustrar isso e as possibilidades oferecidas pelos exemplares de obras raras, Denise Gonçalves analisa o conteúdo de duas obras relevantes no contexto e escritas por mestres da École Polytechnique francesa, Jean Louis Durand (1760-1834) e Léonce Raynaud (1803-1880), cujos tratados comportavam ideias bastante divergentes e que compunham o conjunto de referências existente na Academia. A constatação de que havia essas opções à disposição dos professores e alunos permitiu à autora relativizar antigas críticas direcionadas à Academia, tais como “conservadorismo, autoritarismo, anacronismo, inadequação de uma formação de caráter artístico para os arquitetos”.¹¹

Por outro lado, do ponto de vista histórico, pode-se questionar se os livros apontados por Gonçalves estavam presentes no século XIX, uma vez que eles podem ter sido incorporados à biblioteca posteriormente. Os livros são edições originais do século XIX ou anteriores, mas não há – provavelmente pela dimensão e objetivos do texto da autora – indicações de que todos eles tenham sido incorporados à Academia no referido século.

Tanto a pesquisa de Guilherme Simões Gomes Júnior quanto a de Denise Gonçalves defendem a relevância da história da biblioteca – ainda pouco explorada – e indicam a potencialidade dos livros nela presentes como fontes para reflexões acerca da Academia e do ensino.

Pode-se afirmar que os impressos desempenhavam um papel relevante no ensino artístico no Rio de Janeiro, uma vez que eram uma forma de inserção no circuito de troca de informações, tanto através da leitura e da recepção (não passivas) de discursos mais ou menos recentes quanto na publicação dos conhecimentos produzidos pelos artistas atuantes na cidade. Os lentes e os alunos não apenas reuniram exemplares para consulta, mas também redigiram textos que foram impressos nas páginas de livros, folhetos e periódicos.

11 GONÇALVES, *op. cit.*, p. 50

A formação artística da Academia pretendia-se teórica e prática, conforme previam os estatutos, e a presença diante de monumentos e das obras de arte era uma etapa idealizada do processo de aprendizagem e de refinamento do gosto. Por isso, foi criado o Prêmio de Viagem que, com suas especificidades, baseava-se no *Grand Prix de Rome* e escolhia por concurso os melhores alunos para uma estadia de estudos fora da instituição. Os laureados teriam as viagens para Roma ou Paris financiadas pelo governo para, assim, estabelecerem contato com profissionais europeus da área, com as ruínas e com as grandes obras.¹² Nas aulas, os impressos e suas imagens, as cópias e outros materiais, de alguma forma, aproximavam as referências culturais europeias dos artistas em formação no Rio de Janeiro.

No ensino de belas-artes marcado pela observação e pela cópia, os impressos e outros materiais forneciam os modelos necessários. Além disso, havia na biblioteca impressos voltados especificamente para a formação dos artistas, como tratados, manuais, periódicos. Do ponto de vista do conjunto, os impressos corroboram a ideia apresentada por Sonia Gomes Pereira de que o ensino da Academia pretendia oferecer uma concepção abrangente da cultura ocidental e não apenas saberes técnicos¹³, o que pode ser visto pela variedade dos temas abarcados na coleção.

Quanto aos objetivos dessa pesquisa, o principal deles foi estudar a formação da biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes em meados do século XIX, relacionando ao ensino e à produção de conhecimento na instituição. As obras adquiridas respondiam a determinados critérios de seleção que dialogavam com as disciplinas oferecidas, com os conteúdos e atividades a serem desenvolvidos e com os profissionais que desejavam formar. Também procuramos demonstrar que formação da biblioteca envolveu diretores e professores e, diferentemente do que afirmam as publicações sobre o tema, foi um processo que pode ser observado desde a criação da instituição. Outro objetivo foi identificar as peças do acervo, os títulos dos impressos e outros materiais que eventualmente pudessem ser encontrados na biblioteca, as formas de aquisição e as datas de entrada. Essas informações criaram as condições para reflexões e inferências acerca do movimento de crescimento do acervo e acerca da biblioteca em momentos específicos. Além disso, pretendeu-se pontuar alguns aspectos relativos à organização e ao espaço da biblioteca no edifício.

Para tanto, as fontes consultadas foram os documentos produzidos pela Academia e

12 PEREIRA, Sonia Gomes. O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na École des Beaux-Arts em Paris no século XIX. In PEREIRA, Sonia Gomes (org). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2002, p.93-177.

13 PEREIRA, Sonia Gomes. A influência da tratadística europeia na arte brasileira – o caso da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. *População e Sociedade: a matriz italiana na arte luso-brasileira*, nº 19 /2011, CEPESE / Edições Afrontamento, p. 94-103.

que se encontram atualmente sob a guarda do Museu Dom João VI (EBA/UFRJ), no Rio de Janeiro: o *Livro de registro da correspondência recebida e expedida pela Academia Imperial de Belas Artes* e os documentos classificados como “avulsos” pelo Museu, ou seja, documentos não encadernados. Os livros de registro começaram a ser preenchidos com a criação do arquivo institucional em 1833 e neles eram transcritos, sobretudo os expedientes entre a Academia e o governo central, incluindo ofícios, avisos, cartas e contas. Isso significa que temos uma densidade de informações desse ano em diante, pois se encontram reunidas e sistematizadas. Para os anos antecedentes e não cobertos pelos livros de registro, são os documentos avulsos que fornecem as informações que possibilitam abordar o período.

Fonte de significativa relevância para a pesquisa é o já citado catálogo da biblioteca assinado pelo diretor e professor Félix-Émile Taunay e datado de 1848.¹⁴ Além do título da obra e do nome do autor, são indicados o número de volumes e dados relativos à edição e à procedência. Os títulos das obras não foram organizados na listagem sob divisão temática ou outro critério e, possivelmente, seguem a ordem cronológica de incorporação ao acervo. Nosso primeiro contato com o catálogo da biblioteca deu-se por meio da transcrição de Alfredo Galvão publicada em 1957. Em seguida, foi localizado o manuscrito de Taunay no acervo do Museu Dom João VI e realizou-se a comparação entre os dois. Foi ainda confirmada a grafia e as informações de cada publicação mencionada. O catálogo fornece uma visão da coleção de exemplares à época e o cotejo com outras fontes permitiu obter informações adicionais sobre a aquisição de exemplares e conhecer algumas datas de entrada.

Nas fontes examinadas, sobretudo nas correspondências, a biblioteca e seus exemplares eram apenas um dos assuntos tratados em meio a muitos outros interesses da instituição. As informações estavam diluídas e, apesar dos valiosos indícios encontrados, permaneceram pouco esclarecidos aspectos como as regras da biblioteca, a frequência de leitores, usos do lugar e dos livros.

No recorte temporal definido, a Academia Imperial de Belas Artes foi regida pelos estatutos publicados em 1820, 1831 (Reforma Lino Coutinho) e 1855 (Reforma Pedreira). No que tange à contribuição à pesquisa, eles esclarecem as regras gerais da organização da instituição no período estudado e apontam métodos de ensino, objetivos e referências técnicas e teóricas das disciplinas. De alguma forma, são marcos na história da Academia e possibilitaram a análise da relação do acervo com a estrutura curricular.

Quanto à fundamentação teórica, *O poder das bibliotecas*, dirigido Marc Baratin e

14 ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. *Elementos do Catálogo da Biblioteca*. 1848. Assinado por Felix-Émile Taunay. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

Christian Jacob, apresenta-se como referência básica para refletir historicamente sobre bibliotecas. Fruto de um encontro realizado em 1993 pela *Établissement Public de la Bibliothèque de France*, o livro é composto por quinze textos de diferentes autores que discutem temas que perpassam as questões relativas às bibliotecas. O prefácio escrito por Christian Jacob se sobressai, pois mais do que introduzir e apresentar o livro, traz considerações para conceituar e pensar uma biblioteca, um lugar que não é inerte e que se movimenta e interage com seus usuários, com a leitura e com a escrita.

Inicialmente, cabe ressaltar que a biblioteca não se preserva de uma única forma na história. Ela nem sempre foi um espaço para abrigar livros e, ao longo do tempo, seus objetos variaram em termos de formas de produção, tamanhos e materiais. Neste sentido, devem ser levados em consideração os múltiplos significados que o termo pode conter e evitar definições fechadas e/ou anacrônicas. A fim de não atribuir à biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes características que lhe são externas, buscamos: conhecer as bibliotecas abertas ao público existentes no Rio de Janeiro em meados do século XIX; atentar para a utilização do termo nas fontes primárias; e identificar os objetos de que era composta.

Jacob conceitua biblioteca como

um lugar, uma instituição. É o cruzamento paradoxal de um projeto utópico (fazer coexistir num mesmo espaço todos os vestígios do pensamento humano confiado à escrita) com as restrições técnicas, ergonômicas, políticas de conservação, de seleção, de classificação e de comunicação dos textos, das imagens e, hoje, dos sons. É também, e simultaneamente, um desígnio intelectual, um projeto, um conceito imaterial que dá sentido e profundidade às práticas de leitura, de escrita e de interpretação. Enfim, é uma coleção de livros, o efeito resultante de sua justaposição e interação: uma biblioteca não é necessariamente um edifício, como nos mostram as estantes de Alexandria ou os provedores informáticos que transmitem hoje, à distância, livros ou artigos digitalizados.¹⁵

Dessa forma, a biblioteca é um lugar, mas se constitui de um conjunto complexo que envolve planos, expectativas, condições materiais e teóricas, entre outros. A biblioteca não se restringe nem é dependente de sua dimensão física, objetiva, e pode se apresentar na forma de um edifício, uma sala, uma estante ou existir no mundo virtual.

Essa definição contribui para nossa pesquisa tendo em vista que a ausência de uma sala com o título único de biblioteca pode ter motivado parte da produção bibliográfica a desconsiderar sua existência nas primeiras décadas. Todavia, as fontes mostram que a palavra biblioteca vinha sendo usada desde a década de 1830, indicando que, em determinados

15 JACOB, Christian. Prefácio. In. BARATIN, Marc; JACOB, Christian (dir.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008, p. 10.

momentos, ela pode ter sido apenas algumas prateleiras, um armário ou parte de uma sala até a construção de instalações exclusivas. Não se trata de antecipar a biblioteca à sua constituição, mas dar voz àqueles que a conceberam e levar em conta outras feições que pudesse ter como biblioteca nascente.

Na perspectiva apresentada por Jacob, o estudo de uma biblioteca não se encerra nos limites de seu espaço físico e possui significação política. Sendo pública ou particular, pode ser sinal de poder econômico e de poder intelectual e sobre os intelectuais. Isso se explica porque o poder das bibliotecas está relacionado ao seu papel fundamental na transmissão da cultura e dos saberes:

Por sua arquitetura, definição de seu público, princípios que ordenam suas coleções, pelas opções tecnológicas que determinam a acessibilidade e a materialidade dos textos, assim como pela visibilidade das escolhas intelectuais que organizam sua classificação, toda biblioteca dissimula uma concepção implícita de cultura, do saber e da memória, bem como da função que lhes cabe na sociedade de seu tempo.¹⁶

Numa biblioteca misturam-se leitura, escrita e movimento do pensamento: “É um lugar de diálogo com o passado, de criação e de inovação, e a conservação só tem sentido como fermento dos saberes e motor dos conhecimentos, a serviço da coletividade inteira”.¹⁷ A biblioteca é um lugar de memória, de esquecimento, de conservação e preservação do patrimônio. É ainda local de continuidade e ruptura de tradições, portanto, de produção e adquire sentido pelo trabalho de seus leitores. A história das bibliotecas corresponde à história do que uma sociedade ou um meio intelectual pretenderam transmitir, por meio do que se guarda e se descarta.¹⁸

A biblioteca não existia isolada, mas dentro do estabelecimento de ensino e em relação ao meio externo a ela, a rua, outras bibliotecas, a cidade. Por ser pública, também se conectava à sociedade, ao governo central e aos seus desígnios, lembrando que foi fundada paralelamente a outras instituições para cumprir funções estratégicas. A serviço do Estado, para dar suporte e reunindo bens culturais, a biblioteca correspondia a um conjunto material que preservava e apresentava as referências de belas artes e saberes constituídos no passado e, ao mesmo tempo, projetava-se para o futuro nas apropriações de seus leitores, na formação dos alunos e na produção intelectual.

Traçando um breve histórico das bibliotecas, Icléia Thiesen¹⁹ afirma que a biblioteca

16 JACOB, *op.cit.*, p. 10.

17 *Ibidem*, p. 9.

18 *Ibidem*.

19 THIESEN, Icléia. Museus, arquivos e bibliotecas entre lugares de memória e espaço de produção de conhecimento. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos. *Museu e museologia: interfaces e*

como instituição, desde seu surgimento, guarda semelhança com o museu quanto às suas funções de acumulação, conservação e memória dos saberes. Biblioteca e museu estão relacionados aos jogos de poder, pela disputa do saber e do conhecimento travados nas sociedades onde foram instaurados.

Estudos sobre bibliotecas frequentemente citam o exemplo máximo de uma instituição do tipo: a de Alexandria. De sua história e dos mitos que a envolvem emergem as preocupações que se estendem a outras bibliotecas, como o desejo de completude. Em Alexandria, buscava-se reunir todo o conhecimento universal, segundo Christian Jacob²⁰, ela seria o modelo fundador de qualquer projeto de acumulação de memória escrita. O medo da perda pode também se mostrar como inquietação que, para Chartier, “levou à busca dos textos ameaçados, à cópia dos livros mais preciosos, à impressão dos manuscritos, à edificação das grandes bibliotecas. Contra os desaparecimentos sempre possíveis, trata-se de recolher, fixar e preservar”.²¹

Da mesma forma que a de Alexandria, as bibliotecas carregam a tensão entre o infinito e universal e a perda, entre o que deve ou não ser preservado, lembrado. Entre as problemáticas que as atravessam estão: a ordem, a abrangência e a seleção, a perda e o esquecimento, a transmissão e as políticas de memória.

Como lugar de reunião e preservação de saberes, a biblioteca da Academia era também uma forma de acesso a determinadas obras, sendo uma opção alternativa à posse. Assim, ainda que os custos fossem impeditivos ou limitadores para alguns alunos e frequentadores, a coleção da Academia poderia se apresentar como uma via de acesso a esses objetos.

A despeito da disponibilidade dos exemplares da biblioteca da Academia, convém lembrar que, como afirmou Maria Beatriz Nizza da Silva²², um estudo sobre uma biblioteca pertencente a uma instituição de ensino não pretende averiguar os autores que interferiram na formação dos alunos, afinal muitos livros poderiam estar depositados nos acervos sem jamais terem sido consultados. Complementando o expresso pela pesquisadora, podemos ressaltar que as obras de uma biblioteca não eram as únicas lidas pelos alunos, que teriam possivelmente muitas outras leituras contribuindo para sua formação. Dessa forma, segundo

perspectivas. Rio de Janeiro: MAST, 2009. (MAST Colloquia; v. 11).

20 JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In. BARATIN; JACOB, *op.cit.*

21 CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999, p. 99.

22 SILVA, Maria Beatriz Nizza. Uma biblioteca científica brasileira no início do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 14, 1973, p. 137-143. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/rieb/> Acesso em dez/2014.

Silva, a importância em conhecer os livros que compunham bibliotecas institucionais reside em identificar as possibilidades culturais então oferecidas.

O historiador norte-americano Robert Darnton²³, em “História da Leitura”, afirmou que um catálogo de uma biblioteca particular pode ser útil como um perfil do leitor, mesmo que o proprietário não tenha lido todos os livros de sua biblioteca e que tenha lido muitos livros que nunca adquiriu. Para ele, o estudo das bibliotecas particulares tem a vantagem de unir “o que” com o “quem” da leitura. Não encontramos essa vantajosa união no estudo de uma biblioteca institucional, pois é difícil distinguir e aprofundar-se em quem são os leitores e o leitor não é o proprietário ou necessariamente o principal articulador da aquisição das obras. Ainda que houvesse interesse em saber quem eram os leitores das obras da biblioteca, o enfoque da pesquisa voltou-se para os esforços direcionados à formação do acervo e à seleção. No processo de constituição, convergem questões como critérios de escolha dos professores, doações de indivíduos ligados ou não à Academia, imprevistos e limites orçamentários.

O conceito de belas-artes merece algumas considerações. Segundo Karine Simoni, “Proveniente do latim *ars*, arte comporta o sentido grego de obra, ofício, habilidade, e serve para indicar a capacidade humana de fazer um determinado objeto ou conduzir uma atividade qualquer.”²⁴ Para Platão, arte englobava as atividades criadas pelos homens, em contraponto à natureza. Semelhante era o entendimento de Aristóteles, no entanto, diferenciava-se ao distinguir a produção humana entre arte e ciência. Arte na concepção de Platão era, portanto, um conceito mais abrangente.

No século XVI, obras como o *Trattato della pittura*, de Leonardo, apresentavam as artes como detentoras de um papel primordial e elevado, defendendo que se tratava de atividade intelectual e distanciando do trabalho executado por artesãos.²⁵ Além de buscar uma posição do artista que se sobrepusesse à ocupada por artesãos, buscava-se tornar a pintura uma expressão tão valorizada quanto a poesia, vista como superior. Nesse mesmo século, foram fundadas academias de arte que reforçaram a dimensão intelectual e a institucionalização do ensino gerou um controle da atividade artística e dos padrões de gosto. São convenientes as perspectivas tanto dos filósofos quanto de Leonardo para o estudo da

23 DARNTON, Robert. História da Leitura. In. BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 2011.

24 SIMONI, Karine. Notas sobre a relação entre poesia e artes figurativas no pensamento de Ugo Foscolo. *Raído*, Dourados, MS, v. 4, n. 7, p. 169-180, jan./jun. 2010. Disponível em <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/viewFile/572/530>

25 Blunt, 2011 *apud* Simoni, *ibidem*.

Academia, pois era para os representantes da Antiguidade clássica e do Renascimento que se voltavam atentamente o interesse dos mestres e discípulos artistas.

A ideia de belas-artes apareceu no tratado *Les Beaux-Arts Réduits à un Même Principe*, publicado em 1746, de Charles Batteux (1713-1780), professor de retórica, filosofia e de poesia grega e latina no Collège Royal de Paris. Sobre a obra, esclarece Luiz Armando Bagolin que

Convertido ao conceito de “princípio unificador” das artes, o princípio a que se refere o título da obra não é redutor quanto à implicação das técnicas e dos modelos de imitação ao mesmo tempo em que se amplifica a atuação da subjetividade e da individualidade como principais móveis da criação poética e artística.²⁶

A arte estaria dividida entre artes mecânicas, belas-artes e um terceiro grupo, formado pela arquitetura e pela eloquência. Nessa separação, as belas-artes englobariam a pintura, a escultura, a música e a poesia. De acordo com Batteux, o modelo que as artes deveriam tomar para imitação seria a natureza, que era ao mesmo tempo bela, boa e útil. Sua execução deveria responder ao bom gosto pautado pelo sentimento ou pelo gênio. Assim, o gosto é estável porque tem como princípio a imitação da natureza, mas o objeto da arte deve ter relação com quem a realiza.

Embora sem menção direta a esses autores, essas definições não deveriam ser de todo estranhas aos mestres da Academia. As concepções dentro da instituição possivelmente não seriam unívocas, mas algumas pistas podem ser obtidas a partir dos documentos que formalizavam um entendimento. Primeiro, arte e ciência estavam em proximidade a ponto de a arquitetura ser considerada “ciência da arte de edificar” nos estatutos de 1820 e, em outras passagens, ambos os termos não mostrarem qualquer incompatibilidade entre si. Uma das propostas que antecede a criação da Academia definia o ensino de artes, ciências e ofícios indicando pontos de interseção. E, se a arquitetura estava apartada das belas-artes na definição de Batteux, isso não se verifica entre os documentos produzidos na Academia.

O conceito de belas-artes observado na Academia era de respeito à Antiguidade, que forneceria os moldes da virtude, da pureza, da harmonia e da proporção das formas. Em um pronunciamento de Taunay realizado em 1840 para alunos formandos, ele argumenta que eram os gregos o elemento central e nos modelos por eles deixados deveriam ser procuradas as respostas para dúvidas, conflitos e dificuldades, sejam internas ao artista, sejam provocadas

26 BAGOLIN, Luiz Armando. Review: Batteux, Charles. As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Unicamp, Campinas, SP, nº 14, jul-dez de 2010, p. 167. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2014%20-%20artigo%2011.pdf> Acesso em 02 ago 2015

por terceiros. O cerne era inalterado e inalterável:

nem de veículo menos poderoso é mister para vos sustentar no meio das dificuldades que haveis de seguir. 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 voo poético para um infinito de combinações novas, para um sistema de modificações da arte, que venha um dia a constituir a arte brasileira²⁷

A arte carregava uma função pedagógica e deveria ser um meio para a propagação da civilização que se achava representada nas sociedades europeias. Como o país há pouco se tornara independente quando começaram as aulas do estabelecimento, esperava-se que a Academia fosse o agente que, através das belas-artes, mostraria a grandeza da monarquia e do país, inserindo-os no caminho percorrido pelas grandes nações. Em alguns documentos dos *Livros de registro da correspondência*, os diretores, em nome da Congregação, afirmaram sua utilidade pública e seu objetivo de “despertar o gênio”, “promover o renome nacional na cultura das artes” e alavancar o “progresso estilístico” brasileiro. A certeza de seus princípios e referenciais era condizente com a responsabilidade que carregavam.

Em se tratando de uma pesquisa sobre biblioteca e livros, convém salientar o sentido atribuído à palavra coleção a fim de dirimir possíveis ambiguidades. A definição básica de coleção nos dicionários de língua portuguesa em circulação que melhor se ajusta ao que pretendemos é de reunião de objetos semelhantes, de uma mesma natureza, neste caso, os impressos. Para Jean Baurillard, coleção não é o mesmo que acumulação, sobretudo por sua complexidade cultural, mas também pela sensação permanente de que está inacabada.²⁸ Uma coleção possui uma lógica, uma razão por parte de quem se dedica a reunir, a ela é atribuído um significado e quando há a aquisição de um objeto desejado, cria-se a necessidade de outro. Os objetos que a compõe podem ser considerados testemunhos materiais de determinada época e, como afirmado para a biblioteca, isso implica uma relação entre presente, passado e futuro, pois resumidamente são elementos do passado, organizados no presente, com intuito de que sejam preservados e existam no futuro.²⁹ Na perspectiva apresentada pela historiadora Marlene Suano, o ato de preservar determinados testemunhos materiais do passado corresponde a dar condições para que seu uso se mantenha com toda potencialidade no

27 Taunay apud CHIARELLI, Tadeu. História da arte / história da fotografia no Brasil, século XIX: algumas considerações. *ARS*, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 78-87, 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202005000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 16 ago. 2015.

28 Baurillard apud SANTOS, Admeire da Silva. *A influência do colecionismo na representação da memória social: análise da coleção Amidicis Tocantins*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista – Julio de Mesquita Filho. Curso de Ciências da Informação. Marília, 2015.

29 *Ibidem*.

presente. Ademais, uma coleção leva em conta sua relação com quem a reúne e, segundo a autora, ela retrata não apenas o colecionador, mas também a instituição onde eventualmente se encontra e a sociedade na qual ela foi formada.³⁰

O intuito do primeiro capítulo foi apresentar a Academia em meados do século XIX, sem esquecer os sucessivos planos frustrados que antecederam sua efetiva abertura. Para estudar sua biblioteca, foi preciso conhecer as condições verificadas para funcionamento da instituição, tais como a estrutura organizacional e curricular, as questões e demandas expressas dos professores e as alterações implementadas ao longo dos anos. Criada após a instalação da Corte portuguesa na América em 1808 e aberta após a independência, fez parte de um conjunto de medidas que transformaram o Rio de Janeiro em centro de convergência. Assim como a Academia não existia isolada, mas entre outras instituições de ensino e afins, havia outras bibliotecas, que iam formando acervos públicos e/ou abertos na cidade. O processo de formação da biblioteca foi concomitante ao contexto de maior importação, produção e circulação de impressos, o que pode ter favorecido a aquisição de obras.

Detendo-se propriamente na biblioteca, pretendeu-se apresentar no capítulo seguinte as iniciativas para sua constituição no que diz respeito aos lugares que ocupou e à formação do acervo. A análise das fontes revelou manifestações da Academia ao governo central acerca da biblioteca no período que corresponde à administração de Henrique José da Silva. Adotando medidas para aquisições de mobiliário e exemplares, ficou evidente a preocupação desse diretor em concretizar a ideia de biblioteca, apesar da inauguração recente e das instabilidades entre os membros do corpo docente. Além dele, observa-se o empenho de Félix-Émile Taunay no incremento do acervo, tanto com doações em seu nome quanto nas compras realizadas durante sua gestão. A biblioteca e seus exemplares não foram fruto somente da ação dos diretores, mas envolveram outros professores e os alunos que contribuíram com doações. Os livros precisavam ficar reunidos em algum lugar do edifício, por isso, através dos indícios, buscou-se conhecer onde se encontravam, as regras de funcionamento e os responsáveis pela organização e manutenção. O secretário, entre outras atribuições, deveria cuidar da biblioteca e, na década de 1830, seria criado o cargo de ajudante de porteiro como mais um artifício para garantir o acesso e a segurança.

No terceiro e último capítulo, os exemplares do acervo são o objeto principal e buscou-se identificar os títulos disponíveis no acervo, com base, principalmente, nas

30 SUANO, Marlene. *O que é museu?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

informações contidas no catálogo da biblioteca de 1848. As obras foram classificadas segundo as cadeiras e aulas ofertadas na Academia, observando alguns diálogos possíveis.

Os impressos e demais materiais presentes na biblioteca da Academia foram produzidos tanto no Brasil quanto na Europa e possibilitaram a circulação de conhecimento dos clássicos aos conteúdos atualizados. Através deles e das correspondências dos professores com intelectuais residentes no país e no exterior, das publicações impressas, dos debates, das viagens e dos viajantes, do contato com outras instituições, a Academia se inseria, à sua maneira, a uma rede ultramarina de troca de saberes.

A partir da identificação dos impressos adquiridos e abrigados na instituição, o estudo sobre a biblioteca busca contribuir para a história da Academia Imperial de Belas Artes em meados do século XIX e da formação dos profissionais que seriam responsáveis por construir a imagem da nação recém-independente através do traçado urbano, da arquitetura, da construção de monumentos e de um discurso iconográfico. Indiretamente, também, ressalta-se o valor da atual coleção de obras raras da Escola de Belas Artes da UFRJ, herdeira do acervo da Academia e dos esforços dos diferentes indivíduos envolvidos no processo de formação. A história da biblioteca se confunde com a história da Academia, marcada por disputas e descontinuidades e, também, de forma mais geral, pode ser relacionada com uma maior presença dos impressos no país, tendo em vista a difusão de uma imprensa local, menor controle sobre importação desses itens, fundação de instituições de ensino e de bibliotecas no Rio de Janeiro.

2 O ensino de belas-artes e os impressos no Rio de Janeiro

A criação de uma instituição de ensino voltada para as belas-artes foi formalizada na publicação do Decreto de 12 de agosto de 1816 e fez parte de um conjunto de ações empreendidas após a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, que transformou significativamente a cidade a começar pelo número de pessoas que chegaram de Portugal, alterando a densidade e as características populacionais, assim como a paisagem e seu estatuto político, econômico e cultural. O intuito era organizar a nova sede da monarquia nos trópicos e as instituições desempenharam um relevante papel como parte de um amplo programa para viabilizar um aparato administrativo, bem como “civilizar” o Rio de Janeiro para que se tornasse condizente com seu novo status.

Transcorreu uma década desde a publicação do referido decreto e do desembarque dos artistas franceses que deveriam compor o corpo docente até que a instituição finalmente entrasse em atividade, já sob o governo imperial de Dom Pedro I, em 1826. O processo de organização da Academia Imperial de Belas Artes, seus primeiros anos de funcionamento e a montagem de sua biblioteca ocorreram em um contexto de crescimento da presença de impressos no Rio de Janeiro, incentivado pelo aumento do contingente populacional, pela maior abertura para entrada de obras e pela instalação da imprensa local. O comércio de impressos desenvolvia-se não só na Corte, mas também nas províncias, e tornava-se cada vez mais diversificado. O cenário oferecia, portanto, condições favoráveis para constituição do acervo institucional.

A introdução da imprensa no Brasil remete à criação da Impressão Régia no Rio de Janeiro por Decreto de 13 de maio de 1808 como iniciativa para levar a conhecimento público as medidas e os documentos governamentais. Ela detinha a exclusividade da publicação da legislação e de escritos oficiais e ainda deveria publicar outros textos, desde que passassem pela análise dos censores. Rubens Borba de Moraes apresenta em *Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial*³¹ a história da Impressão Régia sem deixar de destacar as limitações enfrentadas, como a insuficiência de sua capacidade de produção diante do volume de textos aguardando publicação e outros problemas de ordem técnica. Assim, após passar pela censura, um texto deveria ser selecionado entre tantos outros que esperavam sua vez, o que frequentemente dependia da qualidade das relações que o autor possuía com a Coroa e da pertinência do tema diante dos interesses políticos e econômicos assumidos pelo governo.

Possivelmente, o tamanho do texto poderia também influenciar, já que, segundo Borba

31 MORAES, Rubens Borba de. *Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial*. São Paulo: SCCT, 1979.

de Moraes, os preços para impressão eram elevados.³² Entretanto, os custos não impediram que fossem publicadas obras de formatos e tamanhos variados, que fossem produzidas edições simples e luxuosas, para venda de textos completos e em fascículos. A diversidade estava também na autoria dos textos publicados, que abarcavam dos clássicos aos contemporâneos e incluíam brasileiros e estrangeiros (preferencialmente os europeus). Embora ficasse aquém da demanda, Borba de Moraes enfatiza a diversidade de gêneros e de temas publicados pela Impressão Régia, valorizando seu papel na divulgação de saberes e sugerindo que havia uma considerável produção intelectual.

Da Impressão Régia saíram ainda exemplares da imprensa periódica, com a criação da *Gazeta do Rio de Janeiro*, que existiu entre 1808 e 1822. Em 1811, surgiu a *Idade d'Ouro no Brasil*, produzida pela tipografia de Manuel Antônio da Silva Serva, localizada na Bahia, e com tiragens duas vezes por semana. Em 1813, juntou-se *O Patriota*, também saído dos prelos da Impressão.

Para ter direito à circulação, as gazetas deveriam contar com um “revisor”, responsável por garantir que saíam apenas os textos que atendessem às regras predeterminadas que limitavam conteúdos e assuntos abordados. A diferença entre uma gazeta e um jornal era que, ao primeiro, cabia expor notícias locais e estrangeiras e, do segundo, esperava-se maior erudição e análise dos assuntos abordados. As fontes que alimentavam as publicações nas gazetas eram os documentos oficiais e os periódicos estrangeiros e, além das notícias, as páginas traziam anúncios de produtos e serviços. Às gazetas citadas, que figuram entre as pioneiras, seguiram-se outras iniciativas que variaram em objetivos, temas e formatos.³³ Da mesma forma que os periódicos impressos em Portugal eram comercializados e lidos desse lado do Atlântico, os periódicos locais conseguiam alcançar cidades portuguesas, contribuindo para a circulação de discursos e ideias entre as partes.³⁴

Na primeira metade do século XIX, as tipografias foram se espalhando pela Corte e pelas províncias e fez-se possível uma maior circulação das obras produzidas após ser decretado o fim da censura prévia em 1821, estabelecendo a liberdade de imprensa. A historiadora Marisa Midori Deaecto fornece os números que permitem uma visão desse desenvolvimento na Corte: em 1808, havia duas livrarias e uma tipografia; já em 1829,

32 MORAES, *op.cit.*

33 SILVA, Maria Beatriz Nizza da. A imprensa periódica na época joanina. NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das (org.). *Livros e impressos: retratos do Setecentos e do Oitocentos*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

34 NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. Dos “avisos” de jornais às resenhas como espaços de consagração (1808-1836). *Livros e impressos: retratos do Setecentos e do Oitocentos*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

existiam nove livrarias, sete tipografias e uma fundidora de tipos.³⁵

A imprensa local forneceu suporte para as instituições educacionais em seus diferentes níveis através da publicação de obras com temática especializada, manuais e livros didáticos. Foram impressas também obras originais escritas pelos professores das instituições brasileiras e traduções de obras estrangeiras consideradas relevantes. Borba de Moraes examina a bibliografia produzida pela Impressão Régia para a Academia Militar e conclui que esta era atualizada em comparação ao que era lido nos cursos equivalentes ministrados na França.³⁶

As recém-fundadas instituições científicas e de ensino relacionaram-se de forma próxima com a imprensa, ora como destino de textos em diversos formatos, ora como fornecedoras de material enquanto produtoras de conhecimento. Em livros, folhetos, periódicos científicos e jornais, os letrados teciam comentários, travaram debates e faziam circular informações e descobertas.

Na Academia Imperial de Belas Artes, de acordo com o catálogo da biblioteca de 1848, era possível localizar exemplares que indicavam proveniência majoritariamente estrangeira e alguns poucos de impressão local, de tipografias situadas no Rio de Janeiro e em Pernambuco. Quanto à produção própria, a Congregação de Lentes³⁷ fez publicar em alguns momentos material por ela elaborado como os catálogos das exposições que ocorriam anualmente em seus salões, abertas ao público externo. No recorte estudado, duas obras didáticas surgiram no seio do estabelecimento, a tradução de uma obra inglesa sobre pintura a óleo em 1836 e de um folheto intitulado *Epítome de Osteologia, Myologia e Physiologia das Paixões* no ano seguinte.³⁸ Os dois textos serviriam aos professores e alunos e para distribuição em outras instituições e províncias.

Os professores da Academia lançavam também individualmente seus escritos, sobretudo nos periódicos. Manuel de Araújo Porto-Alegre, por exemplo, que foi professor e diretor da Academia, não só publicava seus textos, mas também esteve à frente de periódicos como a “Guanabara – Revista Artística, Científica e Litteraria”, que organizou ao lado de Antônio Gonçalves Dias e Joaquim Manoel de Macedo entre 1849 e 1856.³⁹

35 DEAECTO, Marisa Midori. Circulação e consumo. In. *O Império dos Livros*. Instituições e práticas de leitura na São Paulo Oitocentista. São Paulo: Edusp, 2011.

36 MORAES, *op.cit.*

37 Da forma como se apresenta nas fontes primárias, a Congregação de Lentes da Academia Imperial de Belas Artes era formada pelos professores proprietários e pelos substitutos. Dentre os primeiros, era escolhido o diretor da Academia, enquanto o secretário era um dos professores substitutos.

38 ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida pela Academia Imperial de Belas Artes*. 12 de março de 1833 – 28 de agosto de 1843. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

39 PEIXOTO, Priscilla Alves. Guanabara: uma cidade revista. *Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História*. São Paulo: ANPUH-SP, 2011. p. 1-11.

Os impressos foram fundamentais na produção de conhecimento e na circulação de ideias entre letrados, mas cabe ressaltar que as informações extrapolavam limites institucionais e mesmo da alfabetização, conforme afirma Marco Morel:

A circulação de palavras – faladas, manuscritas ou impressas – não se fechava em fronteiras sociais e perpassava amplos setores da sociedade que se tornava brasileira e não ficava estanque a um círculo de letrados, embora estes, também tocados por contradições e diferenças, detivessem o poder de produção e leitura direta da imprensa.⁴⁰

Os impressos permitem que os conteúdos alcancem distâncias e leitores, mas sua difusão pode superar (e não raro o faz) o limite no qual os letrados estão circunscritos, ainda que produzidos por e para seus membros.

Antes do estabelecimento da Imprensa Régia em 1808, os impressos não estavam ausentes na América portuguesa. A maior concentração deles poderia ser encontrada nas bibliotecas de conventos e colégios das ordens religiosas a partir do século XVI, bem como em bibliotecas particulares de clérigos ou outros homens detentores de poder aquisitivo suficiente para obtê-las.⁴¹ Eram predominantes as obras devocionais nas bibliotecas privadas e foi no século XVIII que estas começaram a dividir espaço com as ciências e os saberes profanos, abrindo-se para a ilustração.

De acordo com Luiz Carlos Villalta, que estudou bibliotecas particulares dos principais centros urbanos de Minas Gerais dos setecentos, a dimensão dos acervos era variada e a distribuição dos livros na sociedade pode ser atribuída mais ao grau de refinamento intelectual e de escolaridade dos proprietários e menos à riqueza por eles acumulada.⁴² Isso quer dizer que embora a condição socioeconômica se constituísse como elemento fundamental para a posse, a aquisição de uma coleção de livros não era valorizada por todos que possuísem os meios para tal.

O espraiamento de bibliotecas por algumas casas e a diversificação de áreas de saberes e títulos nelas contidos a partir do século XVIII, entretanto, não foram capazes de alterar a predominância da oralidade sobre a escrita como expressão e modo de obtenção de conhecimento.⁴³

40 MOREL, Marco. Da gazeta tradicional aos jornais de opinião: metamorfoses da imprensa periódica no Brasil. In. NEVES, *op.cit.*, p. 171.

41 MINDLIN, José. *Memórias esparsas de uma biblioteca*. Entrevista a Cleber Teixeira e Dorothee de Bruchard. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Florianópolis: Escritório do Livro, 2004.

42 VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. NOVAIS, Fernando A. (coordenador-geral); SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

43 *Ibidem*.

Anterior à produção local de impressos, aos habitantes da América portuguesa, existia como forma de aquisição de impressos a importação de Portugal. O procedimento demandava o encaminhamento de pedido ao órgão censório responsável para que fosse analisado e autorizado. Estabelecida a partir do século XVI, a exigência de licença emitida por censores valia para todos os súditos da Coroa portuguesa que desejassem possuir, ler ou transportar impressos por meios legais, cabendo severas punições caso fossem flagrados sem o documento.⁴⁴ A suspensão dos procedimentos de censura no século XIX tornou mais fácil o acesso aos impressos; mas, mesmo ampliada a possibilidade de formação de bibliotecas em espaços privados, estas se mantiveram limitadas a uma parcela privilegiada da sociedade.⁴⁵

Os analfabetos⁴⁶ eram maioria no Brasil do século XIX, mas é certo que os impressos encontravam mercado consumidor. Seguindo a linha de argumentação proposta por Jean-Yves Mollier⁴⁷ para pensar o capitalismo editorial na França, que aborda a produção e circulação do impresso pelo viés econômico, como negócio, podemos pensar que o estabelecimento desse comércio no Brasil – ou mais especificamente no Rio de Janeiro – correspondia a um indício da existência de pessoas dispostas a consumir. A remessa de obras, a abertura de filiais ou a transferência de casas editoriais para território americano foram decisões tomadas uma vez que se enxergava um mercado que possibilitaria a expansão dos lucros e a consolidação os negócios.

Mollier mostra como alguns homens ligados ao comércio do impresso adotaram estratégias diversas, nem sempre dentro dos marcos legais e faziam o que fosse preciso para obter o retorno econômico desejado ou para sobreviver no ramo.⁴⁸ Ao longo do século XIX, uma das formas adotadas pelos comerciantes de impressos para elevar as vendas foi diversificar o público e tornar os exemplares mais baratos. Isso significou a intensificação do processo de alteração tipográfica, utilizando papel de qualidade inferior, mudando o formato e a apresentação gráfica.

Dessa forma, a ampliação do mercado de impressos foi viável com a redução dos custos de produção, que se refletiu na diminuição também do preço de venda. Entre as saídas

44 ABREU, Márcia. Livros ao mar - Circulação de obras de Belas Letras entre Lisboa e Rio de Janeiro ao tempo da transferência da corte para o Brasil. *Tempo*, v. 12, n. 24, jan. 2008, p. 51-97.

45 BESSONE, Tania Maria Tavares. *Palácio de destinos cruzados: biblioteca, homens e livros no Rio de Janeiro, 1870-1920*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

46 Chartier relativiza a ideia de que há relação direta e objetiva entre leitor e livro, afirmando que a letra escrita chega também aos analfabetos. Não ignorar os “leitores” que ouvem pressupõe considerar outras formas de leitura para além da individual, solitária e silenciosa. CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priore. Brasília: UnB, 1994.

47 MOLLIER, Jean-Yves. *O dinheiro e as letras: História do capitalismo editorial*. São Paulo: Edusp, 2010, p. 321-381.

48 *Ibidem*.

editoriais que contribuíam para tornar mais acessível do ponto de vista econômico ao leitor verificou-se a adoção de menores formatos e a distribuição dos textos em partes ou fascículos. A publicação de textos cujos gêneros e assuntos eram mais atrativos ao público foi outro fator que incidiu sobre o consumo e a leitura. A redução dos preços dos impressos foi fruto de iniciativas editoriais para torná-los artigos mais populares, porém só foi possível devido às inovações técnicas em termos de produção e circulação de impressos, ao desenvolvimento das telecomunicações – correios e telégrafos – e a dinamização dos transportes por terra e mar, muitas vezes iniciados na Europa, mas que se verificaram também na América.⁴⁹

Os impressos poderiam ser vendidos em casas comerciais não especializadas ou não exclusivas instaladas no Rio de Janeiro, em que uma variedade de outras mercadorias era encontrada, e também nas livrarias. Frequentemente, estes locais ultrapassaram a função meramente comercial e se constituíram como referências para encontros, trocas de informações e debates de ideias. Por parte dos mais instruídos da sociedade, frequentar livrarias tornou-se atividade do cotidiano, fazendo-se hábito e, assim, possibilitando a criação de relacionamento social e intensificando o convívio entre os que apreciavam e conseguiam adquirir impressos.⁵⁰

Algumas livrarias faziam publicar anúncios nos periódicos, chamando atenção para horários de funcionamento, suas novidades e ofertas. Nos mesmos veículos, estampavam-se chamadas para atrair interessados em outra forma possível de comprar obras, os leilões, que eram organizados para venda de conjunto de obras tanto de particulares, quanto de impressores.⁵¹

Roger Chartier⁵² enfatiza que o acesso ao impresso não está restrito à posse, podendo o contato ser estabelecido por meio de consulta em biblioteca, empréstimo de obras pertencentes a instituições ou entre indivíduos, aluguel em livraria ou leitura coletiva em voz alta. Essas possibilidades alternativas se expandiram no século XIX, pois, além de mais indivíduos que abriam as portas de suas casas e escritórios e compartilhavam seus exemplares, houve a criação de bibliotecas com acesso mais amplo, como bibliotecas públicas, gabinetes de leitura e coleções de instituições públicas e privadas que permitiam a leitura por seus usuários.⁵³

49 DEAECTO, *op.cit.*

50 BESSONE, *op.cit.*

51 *Ibidem.*

52 CHARTIER, 1994, *op.cit.*

53 CHARTIER, 1994, *ibidem.* CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In. *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

Em artigo publicado em 2010, Luiz Antonio Gonçalves da Silva⁵⁴ organiza um panorama de forma sintética das principais bibliotecas existentes no Brasil. Através de descrições, observações e críticas extraídas de relatos de viajantes estrangeiros, Silva abarca bibliotecas particulares e públicas, incluindo aquelas vinculadas a ordens religiosas, colônias estrangeiras, escolas e academias, apresentando um complexo quadro desses (muitas vezes pequenos) núcleos onde era possível a leitura de impressos e manuscritos. Dentre as públicas, destacam-se a do Rio de Janeiro (1810), a da Bahia (1811), a Livraria Pública de São João del Rei (1827), a do Maranhão (1829), a de Sergipe (1848) e a de Pernambuco (1852).

No caso específico do Rio de Janeiro em meados do século XIX, como núcleo cultural dinâmico, contava com lugares voltados para leitura que reuniam consideráveis acervos. Em alguns casos, a formação de uma biblioteca com acesso mais ou menos restrito a leitores tinha sido o próprio fim das instituições, em outros, era instrumento necessário para as atividades, como nos estabelecimentos de ensino. Não sendo únicas, a Academia Imperial de Belas Artes e sua biblioteca estavam inseridas em um conjunto de instituições fundadas à semelhança das verificadas na Europa e que não existiam isoladamente, mas eram permeáveis e se relacionavam com as que existiam previamente e com as que eram criadas. Elas formavam e participavam de uma rede com outras e, separadamente, cada biblioteca trazia uma possibilidade de ambiente de leitura novo para a cidade.

Funcionando na Corte, havia a Biblioteca Pública que se originou da Real Biblioteca e cujos últimos caixotes deixaram Lisboa em 1811. As cerca de sessenta mil peças transportadas foram acomodadas inicialmente no edifício do Hospital do Convento da Ordem Terceira do Carmo, localizado na rua Direita.⁵⁵ Sobre suas instalações, o historiador e viajante francês Ferdinand Denis (1798-1890) registrou que

Uma grande escada de pedra, ornada de pinturas copiadas do Vaticano dá acesso à biblioteca. Por ela chega-se a uma espaçosa sala refrescada por grandes janelas abertas em cada extremidade. Lá se encontra uma grande mesa coberta por um tapete verde, munida abundantemente de todos os objetos necessários para escrever.⁵⁶

As salas destinadas à consulta eram duas, sendo uma para uso exclusivo da família real e outra para o público. Pela descrição de Ferdinand Denis e de outros viajantes, essa última mostrava-se fresca e ventilada devido à disposição das janelas, o que a tornava aprazível para

54 SILVA, Luiz Antonio Gonçalves da. Bibliotecas brasileiras vistas pelos viajantes no século XIX. *Ciência da Informação*. Brasília, DF, v. 39 n. 1, p.67-87, jan./abr., 2010.

55 MEIRELLES, Juliana Gesuelli. As bibliotecas públicas no império luso-brasileiro: Lisboa e Rio de Janeiro. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, jul-dez. 2013.

56 Denis (1830) *apud* SILVA, L. A. G. da, *op.cit*, p. 71.

permanência e estudos. Além disso, papel e outros materiais estavam ao livre alcance dos leitores que quisessem tomar notas.

Após pedidos motivados pela necessidade de uma sede com melhores condições para abrigar o crescente acervo, a biblioteca mudou de endereço. O governo imperial adquiriu um edifício no Largo da Lapa em 1855, onde foi aberta ao público em 1858. Já em 1910, transferiu-se para a construção em que se encontra atualmente, situada na Avenida Rio Branco.

Garantiram o crescimento do acervo as doações e, a partir de 1812, a determinação legal de que se encaminhasse um exemplar de cada obra impressa em Portugal e pela Impressão Régia. Ademais, alimentavam a Biblioteca os periódicos que convergiam das diferentes províncias e tinham alta procura entre os leitores e a incorporação de bibliotecas pertencentes a importantes figuras, tais como Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1815), José da Costa e Silva (1818), Conde da Barca (1822), Francisco Mello Franco (1824), José Bonifácio de Andrada e Silva (1838) e Pedro de Angelis (1853).⁵⁷ Os exemplares em duplicata constantes na Biblioteca tiveram destino certo a partir de 1818, quando foi estabelecido que deveriam ser encaminhados à Biblioteca Pública de Salvador, em caso de nela não existirem.⁵⁸

Nelson Schapochnik⁵⁹, em seu estudo centrado na Biblioteca Pública, na ordem dos livros e nas práticas de leitura lá empreendidas, destaca que o salão de leitura não costumava ficar repleto de leitores e que a frequência era predominantemente masculina, embora não houvesse restrição para as mulheres. Nas normas da instituição, estava previsto o acesso a “todas as pessoas”, com a ressalva de “se apresentarem decentemente vestidas”⁶⁰. Os frequentadores eram estudantes em sua maioria e o período de intensa atração de leitores era o de conclusão de ano letivo e de ingresso em instituições de ensino da Corte, equivalentes aos meses entre novembro e março. Para realizar consultas, era preciso pedir aos funcionários que buscassem os exemplares, pois os leitores eram impedidos de retirar ou devolver as obras nas estantes.⁶¹ Os textos mais requisitados pelos consulentes eram os escritos em português e em francês.

57 MORAES, *op. cit.* SCHAPOCHNIK, Nelson. Das ficções do arquivo: ordem dos livros e práticas de leitura na Biblioteca Pública da Corte Imperial. In. ABREU, Márcia (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil. São Paulo: Fapesp, 1999.

58 SCHWARCZ, Lilia Moritz; com AZEVEDO, Paulo; COSTA, Angela Marques da. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

59 SCHAPOCHNIK, *op.cit.*

60 *ALMANAQUE LAEMMERT*: administrativo, mercantil e industrial da Corte e da província do Rio de Janeiro, 1844, p. 72.

61 *Ibidem*.

O Gabinete Português de Leitura, por sua vez, foi fundado em 1837 por iniciativa de imigrantes portugueses reunidos na residência do advogado Antônio José Coelho Louzada, na rua Direita. De caráter associativo, não tardou a se constituir como um dos acervos mais significativos da Corte. O discurso inaugural proferido pelo primeiro presidente, o advogado e jornalista José Marcelino da Rocha Cabral, afirmava que a criação do estabelecimento próprio de portugueses tinha por objetivo contribuir para a ilustração dos envolvidos, para ilustração geral e “concorrer para restaurar a glória literária da sua pátria”.⁶²

Sua primeira sede teve lugar na rua São Pedro e inicialmente previa o funcionamento das 10 às 12 horas e das 16 às 20 horas, exceto aos domingos e dias santos em que o horário ficava restrito das 16 às 20 horas.⁶³ Posteriormente, o horário tornou-se ainda mais alargado, iniciando às 8 e terminando às 21 horas.⁶⁴ Os membros do gabinete poderiam ser acionistas ou subscritores. A primeira categoria estava restrita a portugueses e a segunda permitia a associação de homens e mulheres de qualquer nacionalidade. De acordo com Fabiano Cataldo Azevedo, a primeira mulher foi aceita como subscritora em 1839, por posicionamento do Conselho Deliberativo, abrindo precedente para as demais indicadas.⁶⁵

Mais do que um local para abrigo, consulta e empréstimo de obras em diferentes suportes, o Gabinete apresentou-se como um espaço de sociabilidade, onde se intensificavam as relações afetivas, políticas e profissionais entre os frequentadores. Os membros mobilizavam-se na promoção da leitura, bem como de eventos culturais, palestras e programações especiais em torno de autores ou datas comemorativas.⁶⁶

Em 1847, surgiu a Biblioteca Fluminense, como associação privada formada somente por brasileiros. Após um ano de existência, o *Almanaque Laemmert* informa que o funcionamento dava-se na rua dos Ourives nº 87.⁶⁷ Com acervo mais modesto do que a Biblioteca Pública e o Gabinete Português de Leitura, verificou um crescimento significativo de obras desde os primeiros anos. A biblioteca representava mais uma opção para os leitores da cidade e suas portas mantinham-se abertas aos interessados por período diário extenso, das 8 às 14 horas e das 16 às 21 horas nos dias úteis e das 8 às 12 horas nos feriados.

62 GABINETE PORTUGUEZ DE LEITURA NO RIO DE JANEIRO *apud* AZEVEDO, Fabiano Cataldo. Contributo para traçar o perfil do público leitor do Real Gabinete Português de Leitura: 1837-1847. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 37, n. 2, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v37n2/a02v37n2.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2015.

63 *Ibidem*.

64 *ALMANAQUE LAEMMERT*: administrativo, mercantil e industrial da Corte e da província do Rio de Janeiro, 1848.

65 AZEVEDO, *op.cit.*

66 BESSONE, *op.cit.*

67 *ALMANAQUE LAEMMERT*, 1848.

Outras bibliotecas foram organizadas na primeira metade dos oitocentos na Sociedade Germania e nos gabinetes formados por imigrantes ingleses e franceses.⁶⁸ Em 1848, por exemplo, apareciam listados no *Almanaque Laemmert*, o Gabinete Inglês de Leitura, o Gabinete Francês e Português de Mongie, o Gabinete Francês e Português de Crémère, o Gabinete Francês de Dujardin e o Gabinete Francês de Madame Breton. Além dessas e de forma semelhante à verificada na Academia Imperial de Belas Artes, bibliotecas foram criadas e mantidas dentro de instituições, por isso, possuíam acervos mais especializados. Era o que ocorria com as bibliotecas da Academia dos Guardas-Marinha, da Academia Militar e da Academia de Medicina.

A Academia dos Guardas-Marinha era originária de Portugal e foi transferida de Lisboa para o Rio de Janeiro em 1808. Na viagem, não ficaram para trás as peças da biblioteca que começara a se formar em 1802 com objetivo de reunir textos manuscritos e impressos para uso de lentes e alunos. As obras foram arroladas em um catálogo em 1812 elaborado pelo diretor e comandante da Academia, José Maria Dantas Pereira. Totalizando 760, os escritos eram majoritariamente em língua francesa e portuguesa e foram agrupados em cinco grandes áreas: Ciências Naturais; Ciências Matemáticas e Mistas; Ciências e Artes Navais; Ciências e Artes Militares de Terra e; Polimatia. Nas palavras de Duarte Pereira expressas na introdução do catálogo, as divisões definidas para organização da biblioteca permitiriam “guiar o Estudante ao pronto conhecimento, seja do progresso, ou marcha do espírito humano”.⁶⁹

De acordo com a análise de Maria Beatriz Nizza Silva, “o critério para escolha de livros para a biblioteca era principalmente utilitário, pois havia a preocupação de fornecer aos alunos da Academia os instrumentos de uma cultura relacionada com a sua profissão.”⁷⁰ A autora observou a predominância da cultura francesa e da cultura científica setecentista no acervo, sem que significasse ausência de textos do início do século XIX. Entre os exemplares nacionais, poderiam ser encontrados compêndios preparados pelos professores, facilitando o contato dos estudantes com o conteúdo dos textos.⁷¹

68 *Ibidem*.

69 DANTAS PEREIRA apud SILVA, Carlos André Lopes da. A biblioteca da Real Academia dos Guardas-Marinha: a constituição e organização de um acervo especializado mediada pela formação profissional do oficialato militar-naval. *Antíteses*, v. 7, n. 13, p. 113-133, jan-jun. 2014. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/19037/14638> Acesso em 2 jun. 2015

70 SILVA, Maria Beatriz Nizza. Uma biblioteca científica brasileira no início do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 14, 1973, p. 146. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/rieb/> Acesso em dez/2014.

71 DONIN, Luana de Amorim. *Academia de Marinha: Normatização da formação militar naval no período de construção do Estado Imperial Brasileiro (1837-1858)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, 2014. Disponível em <http://www.repositorio.uff.br/> Acesso em 13 ago. 2015

Quanto ao espaço da biblioteca, inicialmente, havia restrição para frequentar. O empréstimo de exemplares era prerrogativa apenas dos professores e a entrada era livre para estes e, desde que possuíssem autorização, para os alunos da instituição. Logo o acesso foi ampliado, abarcando a permissão para oficiais do Real Corpo de Marinha a partir de 1810. Além de impressos e manuscritos, a Academia possuía valioso material cartográfico e instrumentos náuticos.⁷²

Já a criação da Academia Militar⁷³ no Rio de Janeiro, ocorreu em dezembro 1810 e as aulas foram iniciadas no ano seguinte. Destinava-se a oferecer “curso completo de ciências matemáticas, de ciências de observações, como física, química, mineralogia, metalurgia e história natural que compreenderá o reino vegetal e animal, e das ciências militares em toda a sua extensão, tanto de tática como de fortificação e artilharia”.⁷⁴ A Academia estava voltada para formação de oficiais de Infantaria e de Cavalaria, com duração de dois anos, e de Artilharia e de Engenharia, que totalizavam sete anos.

Comandada por uma junta diretora formada por cinco membros, logo foi organizada a biblioteca de apoio às atividades da instituição. Possivelmente, constavam entre as obras existentes na Academia aquelas apontadas para uso dos professores como de referência:

O lente do primeiro ano ensinará Aritmética, Álgebra até as equações do terceiro e quarto graus, Geometria, Trigonometria Retilínea, dando também as primeiras noções da Esférica. Como os estudantes não serão admitidos pela junta sem saberem as quatro primeiras operações da Aritmética, o lente ensinará logo a Álgebra, cingindo-se quanto puder, ao método do célebre Euler, nos seus excelentes elementos da mesma ciência, debaixo de cujos princípios e da Aritmética e Álgebra de Lacroix, formará o compêndio ao seu curso e depois explicará a excelente Geometria, Trigonometria Retilínea de Legendre, dando também as primeiras noções da Trigonometria Esférica.⁷⁵

Além dos autores identificados - Leonhard Paul Euler (1707-1783) e Adrien-Marie (1752-1833) -, preenchiam a biblioteca as traduções realizadas pelos professores e impressas no Rio de Janeiro e outros textos relevantes e que a dotavam de ferramentas para a instrução dos

72 FERREIRA, Elaine de Freitas; GLAD, Leniza de Faria Lima; ESPÍRITO SANTO, Eliana do. Os documentos cartográficos históricos na coleção da biblioteca da Academia Real de Guardas-Marinhas. Disponível em: <http://cartografia.org.br> Acesso em 14 jun. 2015. OLIVEIRA, José Carlos de. *D. João VI. Adorador do Deus das Ciências? A constituição da cultura científica no Brasil (1808-1812)*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005.

73 Em 1833, foi definida a fusão da Academia Militar com a Academia dos Guardas-Marinha, desfeita no ano seguinte. Da Academia Militar originou-se a Escola Central e, depois, a Escola Politécnica.

74 Carta de lei de 4 de dezembro de 1810 *apud* ALMEIDA, Felipe; ALVES, Salomão Pontes. Academia Imperial Militar. *Arquivo Nacional*. Disponível em <http://linux.an.gov.br/mapa/?p=5461> Acesso em 11 set. 2015

75 Boletim da SBC, 2004 *apud* SILVA, Circe Mary Silva da; SAD, Ligia Arantes. Um lugar para educação matemática na Academia Militar do Rio de Janeiro oitocentista. Associação dos Professores de Matemática. Disponível em http://www.apm.pt/files/177852_C52_4dd7a3f6c2265.pdf

discípulos.

Na mesma época, a instituição para ensino de medicina foi fundada no Rio de Janeiro, sendo instalada no Real Hospital Militar, no morro do Castelo. Em 1813 e em 1832, ocorreram reestruturações e a escola foi renomeada para Academia Médico Cirúrgica e, posteriormente, Faculdade de Medicina. De acordo com Elias da Silva Maia⁷⁶, foi na década de 1830 que a biblioteca atrelada à instituição foi estruturada compondo um acervo voltado diretamente para a formação de profissionais de saúde. Como as outras academias mencionadas, esta adquiriu exemplares de autoria e publicação estrangeiras como forma de estar alinhada aos conhecimentos lidos principalmente na Europa. A atenção não deixava de recair sobre as obras que emergiam em âmbito local, sejam traduções, sejam textos originais. E essas não eram menos valorizadas, visto que, em 1854, passaram a ser propriedade do estabelecimento 2.880 teses defendidas pelos doutorandos da Faculdade de Medicina da Bahia.⁷⁷

Os acervos vinculados às recém-fundadas instituições de ensino não atingiram grandes dimensões rapidamente e não exerciam tanta atração sobre o conjunto de leitores quando comparados com a Biblioteca Nacional e o Gabinete Português de Leitura. Ao mesmo tempo, possuíam acesso restrito aos mestres e alunos, inibindo outros potenciais leitores ou curiosos. A importância de tais acervos consistia, segundo a historiadora Tania Bessone, exatamente no caráter especializado para atender ao público a que se destinavam.⁷⁸

Tendo em vista as bibliotecas que surgiram no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, observa-se que começavam a reunir acervos significativos quantitativa e qualitativamente e se apresentar como possibilidade de acesso a obras aos habitantes e visitantes da Corte. Alguns estabelecimentos possuíam horários de funcionamento generosos, adentrando a noite e favorecendo um afluxo de leitores. Fruto de iniciativas do governo e privadas, sustentaram propostas e histórias próprias. De início, destinavam-se a grupos bem delimitados, mas progressivamente foram ampliando seu público. Em termos de exemplares, tendiam a predominar aqueles escritos e publicados em francês e não deixavam de incorporar aqueles que eram produzidos nas imprensas locais autorizadas a partir de 1808.

As bibliotecas abertas ao público, conforme observa Tania Bessone, atraíam leitores

76 MAIA, Elias da Silva. Memória da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro – A proposta do Museu Virtual. In. A Construção do Ensino Médico no Rio de Janeiro no Brasil Império. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Estudos de Saúde Coletiva / Faculdade de Medicina / Centro de Ciências da Saúde, 2010. Disponível em <http://www.iesc.ufrj.br/posgraduacao/media/tese/1352826571.pdf>. Acesso em 29 jun. 2015

77 MAIA, *op.cit.*

78 BESSONE, *op.cit.*

com perfis e objetivos diversos, entre os quais, “preparação de lições para estudantes das faculdades do Rio, leitura de periódicos, exame de obras raras e de interesse histórico, literatura de viagens, mapas e plantas.”⁷⁹ Permitiam o acesso a materiais que poderiam não ser encontrados para venda ou que alcançassem um valor que afastasse a possibilidade de compra, destacando-se que muitos não conseguiam ter sua própria biblioteca.

Nas primeiras décadas dos oitocentos, as bibliotecas públicas no Rio de Janeiro caracterizavam-se como espaços predominantemente masculinos. Também as livrarias e outros estabelecimentos que comercializavam impressos eram pouco frequentados por mulheres, podendo o acesso delas às obras ocorrer por intermédio de um homem. Mesmo nas últimas décadas do século, esse quadro não sofreu alteração e a presença feminina era mais recorrente nos salões e em bibliotecas privadas. Constituir uma biblioteca em casa era um comportamento associado, geralmente, aos homens.⁸⁰ Vale ressaltar, que embora com presença tímida nesses espaços, certamente isso não significava que elas estivessem excluídas da leitura direta e da escrita pública e circulavam textos de autoria de mulheres e/ou a elas dedicados.⁸¹

A historiografia recente indica a existência de um público leitor e a efervescência de um mercado editorial no Rio de Janeiro em meados do século XIX. A partir do estabelecimento da Imprensa Régia, da instituição da liberdade de imprensa e do afrouxamento do controle das importações, a circulação de textos foi fomentada e adquiriu contornos mais alargados do que os verificados até então. A criação de tipografias, bibliotecas, instituições científicas e de ensino propiciaram uma maior presença de impressos no Rio de Janeiro, onde eram encontrados para diversos gostos e fins. Contribuíram para isso também o aumento populacional e a posse de obras, que poderiam formar bibliotecas particulares, pois, conforme demonstrou Tania Bessone, essas não eram poucas, afastando a perspectiva mais pessimista sobre os acervos em espaços domésticos. Nesse momento propício à produção e à circulação de impressos que a Academia Imperial de Belas Artes iniciou suas atividades e lançou entre seus objetivos a pretensão de reunir um acervo de caráter pedagógico e especializado como parte de sua estruturação institucional e implantação do projeto de ensino.

A instituição para ensino das belas-artes projetou-se inicialmente, em 1816, como uma

79 *Ibidem*, p. 97-98.

80 BESSONE, 1999.

81 MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Rev. Estud. Fem.* Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 225-233, jun. 2003. JINZENJI, Mônica Yumi. Leitura e escrita femininas no século XIX. *Cad. Pagu.* Campinas, n. 38, p. 367-394, jun. 2012.

Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios e um grupo de artistas deslocou-se da França com a responsabilidade de desenvolvê-la a serviço da Coroa portuguesa.⁸² A instituição visava atender ao bem comum, promover e difundir “a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos da administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos”⁸³. Dessa forma, a proposta era ofertar o “estudo das Belas Artes com aplicação e referência aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas”⁸⁴, de modo a explorar as potenciais riquezas do território, estimulando o progresso e a civilização. A partir de 1820, os termos ciência e ofícios foram abandonados, assim como o termo escola, e a instituição passou a ser apresentada, primeiro, como Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil e depois como Academia das Belas Artes.

A Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, segundo a legislação que trata de sua criação em outubro de 1820, deveria centrar-se no desenvolvimento dessas quatro expressões da arte consideradas “indispensáveis à civilização dos povos” e também contribuir para “aumento e perfeição que podem dar aos objetos de indústria, física e história natural”⁸⁵.

Outra determinação do governo, também sem sucesso prático, foi publicada no mês seguinte e afirmava que as aulas de belas-artes deveriam ser incorporadas à Escola Real para que começassem a ser oferecidas enquanto era aguardada a definitiva implantação da instituição específica. Nessa orientação, as aulas de pintura, desenho, escultura, gravura, arquitetura e mecânica ocorreriam na referida escola ao lado das de botânica e química, já existentes na Corte.

Segundo o historiador da arte Rafael Cardoso, a proposta de 1816 era condizente com a ideia amplamente aceita à época de contribuição das artes à indústria. Da passagem da

82 A historiografia sobre a chamada Missão Francesa muito discutiu acerca das circunstâncias da vinda para o Rio de Janeiro, podendo ser dividida, grosso modo, entre aqueles que defenderam que se tratou de um convite que partiu do governo português (perspectiva difundida a partir de Jean Baptiste Debret) e outros que foi um tipo de exílio dos artistas ligados a Napoleão Bonaparte, após a queda desse em 1815. As fontes referentes às negociações em torno da viagem e da contratação dos artistas franceses indicam uma aparente convergência de interesses, como afirma Schwarcz. Cf. SCHWARCZ, Lilia Mortiz. Missão? Que Missão? In. *Revista de História*, 2008. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/> Acesso em 13 set. 2015

83 Brasil. *Decreto 12 de agosto de 1816*. Legislação informatizada. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/> Acesso em: 6 dez. 2014

84 *Ibidem*.

85 Brasil. *Decreto 12 de outubro de 1820*. Legislação informatizada. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/> Acesso em: 10 ago. 2015

Escola à Academia, porém, “o papel dos ofícios, da indústria e da ciência foi diminuído sensivelmente”⁸⁶ e um dos sintomas teria sido a inviabilização da aula de mecânica⁸⁷, prevista no primeiro plano. A anulação de assuntos técnicos dentro da Academia foi, para esse autor, explícita nos estatutos de 1831, quando esta aula deixou de figurar no currículo.

Decerto, o nome dado à instituição revela alterações nas propostas da instrução a ser oferecida, resultantes de projetos em disputa e dos obstáculos que se apresentaram no processo que culminou no efetivo início das aulas. Lembrando que as fronteiras disciplinares não eram tão rígidas, parece-nos prudente afirmar que, se não houve a anulação, ocorreu a redução do escopo institucional que se traduziu no distanciamento da ênfase dada à indústria e aos ofícios.

Nos anos de espera até a abertura da Academia, dois de seus professores, o pintor Jean Baptiste Debret e o arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny prestaram serviços à monarquia através de trabalhos artísticos e arquitetônicos e lecionaram em ateliês instalados em uma casa alugada, situada no Centro do Rio de Janeiro.

Debret (1768-1848) é um dos mais lembrados professores da Academia. Foi aluno de Jacques-Louis David (1748-1825), seu primo, na Academia de Belas Artes de Paris, entre 1785 e 1789, e obteve o segundo prêmio para viagem a Roma como pensionista dois anos depois. Outra dimensão de sua formação foi o estudo de fortificações na École de Ponts et Chaussée, em Paris. Mudando-se para o Rio de Janeiro, Debret foi nomeado professor de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes e sua produção artística incluiu decorações, pinturas, aquarelas e o material que levaria à publicação do reconhecido *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, entre 1834 e 1839, em Paris. Como destaca Rodrigo Naves, essa obra caracteriza-se pela preocupação documental do pintor e a captação atenta de aspectos da cidade do Rio de Janeiro e do cotidiano dos seus habitantes.⁸⁸

Já o arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850), nasceu em Paris e frequentou a École des Beaux-Arts, onde teve como mestres os professores Delannoy, Percier e Fontaine. Em 1799, venceu o Prix de Rome e partiu para uma temporada de estudos na Academia Francesa de Belas Artes instalada na cidade. Nessa época, compôs os desenhos que viriam a constituir o seu *Architecture Toscane*, publicado inicialmente em fascículos a partir de 1806. Convidado por Jerônimo Bonaparte, rei da Vestifália, Grandjean se dirigiu para Cassel em

86 CARDOSO, Rafael. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>. Acesso em 10 ago. 2015

87 *Ibidem*.

88 NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

1810, permanecendo por três anos. Após um curto tempo de retorno à França, embarcou para o Rio de Janeiro trazendo como assistentes Charles-Henri Levassieur e Loius Synphorien Meunié.⁸⁹

Debret e Grandjean foram requisitados para preparar festas oficiais e participaram do desembarque de Dona Leopoldina (1817), da aclamação de Dom João VI (1818) após a morte de Dona Maria I e da coroação e aclamação de Dom Pedro (1822). Na aclamação de Dom João VI, quando erigiram um arco e um obelisco, envolveu-se também outro professor francês, o escultor Auguste-Marie Taunay (1768-1824).⁹⁰ Debret e Grandjean, unidos ou separados, trabalharam na construção de monumentos comemorativos de caráter efêmero⁹¹, executaram projetos arquitetônicos e quadros que tinham intenção de enraizar signos e imagens na sociedade e no território, comemorar e eternizar monarquia e os monarcas.

A historiadora Iara Liz Carvalho Souza analisou a contribuição dos dois artistas na afirmação de uma imagem de Dom Pedro pensada para ter “uma capacidade de permanecer, ou seja, de atravessar os anos, de ligar e transpor um determinado momento do presente para o futuro”⁹². Suas habilidades artísticas conferiram à monarquia uma magnitude ainda inédita no território e as telas de Debret, embora não fossem as únicas sobre os temas, transcenderam o papel de imagem dos acontecimentos e se transformaram no enunciado destes. Foi o que ocorreu com seus quadros que trataram do desembarque de Dona Leopoldina e da coroação de Dom Pedro, que passaram a ser reconhecidos como discursos oficiais e fidedignos dos momentos representados.⁹³

Grandjean de Montigny, segundo a pesquisadora, também pretendeu e elevou a figura do imperador através de seus desenhos, associando arte e política em suas concepções de arquitetura e escultura. Seu plano para o Campo da Aclamação, atual Campo de Santana, por exemplo, definia um lugar para as comemorações cívicas, constituía-se como monumento com destaque para estátua do imperador, racionalizava o traçado da cidade e promovia o embelezamento da área.⁹⁴

89 Cf. Catálogo Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE/FRM, 1979.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.

90 Irmão de Nicolas, Auguste-Marie Taunay fora discípulo de Jean Moitte entre 1769 e 1785, vencedor do prêmio de viagem à Roma e membro do Institut de France. Chegou ao Rio de Janeiro em 1816 e foi nomeado professor de escultura.

91 NAVES, *op.cit.*

92 SOUZA, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autónomo - 1780-1831*. 1997. Tese (Doutorado) - Unicamp, Campinas, 1997, p. 379-380

93 *Ibidem.*

94 *Ibidem.*

Depois da proclamação da independência, os mestres e alunos da Academia deram continuidade aos serviços à monarquia - a exemplo do envolvimento no casamento e na coroação de Dom Pedro II - e empenharam-se na construção de uma imagem nacional através da elaboração de discursos iconográficos, assim como da intervenção na paisagem com projetos de edifícios, de monumentos e de novos traçados para cidade.

Uma das expressões fundamentais da dedicação à Coroa por meio das belas-artes foi a realização de quadros dos monarcas que eram distribuídos pelas diversas províncias e ocupavam os edifícios públicos. Ao longo de todo o período abarcado pela pesquisa, a Academia recebeu avisos expedidos em nome do governo central que solicitavam a pintura de retratos do imperador a fim de ornar as salas de repartições públicas no país, espalhando sua imagem. Os retratos, segundo a pesquisadora Elaine Dias, expressavam caráter ao mesmo tempo político, artístico e religioso e eram utilizados como personificação do monarca, substituindo-o em sua ausência e sendo respeitado como se fosse o próprio representado. Embora com suas peculiaridades no caso brasileiro, esse uso da imagem remetia aos tempos de reinado de Luis XIV na França.⁹⁵

Debret pintou retratos da família real, mas também cenas que serviriam como registros históricos oficiais e nas quais apareciam Dom João VI, Dona Carlota Joaquina, Dom Pedro I, Dona Leopoldina e Dona Amélia de Leuchtenberg.⁹⁶ Dentre as representações, podemos citar o *Retrato de D. João VI*, o *Desembarque de D. Leopoldina*, a *Aclamação* e a *Sagração de D. Pedro II*.

Também Henrique José da Silva (1772-1834) e Simplício Rodrigues de Sá executaram trabalhos referentes aos representantes reais. O primeiro nasceu em Lisboa e foi discípulo de Joaquim Manuel da Rocha e de Pedro Alexandrino. Chegou ao Rio de Janeiro em 1819, onde se tornou, além de diretor da Academia, proprietário da cadeira de desenho elementar da instituição e pintor da casa imperial.⁹⁷ O *Retrato de D. Pedro I* e a *Alegoria ao restabelecimento de D. Pedro I, de um tombo de cavalo ocorrido, em 1823, próximo à Quinta da Boa Vista* estão entre as obras de sua autoria.⁹⁸

Já Simplício Rodrigues de Sá (1785-1839), nascido em Cabo Verde, viveu em Lisboa

95 DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *An. mus. paul.* [online]. 2006, vol.14, n.1, pp. 243-261 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 7 fev. 2015.

96 *Ibidem*.

97 PEREIRA, Sonia Gomes. Henrique José da Silva, um pintor português na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. (Org.). *A encomenda, o Artista, a Obra*. 1 ed. Porto/Portugal: CEPESE/Universidade do Porto, 2010, v. 1, p. 547-556.

98 MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1941, *op.cit*.

antes de transferir-se para o Rio de Janeiro em 1809. Em terras americanas, foi aluno de Debret, quando as aulas da Academia ainda não tinham começado. Fez-se pintor da Real Câmara e da Imperial Câmara e professor substituto da Academia Imperial de Belas Artes, tendo ocupado posteriormente os lugares de lente de pintura histórica e de desenho (1834). Deu aulas de desenho para Dona Maria da Glória, Dom Pedro I e outros membros da família e foi autor de obras que representaram Dom João VI, Dom Pedro I e Dona Leopoldina, sendo inclusive, quem executou o último retrato do imperador antes da abdicação ao trono.

A produção de retratos foi um caminho importante para viabilizar a aproximação entre o governo e a Academia, para visibilidade dos artistas e nomeações em cargos financiados pelos cofres públicos.⁹⁹ Numa perspectiva mais ampla, a retratística no Rio de Janeiro cresceu justamente a partir do momento de chegada da Corte portuguesa, conjugada com a atuação dos artistas franceses, de outros professores da Academia Imperial de Belas Artes e seus discípulos, pois passou a ser demandada por homens e mulheres de famílias abastadas que desejavam ver e ser vistos nas telas.

Os profissionais de escultura e gravura de medalhas da Academia também realizaram seus produtos para a monarquia. Em 1834, um busto do imperador feito por um dos lentes foi oferecido ao regente e medalhas foram cunhadas para diversas ocasiões. Quando do casamento de Dom Pedro II e Teresa Cristina, em 1843, Zepherin Ferrez desenvolveu o modelo de medalha comemorativa, conforme encomendado pelo governo central. A criação rendeu-lhe uma gratificação em reconhecimento ao tempo, aos meios empregados e ao resultado satisfatório aos olhos do imperador.¹⁰⁰

Retratos, pinturas, medalhas, estatuária e outros esforços artísticos concretizavam em imagens um discurso de caráter histórico e pedagógico. Neste sentido, o advento das exposições gerais realizadas pela e na Academia pretendia estender as obras à apreciação da sociedade e refinar o gosto dos visitantes. A primeira exposição da Academia foi uma iniciativa de Debret em 1829 e era formada por trabalhos dos professores e alunos. Em 1840, as exposições passaram a ser gerais, isto é, foram abertas para exibição de obras de todos os artistas da Corte, desde que aprovadas previamente pela Congregação de Professores da instituição. Elas ocorriam seguindo certa regularidade anual e os autores cujas obras mais se destacassem poderiam ter seu talento distinguido por meio de prêmios de medalhas ou mesmo

99 *Ibidem.*

100 ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida pela Academia Imperial de Belas Artes*. 28 de agosto de 1843 – 11 de dezembro de 1852. Livro 6. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

pela proposta de compra da peça para o acervo da Academia. Por ocasião da Exposição Geral de 1840, a abertura contou com a presença do imperador e de suas irmãs e teve alguma repercussão nos periódicos da época, o que tendeu a ocorrer nos anos seguintes, com melhor ou pior recepção da crítica.¹⁰¹

Como a frequência era tida como atividade civilizada, pensava-se que esse tipo de evento contribuía para propagar o progresso no país. Em um relatório de 1847, o diretor argumentou que as exposições gerais, ao reconhecer os artistas por meio dos favores concedidos (prêmios, visibilidade), acabava por incentivar aos alunos e, de forma mais abrangente, auxiliava “a natural tendência do povo brasileiro para as manifestações do belo.”¹⁰² As exposições gerais, de certa forma, surtiram efeito, pois seus salões eram concorridos, atraindo muitos visitantes. Como pontuou Leticia Squeff, funcionava como uma vitrine para os trabalhos realizados na Academia e animava o crescimento de um mercado de luxo, que incluía obras de artes.¹⁰³

No âmbito da arquitetura e da intervenção urbana, diversos foram os projetos que contemplavam abertura e modificações de ruas e praças e construção de edifícios e monumentos. As atenções voltaram-se não apenas para o processo constante de intervenção na capital brasileira e seus marcos simbólicos, mas também para desenvolvimento das províncias. Em meio aos pedidos feitos pelo governo e às propostas originadas entre os artistas, a Academia desejava expandir sua atuação oficial e sistemática solicitando que se tornasse um órgão de consulta sobre os planos de obras públicas. O diretor, em nome da Congregação de Lentes, argumentava que seriam eles os profissionais competentes para emitir pareceres quanto ao caráter artístico dos projetos, bem como seria um duplo ganho para a nação, já que resultaria na execução das obras e contribuiria para o adiantamento dos estudantes designados para acompanhar o processo.¹⁰⁴ Estudantes estes que seriam os futuros profissionais de arquitetura e multiplicariam obras de afirmação do gosto, da nação e da civilização pelo território.

Projetos foram encomendados pelo governo à Academia e, nessas ocasiões, aproveitava-se para afirmar a qualidade dos artistas e solicitar mais frentes de atuação. No caso da Igreja Matriz a ser erguida em Maceió, Grandjean de Montigny, como mestre de

101 DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

102 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1843-1852; p. 142-143.

103 SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: USP; Fapesp, 2012.

104 Ofício do diretor em nome da Congregação de 24 de dezembro de 1836. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1833-1843.

arquitetura, ficou encarregado de desenvolver a proposta em 1838. Uma vez concebido dentro da instituição, a Congregação de Lentes tomou como oportunidade para sugerir que um aluno fosse enviado ao local para dirigir a obra a expensas da província. De toda forma, agradecia a demonstração de estima e a possibilidade de interferência do Estabelecimento nos trabalhos artísticos do Império.¹⁰⁵ Assim, sempre que possível, os mestres reforçavam as ofertas de serviços que ultrapassassem as atividades internas regulares. A Congregação foi acionada em outros momentos, como para os projetos de um Paço Imperial e de um Paço para o Senado – executados entre 1847 e 1848 por Grandjean de Montigny e pelo professor substituto de arquitetura Job Justino de Alcântara - e para trabalhos de escultura para confecção do portão do Jardim Botânico (1842) e a reforma da Praça Municipal (1844).

Entre a idealização e a efetivação da Academia, o conjunto de profissionais sofreu alterações significativas. Alguns dos envolvidos no projeto inicial de vinda dos artistas franceses faleceram no Rio de Janeiro: Joachim Lebreton¹⁰⁶, designado para dirigir o grupo, em 1819; o escultor Auguste-Marie Taunay, em 1824; e também o Conde da Barca, Antônio Araújo de Azevedo, em 1817, que foi incentivador da vinda dos estrangeiros. Já o gravador Charles-Simon Pradier e o pintor Nicolas-Antoine Taunay retornaram à Europa em 1818 e 1821, respectivamente.¹⁰⁷

Nicolas-Antoine (1755-1830) estudou em Paris e em Roma e teve como mestres Michel Lepicié, Nicolas Brenet e Francisco Casanova. Era membro do Institut de France, indicado em 1795, onde foi vice-presidente da classe de belas-artes em 1813 e presidente desta em 1814. Manteve relação de proximidade com Napoleão Bonaparte e Josefina de Beauharnais e pintou quadros que comemoravam a França e o governante durante o período imperial, gozando de prestígio.¹⁰⁸ Desembarcara no Rio de Janeiro em 1816, acompanhado da esposa, dos cinco filhos – Charles, Hippolyte, Theodores, Félix-Émile e Adrien – e de uma criada e contava 61 anos. Fora contratado como pintor pensionista e professor da cadeira de pintura de paisagem da então Escola Real de Ciências, Artes e Ofício e, durante sua permanência, dedicou-se à plantação de café e à pintura. Segundo Morales de los Rios

105 Ofício do diretor em nome da Congregação de 27 de março de 1838. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, *ibidem*.

106 Nascido em 1760, estudou no Colégio dos Teatinos e seguiu carreira eclesiástica até a eclosão da Revolução Francesa. Trabalhou no Ministério do Interior francês, no Instituto de França, no Museu do Louvre e esteve a frente do grupo de artistas franceses que migrou para o Rio de Janeiro, ocupando o cargo de diretor da instituição até sua morte em 1819.

107 NAVES, *op.cit*.

108 SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nicolas-Antoine Taunay: uma biografia. SCHWARCZ, Lilia Moritz; DIAS, Elaine (org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sexante Artes, 2008.

Filho¹⁰⁹, utilizou-se de óleo, guache e aquarela para execução de telas relativas a variados gêneros e temas, entre as quais paisagens e vistas do Rio de Janeiro – *O Corpo da Guarda Velha visto do Morro de Santo Antônio, Vista da Baía de Botafogo, O Largo da Carioca visto do Morro de Santo Antônio* – e retratos dos filhos, da criada e de membros da família real.

Dentre as razões que teriam motivado o retorno de Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), a antropóloga Lilia Moritz Schwarcz aponta a proximidade com o final da licença de seis anos solicitada junto ao Institut de France, isolamento e desentendimento com artistas franceses e portugueses na Academia, desagrado com a nomeação de Henrique José da Silva para o cargo de diretor e com as mortes de Lebreton e do Conde da Barca.¹¹⁰ Elaine Dias complementa esse complexo quadro de hostilidades entre os membros e de frustrações de Taunay afirmando que ele era tratado como pintor inferior a Debret tanto por Lebreton quanto por Dom João, enquanto sua expectativa era de “ter sua experiência reconhecida e ser contemplado com o título de pintor da Corte, além de querer ser diretor da nova instituição recém-criada, almejando ainda para um de seus filhos o cargo de secretário destinado a Pierre Dilon.”¹¹¹

Já Charles-Simon Pradier (1783-1847), gravador, nascido em Genebra, para deixar a cidade, alegou que o país não dispunha dos recursos técnicos necessários para que pudesse desenvolver seus trabalhos.¹¹² A explicação aventada por Renata Santos¹¹³ é que Pradier teria notado que, apesar da difusão da imagem gravada no campo da comunicação observada fora do âmbito estatal, não havia estímulo para a gravura artística. Foi em Paris que Pradier realizou as gravuras dos desenhos de Debret referentes ao Brasil.

A partir da inauguração, a direção foi exercida pelo pintor Henrique José da Silva (1820-1834), nomeado após a morte de Joaquim Lebreton. Na sequência, assumiram Grandjean de Montigny como interino (1834), Félix-Émile Taunay (1834-1851), Job Justino de Alcântara (1852-1854) e Manoel de Araújo Porto-Alegre (1854-1857). O primeiro ano letivo adotou o estatuto de 1820 que previa seis classes, cada uma regida por um professor: Desenho de figura, paisagem e ornamentos; Pintura histórica, retratos, paisagem, e ornamentos; Escultura de figuras e ornamentos; Arquitetura Civil, Perspectiva, e Geometria prática; Gravura; e Mecânica. Especificamente nesse estatuto, determinava-se que o primeiro

109 MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1941, *op.cit.*

110 SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nicolas-Antoine Taunay: uma biografia. SCHWARCZ; DIAS, Elaine (org.), 2008, *op.cit.* O desagrado com a nomeação de Silva como diretor é também citado por GALVÃO, *op.cit.*

111 DIAS, 2009, p. 49

112 DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Circulo do Livro, 1980. v. 2.

113 SANTOS, Renata. O desembarque da gravura “erudita” portuguesa e a corte de D. João. In. *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

pintor da Imperial Câmara seria o diretor e também o professor de desenho, o que garantiu os dois postos a Henrique José da Silva. Os alunos deveriam declarar a arte à qual desejavam se dedicar no ato da matrícula, mas necessariamente iniciariam os estudos pelas aulas de desenho e caberia ao professor dessa cadeira determinar se havia aptidão para a opção de arte escolhida e autorizar a passagem para outra classe.

Uma reforma do estatuto foi publicada em 1831 – denominada Reforma Lino Coutinho – e desvinculou os cargos de diretor e de professor de desenho. A partir da vacância do cargo por Henrique José da Silva, o diretor seria um dos professores proprietários, definido em eleição em que os votantes incluíam os professores proprietários e substitutos (antes intitulados pensionistas). As classes ofertadas passavam a ser: desenho, pintura histórica, pintura de paisagem, arquitetura e escultura.¹¹⁴ Um professor que não seria considerado membro da Congregação de Lentes lecionaria aulas de osteologia, miologia e fisiologia dos temperamentos e paixões, isto é, o estudo dos ossos, cartilagens, músculos e alterações fisiológicas resultantes de sensações humanas.

Embora fossem cinco os mestres proprietários das cadeiras principais, os substitutos seriam quatro, tendo em vista que um mesmo professor estaria responsável por cobrir as ausências dos titulares de desenho e pintura histórica. A Congregação de Lentes, então, totalizava nove professores.

Reduziu-se o tempo para a conclusão das aulas de desenho, obrigatórias a partir da matrícula, de três para um ano e passou-se a requerer que os alunos frequentassem aulas de geometria na Academia Militar. Para obtenção do diploma de formatura, os alunos deveriam ainda apresentar certidão de frequência nas lições de ótica das aulas de física da Academia Militar.

Um novo estatuto foi aprovado em 1855 e a estrutura das classes sofreu alteração, separando-se em arquitetura, escultura, pintura, ciências acessórias e música. As aulas de músicas resultavam da incorporação do Conservatório de Música à Academia Imperial de Belas Artes, o qual mantinha certa independência. Já as ciências acessórias, apontam para um ganho de importância das aulas de anatomia e fisiologia das paixões que passaram a integrar uma classe específica junto das lições de matemática aplicada, história das artes, estética e arqueologia.

A reorientação verificada em 1855, fazia parte da chamada Reforma Pedreira que se

¹¹⁴ Com relação ao professor de mecânica e ao professor substituto de gravura até então nomeados como funcionários da Academia, o estatuto de 1831 indicou que fossem absorvidos em outra instituição do governo. Ainda que previstas e tendo como professor nomeado François Ovide, vindo no grupo inicial de franceses, as aulas de mecânica não chegaram a sair do papel.

destinava a reformular não só a Academia Imperial de Belas Artes, mas os estabelecimentos de ensino geridos pelo governo central. Na Academia, o responsável por propor e implementar foi Manoel de Araújo Porto-Alegre, que assumia essa função como diretor. Uma das nuances da proposta era acrescentar ao ensino uma carga técnica, além de incorporar a instrução de artífices e operários.¹¹⁵

Os diretores e demais professores que fizeram parte da Congregação de Lentes até meados dos oitocentos desenvolveram o ensino público e institucionalizado das belas-artes no Rio de Janeiro e dedicaram-se à organização e fortalecimento da Academia. A história da instituição foi marcada por desentendimentos internos e descontinuidades, o que não impediu que o governo fosse frequentemente pressionado por mais verbas, valorização e espaço para atuação extramuros dos mestres e alunos a fim de obter reconhecimento em âmbito nacional. Não foram poucos os pedidos direcionados ao governo no sentido de chamar a atenção para a importância da Academia e, conseqüentemente, para a garantia de certa qualidade em seu funcionamento.

O argumento de equivalência com outras instituições correlatas foi evocado mais de uma vez. Em 6 de março de 1838, por exemplo, o diretor, em nome da Congregação de Professores, solicitou que os valores repassados à Academia fossem revistos, já que estavam abaixo do necessário para manter as despesas correntes e ainda impedia a compra de materiais para a composição do acervo e para uso nas aulas. A reclamação foi complementada com a requisição de aumento dos salários dos funcionários¹¹⁶, alegando que eram não só insuficientes, mas também inferiores aos ordenados de cargos semelhantes em outras academias, para o que “não se vê a razão porque se teria em conta inferior a Academia das Belas Artes, quando ela é por si o centro de um imenso desenvolvimento nacional do progresso estilístico a que tanto se inclina o gênio Brasileiro”¹¹⁷.

Sem resposta positiva, os professores não desistiram e, em 1842, assumiram uma atitude provocadora e remeteram simultaneamente dois projetos do orçamento de despesas para o ano financeiro seguinte, 1843-1844, um com os valores em vigência e outro com a proposta de aumento incorporada aos salários e outras despesas. Alegavam que o reajuste já tinha sido aprovado em cinco relatórios do governo e era moderado, pois “igualava os ordenados dos Professores desta instituição aos dos das outras Academias e Escolas maiores, [e] não os

115 SQUEFF, Leticia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. *Caderno CEDES*, Nov 2000, vol.20, no.51, p.103-118.

116 Pedido foi reiterado em 11 de maio de 1838.

117 Ofício do Diretor em nome da Congregação em 6 de março de 1838. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1833-1843, p. 214-215.

cumulam com gratificação ou saldos de patente como nas outras Academias e Escolas maiores”.¹¹⁸

Em 1844, os pedidos não retrocediam na abordagem enfática e comparativa a outras instituições, afinal se passaram 28 anos sem alteração no valor dos ordenados: “E é de notar-se que não há Academia tão carregada de obrigações profissionais como a nossa, sem dispensa de quintas-feiras etc... o Governo de S. M. I. já inteirado dos fatos não quererá que continue um estado de cousas tão doloroso e prejudicial.”¹¹⁹ Os ofícios com esse teor cessaram temporariamente após a autorização da atualização dos salários na lei de orçamento publicada em 1845, concedendo elevação de 800\$000 para 1:200\$000 réis aos professores proprietários e de 300\$000 para 800\$000 réis aos substitutos. Em 1853, a Congregação de Professores voltaria a pedir aumento, dessa vez nas gratificações do diretor e do secretário e utilizava também as outras escolas como referência. Nesse pleito, foram lembrados ainda o porteiro, o ajudante de porteiro e a pessoa contratada para as aulas de modelo vivo.¹²⁰

Mais elementar, outra solicitação frequente foi a criação e o preenchimento de cargos de professores e de outros funcionários. Muitas vezes, a demora no provimento das vagas resultava no acúmulo de funções. Para não sobrecarregar os profissionais em exercício, os cargos desocupados resultavam numa questão de urgência, pois a substituição exigia uma autorização do governo. A contratação de professores demandava a realização de concurso e nomeação por meio de portaria publicada pelo governo, processos nem sempre céleres.

A ideia de que haveria um tratamento diferenciado dado à Academia Imperial de Belas Artes em comparação a outros órgãos do governo e que a situação precisava ser contornada na forma de mais verbas e incentivos chegou a ser sintetizada por Félix-Émile Taunay no *Memorial sobre a igualdade da Academia com nível das outras escolas da Capital*¹²¹, o que indica a relevância da pauta.

Os apelos e queixas transmitidos pelos diretores não significam que o governo central negligenciava a Academia nem diminuem o papel por ela desempenhado, contribuindo para elaboração de manifestações de uma cultura nacional. Ademais, desenhou-se uma aproximação com governo que, de acordo com Letícia Squeff, intensificou-se a partir da década de 1830, na direção de Félix-Émile Taunay. O ministro do Império e, posteriormente

118 Ofício do Diretor em nome da Congregação em 6 de março de 1838. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1833-1843, p. 364

119 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1843-1852, p. 61-63.

120 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida pela Academia Imperial de Belas Artes*, 13 de dezembro de 1852 – 15 de outubro de 1855, p. 61-63.

121 O texto de Taunay encontra-se no acervo do artista depositado no Arquivo Nacional e não há referência de data. DIAS, 2009, *op.cit.*

também Dom Pedro II, compareciam às exposições gerais promovidas nos salões do estabelecimento na abertura e nas cerimônias de premiação dos melhores trabalhos apresentados. Tanto o imperador quanto a imperatriz Teresa Cristina mostravam-se como apreciadores de arte e incentivadores de artistas.¹²²

Pode-se pensar que, quando recém-criada, as atividades da Academia demandavam quantia suficiente para o fôlego inicial. Os gastos com a independência a partir de 1822 e, posteriormente, a agitação política e instabilidade econômica durante o período que antecede a abdicação de Dom Pedro I até a maioridade de Dom Pedro II são fatores que ajudam a explicar a não priorização do ensino acadêmico das belas-arts no orçamento do Estado. Mesmo no governo de Dom Pedro II, que ficou conhecido pelo amor e dedicação às ciências e às artes, a Academia não parece ter alcançado a posição desejada pelos professores na ordem orçamentária.

Instituições de ensino superior eram recentes, passando a existir somente após a instalação da Corte em 1808. Antes disso, a abertura de estabelecimentos do tipo era proibida e os habitantes das terras portuguesas na América que possuíssem as condições financeiras e de instrução necessárias buscaram a formação sobretudo na Universidade de Coimbra. Além das já citadas Real Academia dos Guardas-Marinha (1808), a Academia Real Militar (1810) e a Escola de Medicina do Rio de Janeiro (1813), surgiram a Escola de Medicina de Salvador (1815), os cursos de direito em São Paulo e Olinda (1827, sendo esta última transferida para Recife em 1854) e a Escola de Farmácia em Ouro Preto (em 1839).¹²³

O ensino superior era atribuição do governo central, que também tinha responsabilidade sobre o ensino primário e secundário na Corte. Nas demais partes do território, cabia aos poderes locais investir na educação inicial, o que ocorreu timidamente, mesmo após a Constituição de 1824 assegurar a educação primária como direito a todos os cidadãos. Outros espaços educacionais mais frequentes eram as escolas religiosas, os seminários e as aulas particulares.¹²⁴ Competia também ao governo central manter instituições científicas e de guarda de coleções, tais como o Museu Nacional, o Arquivo Público, a Biblioteca Pública, o Jardim Botânico e o Imperial Observatório, todos situados no Rio de Janeiro.

A Academia Imperial de Belas Artes estava, então, entre as instituições públicas de aparecimento recente. A respeito da relação que estabelecia com estas, há alguns indícios. Em

122 Alfredo Galvão apud Squeff, 2012.

123 CARVALHO, José Murilo de. *A construção da Ordem e O teatro de sombras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, 3ª ed.

124 *Ibidem*.

grande parte, o contato e a troca ocorriam pela comunicação e pela circulação dos membros nos diferentes lugares de cultura, pesquisa e ensino. Adicionalmente, sabe-se da já apontada obrigação da presença de alunos em disciplinas da Academia Militar. Tentou-se uma aproximação com o Museu Nacional e com o Jardim Botânico a fim de possibilitar aos alunos o desenvolvimento prático das aulas de pintura. No primeiro, ao menos nos estatutos, pretendia-se que as amostras de animais taxidermizados servissem de modelo para observação e, no Jardim Botânico, as flores seriam o objeto de estudo.¹²⁵

A Casa da Moeda era mencionada nos ofícios emitidos pela Academia, isso porque havia necessidade constante de obtenção de lâminas de ouro, prata e bronze para a confecção de medalhas e foi buscado o uso de materiais e máquinas. Em 1838, tentou-se junto à Repartição dos Negócios da Fazenda a formalização das relações a fim de facilitar a formação de cunhos e a impressão de medalhas. A Academia oferecia cooperação artística em troca da possibilidade de realização de exercício pelos alunos nas instalações da Casa da Moeda, melhor equipada em termos de maquinário e instrumentos.¹²⁶ Em 1846, ocorre o movimento inverso, ou seja, a Casa da Moeda busca na Academia uma aliada e solicita estátuas, bustos e pinturas para uma oficina de gravura em seu estabelecimento, ao que a Academia informa que não pode responder da forma esperada, pois não possui modelos de sobra, ao contrário, necessita deles em maior número e de todos os gênero.¹²⁷

Por conta da realização de obras na cidade e no próprio edifício da Academia, existiu um diálogo entre ela e a Inspeção Geral de Obras Públicas¹²⁸. Sob a direção de Félix-Émile Taunay, na década de 1840, a Congregação de Professores propôs uma articulação mais estreita, que acabou logrando sucesso. A ideia era reservar quatro ou seis lugares de subinspetores da repartição para serem preenchidos por alunos da Academia que já tivessem concluído a formação. A sugestão foi acolhida parcialmente pelo imperador, que se posicionou de acordo com o desejo de animar os artistas egressos do estabelecimento. Em fevereiro de 1844, definiu-se que a Academia deveria realizar concurso para uma ou duas vagas de adidos da Inspeção, cuja tarefa seria levantar plantas das obras em troca de pequena gratificação. Conforme já mencionado, a Academia lutava pela maior inserção de seus

125 Estatutos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes, estabelecida no Rio de Janeiro por Decreto de 23 de Novembro de 1820. Transcrição a partir de documento localizado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Caixa 6283. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm Acesso em 21 fev. 2015

126 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1833-1843.

127 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1843-1852.

128 A partir da criação em 1836, chamava-se Administração das Obras Públicas do Município da Corte. Era subordinada à Secretaria de Estado dos Negócios do Império e a alteração do nome para Inspeção Geral ocorreu em 1840.

professores e alunos em trabalhos externos, esperando protagonismo do Estado nas contratações. Certamente a medida foi considerada uma vitória e, em julho, eram divulgados os vencedores do concurso que foi direcionado aos formados em arquitetura: Antonio Batista da Rocha e Miguel Francisco de Souza.¹²⁹

A história da Academia Imperial de Belas Artes foi marcada por discontinuidades que se anunciaram desde os primeiros planos de criação nos obstáculos que atrasaram sua efetiva instalação. Internamente, seus membros envolviam-se em desentendimentos e polêmicas pessoais e a respeito dos caminhos que acreditavam que a instituição deveria tomar. Externamente, dedicaram-se a demonstrar seu valor, buscando inserção e reconhecimento principalmente pelo governo central. As pressões por valorização não eram sem propósito ou por mera vaidade, mas por se fazerem atores relevantes, como outras instituições e profissionais, à monarquia em sua reorganização administrativa em novas terras e também no pós-independência. Seus professores e alunos participam ativamente da construção da nação e de sua imagem na prestação de serviços artísticos. Em meio a momentos tanto de crescimento e afirmação enquanto órgão público quanto de retração – com decréscimo de alunos frequentando os cursos e em termos qualitativos –, foram firmando as bases de sua estruturação, das relações externas e do papel que lhe caberia desempenhar.

Nas primeiras décadas, foram lançadas ideias e ensaiadas algumas experiências que buscavam incluir o ensino de artes num conjunto de práticas culturais referenciadas numa tradição acadêmica europeia. Isso pode ser observado na realização das exposições públicas, no estabelecimento dos prêmios de viagem à Europa, na oferta de novas disciplinas e também na formação de um acervo próprio.

A constituição de uma biblioteca foi vislumbrada como parte da instituição, aparecendo desde os primeiros planos e como vivo interesse dos diretores e professores nas primeiras décadas de funcionamento. Enquanto também outros lugares destinados a preservação e leitura de textos se articulavam num Rio de Janeiro mais propício à presença de impressos, um acervo era formado lentamente. O processo de formação, então, se entrelaçou ao desenvolvimento da Academia e foi por ele afetado.

129 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1843-1852.

3 Imaginando a biblioteca

A Academia Imperial de Belas Artes abriu suas portas em 5 de novembro de 1826 e, no ano seguinte, chegariam os alunos que movimentariam as salas e os corredores para o primeiro ano letivo. As condições físicas não eram as idealizadas: o edifício não fora construído por completo e faltavam os acabamentos tanto da parte interna quanto da externa. Afirmar que foi inaugurado às pressas seria uma contradição, tendo em vista os longos anos de espera, mas o prédio era um indicativo do cenário em que os professores deveriam atuar, pois o que se observou foi que as atividades começavam com algum imprevisto e com melhorias a conquistar.

A direção da Academia era então ocupada pelo pintor português Henrique José da Silva e sua gestão foi frequentemente considerada pela bibliografia como aquela que desviou e frustrou os planos definidos pelos artistas fundadores, inclusive criando dificuldades para que estes desenvolvessem seu trabalho. Costumam ser abordadas trocas de injúrias em páginas de periódicos e polêmicas entre o diretor e os professores franceses.¹³⁰

A obra de Jean Baptiste Debret definiu Silva como “artista português que vegetava em Lisboa, pintor medíocre e pai de numerosa família” e “mesquinho diretor, homem cruel por vaidade mal-entendida”.¹³¹ Além disso, explicava que as desavenças emergiram como “inevitável consequência da introdução inconveniente de dois portugueses no corpo acadêmico composto essencialmente de franceses”¹³², fazendo referência a Silva e a Pedro Alexandre Cavoé (1776-1844)¹³³. Nessa mesma perspectiva, Adolfo Morales de los Rios Filho afirmou que Silva era “bom pintor português, mas homem de medíocre caráter (...), dificultava por todos os meios a vida e a ação dos membros da Missão”.¹³⁴ O diretor teria, segundo o autor, empreendido uma verdadeira “campanha contra os franceses”, tendo como aliados Cavoé, então arquiteto da cidade, e o escultor e professor da Academia João Joaquim Alão (?-1837)¹³⁵.

Sonia Gomes Pereira procurou contornar a imagem hegemônica do pintor, apresentado

130 *Catálogo Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE/FRM, 1979.

131 DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Circulo do Livro, 1980. v. 2, p. 450 e 456.

132 *Ibidem*.

133 Escritor e arquiteto, Cavoé nasceu em Lisboa e era filho do artífice francês Agostinho Alexandre Cavoé. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1824, onde atuou como Arquiteto da Câmara Municipal, fiscal de obra da Academia e arquiteto da Casa Imperial.

134 MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.

135 Nascido no Porto, Alão estudou em Portugal, sob a orientação de Vieira Portuense. No Brasil, envolveu-se em trabalhos no Paço Imperial e na Quinta da Boa Vista, em São Cristóvão. Foi nomeado professor de escultura da Academia, após a morte de Auguste-Marie Taunay.

como artista sem talento, de péssimo caráter e que teria implantado um ensino “atrasado” na Academia, contrariando um projeto “moderno” redigido por Joaquim Lebreton. Analisando os desenhos assinados por Henrique José da Silva que se encontram no acervo do Museu Dom João VI (EBA/UFRJ), Pereira destaca que ele teria um perfil de grande artista. Quanto à orientação dada ao ensino, as críticas a Silva de que ele teria descaracterizado o currículo sugerido por Lebreton seriam infundadas. A visão propagada por uma parcela da historiografia da arte é que Silva teria desviado a ideia de uma Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, aliada à ideia de progresso, em favor de um viés acadêmico e restrito às Belas Artes, no qual privilegiou o desenho na formação dos artistas. De acordo com Pereira, menos que uma decisão individual do diretor, a Escola não encontrou, naquele momento, condições para se concretizar. Para efeito de comparação, ressalta a experiência posterior do Liceu de Artes e Ofícios (1858), que enfrentou, assim como a Academia, dificuldades para se desenvolver. O projeto proposto por Lebreton em 1816 e a ideologia e a estrutura implantadas a partir de 1826 sob a direção de Silva tinham importantes pontos em comum: a adesão ao classicismo, a configuração da estrutura acadêmica e a posição prioritária do desenho na formação do artista.¹³⁶

A despeito das críticas que recebera Henrique José da Silva por exigir que todos os alunos ingressassem pelas aulas de desenho, do qual era professor, antes de frequentarem os cursos dos demais colegas professores, salienta-se que o desenho se manteve como alicerce inicial ao longo de todo o recorte estudado. Em 1853, por exemplo, um ofício do diretor Job Justino de Alcântara esclarece que “o Desenho é a base indispensável de todo e qualquer ramo de aplicação às Belas-artes, especialmente naqueles que concernem à estrutura do corpo humano.”¹³⁷

Para a história da biblioteca nos primeiros anos da direção de Henrique José da Silva, de forma geral, a documentação é mais rarefeita, tornando-se mais densa a partir de 1833 com o início dos livros de registros. Apesar das lacunas, uma carta de 1827 indica a remessa daqueles que possivelmente foram os primeiros exemplares da biblioteca. Seu conteúdo indica que a Academia recebeu a doação de cinco grandes volumes do *Musée Français*¹³⁸, cujo acesso deveria ser livre “a todos os professores, que quiserem consultar, com a expressa

136 PEREIRA, Sonia Gomes. Henrique José da Silva, um pintor português na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: Ferreira-Alves, Natália Marinho. (Org.). *A encomenda, o Artista, a Obra*. 1 ed. Porto/Portugal: CEPESE/Universidade do Porto, 2010, v. 1, p. 547-556.

137 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1852–1855, p. 11v.

138 No Catálogo da biblioteca de 1848, lê-se “Le Musée Français – explications des sujets et des cours par Croze Magnan”.

proibição de se remover qualquer dos volumes para fora da mesma Academia.”¹³⁹ Assim, já no primeiro ano da Academia, chegavam os primeiros exemplares que, alocados em uma sala do edifício, começavam a formar a biblioteca. Sabe-se por meio do catálogo da biblioteca de 1848 que os exemplares tinham pertencido anteriormente à biblioteca de Dom João VI. Outra constatação que esse documento permite é que os cinco volumes permaneciam na Academia até esta data.¹⁴⁰

Já em 1833, no *Livro de Registros da Correspondência...*, encontramos o uso do termo biblioteca, mesmo que ela fosse apenas uma vontade. A prestação de contas informa a compra de três exemplares de uma obra intitulada “Proporções do corpo humano” e gastos com o mobiliário para abrigar volumes existentes e futuros. Nela, lê-se que foram gastos 120\$000 para “estabelecer seis prateleiras de vinhático formando uma biblioteca com os dois nichos da sala semicircular em cada um”.¹⁴¹ Um ofício do diretor do mesmo ano solicita a liberação de verbas para “suprir as despesas do estabelecimento da mencionada aula de modelo vivo, incluso salário, assim como a outros gastos indispensáveis do arranjo dos arquivos e biblioteca, e reparos de antigos e preciosos painéis que estão a perder-se”.¹⁴² Além disso, é mencionada a subscrição de publicações relativas às artes e aquisição de gravura de gesso.¹⁴³ Essas anotações demonstram um conjunto de medidas envolvendo a constituição de uma biblioteca e nos revelam outra informação fundamental: o local em que pretendiam instalar. As seis prateleiras foram alocadas em um cômodo cujo formato aponta para uma das salas na planta de autoria do arquiteto e professor Grandjean de Montigny¹⁴⁴, localizada nos fundos do hall central.

139 Carta de Visconde de São Leopoldo. 16 de agosto de 1827. Documentos Avulsos. Acervo Museu Dom João VI, EBA-UFRJ.

140 AIBA. *Elementos do Catálogo da Biblioteca*. 1848. Assinado por Felix-Émile Taunay. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

141 Conta dos trabalhos e compras de diversos objectos. 7 de dezembro de 1833. ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Livro de Registros da correspondência recebida e expedida pela Academia Imperial de Belas Artes. 12 de março de 1833 – 28 de agosto de 1843. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

142 Ofício do Diretor em nome da Congregação de 2 de setembro de 1833. AIBA, *ibidem*, p. 19.

143 Ofício do Diretor em nome da Congregação de 29 de dezembro de 1833. AIBA, *ibidem*.

144 Prancha 41. In DEBRET, 1980, p. 619

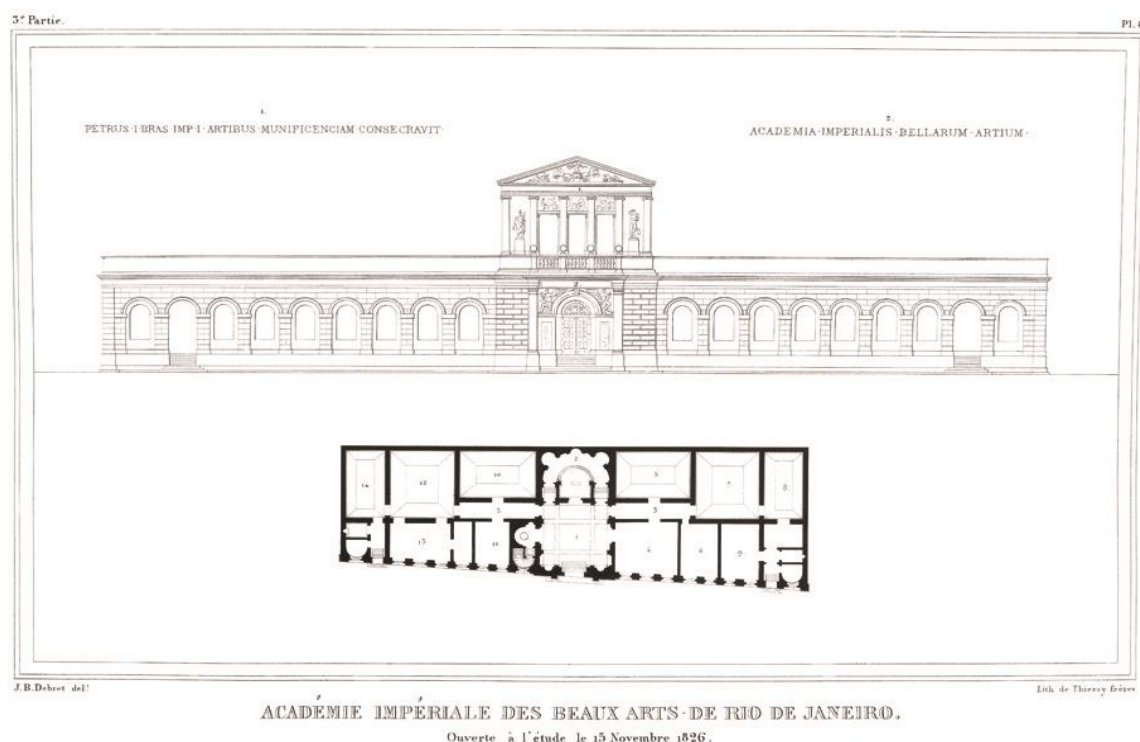


Figura 1. Fachada e planta do edifício da Academia Imperial de Belas Artes, inaugurado em 15 de novembro de 1826. DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un Artiste Français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'avènement et de l'abdication de S. M. D. Pedro 1er*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-1839.¹⁴⁵

Podemos ressaltar outra referência à biblioteca ainda sob a direção de Henrique José da Silva, no texto aprovado para reforma dos estatutos da instituição em 1831, a chamada Reforma Lino Coutinho. O artigo 5º do capítulo II estabelece que “Compete ao Secretário redigir as atas das sessões, escrever a correspondência da Academia, guardar no arquivo os ofícios, cartas, e mais papéis; e por fim formalizar a lista das matrículas, e cuidar da biblioteca.”¹⁴⁶ Dessa forma, o novo regulamento não só corrobora a ideia de que uma biblioteca era entrevista ou mesmo que os primeiros passos de sua constituição estavam sendo dados, mas também que o secretário seria o funcionário designado para ser o responsável por ela e por mantê-la ordenada.

Esses documentos enunciam os primeiros volumes e as medidas formais para uma coleção durante o período em que Henrique José da Silva ocupava o cargo de diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Isso significa que, diferentemente da bibliografia que

145 Reprodução disponível em <http://www.exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br> Acesso em 01 fev. 2014

146 BRASIL. Decreto de 30 de dezembro de 1831. *Coleção de Leis do Império do Brasil*, 1831, vol. I, parte II.

Disponível em <http://www2.camara.leg.br/> http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1831.pdf Acesso em 28 jan. 2014

considera a existência da biblioteca apenas em um período posterior, verificamos nas fontes consultadas que história da biblioteca remete à abertura da instituição e tem os anos iniciais como parte do processo de formação.

Uma última iniciativa do diretor que indica seu interesse e esforço para a formação de um acervo foi um ofício enviado ao Ministério do Império, ao qual a Academia estava então vinculada. Em 29 de junho de 1834, Silva confirmou o recebimento de volumes do *Relatório da Repartição dos Negócios do Império*, que foram incorporados ao arquivo da instituição e aproveitou para solicitar que fossem enviados exemplares de tratados de artes duplicados e outros materiais existentes na Biblioteca Pública, tais como “coleção de retratos, desenhos e peças notáveis das diferentes Galerias e Museus à que alude o Relatório, assim como os quadros de esboços originais preciosos que estão colocados na Escada da Biblioteca”.¹⁴⁷

O pedido foi acolhido e a remessa da Biblioteca Pública foi autorizada em 1835, quando então Henrique José da Silva havia falecido (o que ocorreu em outubro de 1834), Félix-Émile Taunay era o novo diretor eleito e tinha reiterado a solicitação para a “nascente biblioteca”.¹⁴⁸ Foram encaminhados exemplares da *Flora Fluminensis* (1827), de Frei José Mariano da Conceição Vellozo; dois volumes de *Perspectiva Pictorum* (1737 e 1741) de autoria de Andrea Putei; o *Primo Libro d'Architettura* (1551), de Sebastiano Serlio; *Architecture toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane* (1815), do arquiteto e professor da Academia Grandjean de Montigny e do também arquiteto Auguste Pierre Sainte Marie Famin; e a *Collection complète des portraits de tous les souverains de l'Europe et des hommes illustres modernes...* (1818) de Mme. Meyer.

A esses registros da direção de Silva, somam-se outros referentes a despesas que permitem afirmar que existia a intenção de formar uma biblioteca. Mais do que isso, buscou-se tomar medidas efetivas para aquisições e para conformação do local a ela destinado, mesmo que as ações adotadas alcançassem tímidos resultados.

Além do questionamento do silêncio da bibliografia sobre o tema quanto aos esforços do primeiro diretor, Henrique José da Silva, e da afirmação da existência de uma biblioteca em formação antes de 1850, o exame das fontes levou à identificação de exemplares que passaram a fazer parte do acervo da Academia, mas que não constavam do Catálogo de 1848. Isso nos leva a três opções: os exemplares integravam o arquivo (e não a biblioteca), foram extraviados ou não foram considerados relevantes por Taunay para integrar a listagem quando

147 Ofício do Diretor em nome da Congregação de 29 de julho de 1834. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1833-1843.

148 Ofício do Diretor em nome da Congregação de 27 de abril de 1835. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, *ibidem*.

da realização do levantamento. No caso dos volumes da Constituição e de Relatórios do Ministério do Império, é provável que eles tenham sido incorporados ao arquivo da instituição e não à biblioteca.

Ano de entrada	Impressos e outros materiais	Origem / Forma de aquisição
1833	3 exemplares de <i>Proporções do corpo humano</i> e mobiliário para biblioteca	Compra (2\$000)
1833	subscrição de algumas obras, publicações relativas às artes e aquisição de gravura de gesso	Subscrição/Compra
1834	<i>Relatório do Ministério do Império</i>	Regência
1834	6 exemplares da Constituição do Império e 6 da Carta de Lei de 12/8/1834	Regência
1834	Coleção de desenhos e litografias de Henrique José da Silva	Compra. Viúva de Silva
1836	Modelos, gravuras, elementos do desenho	Encomenda da França
1836	Folheto impresso em 1836. Tradução feita por Félix-Émile Taunay da obra de Thomas Bardewell, <i>A arte de pintar a óleo</i>	Produção própria da Academia
1837	2 exemplares do <i>Relatório do Ministério do Império</i>	Regência
1837	<i>Epítome de anatomia relativa às belas artes de um compêndio de fisiologia das paixões e de algumas considerações gerais sobre as proporções...</i> (1837)	Produção própria da Academia
31/5/1838	2 exemplares do <i>Relatório do Ministério do Império</i>	Regente Interino
1839	2 exemplares do <i>Relatório do Ministério do Império</i>	Regência
1840	6 exemplares de folhetos de arquitetura, de autoria do doador	Doação do arquiteto Joaquim Possidônio Narcizo da Silva
1841	Uma obra escrita, um quadro e uma cabeça de Virgem do pintor espanhol Bartolomé Esteban Murillo e uma obra escrita sobre a pintura da mesma Nação	Doação do Cônsul Geral do Império em Espanha, Sr. Wenceslau Antonio Ribeiro
1845	Modelos litografados. “Caderno” de gravuras de Hubert Robert	Compra

1846	<i>Mapa demonstrativo da distância geográfica e de caminho da Corte às cidades e principais vilas dos diferentes municípios da Província do Rio de Janeiro</i> , organizado pelo Tenente Coronel Miguel de Frias e Vasconcellos, Inspetor Geral das Obras Públicas da Corte	Doação do Imperador
1847	Caixa de livros e gravuras mandada pelo Arquiteto Cavaleiro Cannina e desenhos executados por Antonio Baptista da Rocha, pensionista em Roma	
1847	Subscrição da obra do Arquiteto Cavaleiro Luis Cannina; 9 tomos in foglio de “Architectura Geral”; 1 in foglio da “Architectura dos Templos Christãos”	Subscrição/Compra
1847 (ou anterior)	“História da Pintura Italiana”, de Giovanni Rossini	Assinatura/Compra

Quadro 1. Levantamento de materiais que fizeram ou podem ter feito parte da biblioteca e que não estão relacionadas no Catálogo da biblioteca de 1848.¹⁴⁹

Encontramos ainda nas correspondências informações divergentes daquelas registradas no catálogo da biblioteca de 1848. No caso da *Flora Fluminensis*, o ofício que anuncia a doação dessa e de outras publicações pela Biblioteca Pública, informa o envio de onze volumes, enquanto o catálogo aponta a existência de apenas cinco. Sobre os outros seis volumes da obra, supõe-se que nos anos decorridos entre 1835 e 1848 tenha ocorrido o extravio e, possivelmente, não foram estes os únicos a desaparecerem com o tempo.

Nas direções subsequentes até meados do século, as formas de obtenção de novos exemplares continuaram sendo por meio de compra, subscrição e doação. O processo de formação da biblioteca seguiu um ritmo lento e seu acervo foi modesto. A coleção foi organizada para subsidiar os cursos ministrados e, nesse sentido, possuía propósito e orientação temática definidos. Luis Milanesi afirma que “quanto mais uma biblioteca reduz o campo temático, mais exequível se torna o desejo de ser completa.”¹⁵⁰ Certamente, os professores envolvidos na formação da biblioteca desejavam reunir o maior número das obras de belas-artes que consideravam referências fundamentais para o ensino da instituição, no entanto, não foram poucos os obstáculos encontrados para a realização. Toda biblioteca pressupõe uma seleção e, neste caso, às escolhas dos professores da Academia se interpunham questões institucionais, sendo a mais considerável delas o limite do orçamento da instituição.

149 Informações obtidas nos *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida pela Academia Imperial de Belas Artes* e em DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

150 MILANESI, Luis. *Biblioteca*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

O primeiro catálogo da biblioteca¹⁵¹ permite observar os resultados de duas décadas de iniciativas para desenvolvimento do acervo de textos de belas-artes. Nele, buscou-se identificar a procedência dos exemplares, o título, o autor, o editor, o ano da edição e o número de volumes, embora muitas dessas informações estejam incompletas ou não preenchidas. Ao todo, existiam 83 títulos e cerca de 182 volumes sob os cuidados da Academia.

O acervo era constituído prioritariamente por livros em francês, seguidos daqueles escritos em italiano, português, espanhol e latim. Tal constatação seria esperada tendo em vista a composição do corpo docente com forte presença de franceses e de formação europeia. Especificamente quanto às edições francesas, convém acrescentar que, de acordo com Marisa Deaecto¹⁵², tinham grande difusão no mercado europeu e ultramarino do livro no século XIX, sendo também expressiva a participação de famílias e indivíduos de origem francesa no comércio do livro em Portugal e no Brasil – editores, impressores, livreiros, entre outros, mesmo que essas categorias não fossem tão bem delimitadas à época. Isso se refletia nas diversas bibliotecas da Corte e das províncias no século XIX, nas quais era comum encontrar livros franceses em grande quantidade ou mesmo como maioria¹⁵³. Assim, essa não era uma característica exclusiva da biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes, embora a primeira explicação para uma seleção de livros franceses seja também o projeto de ensino e a referência à academia francesa de belas-artes.

Língua da edição	Nº de títulos na biblioteca
Francês	47
Italiano	23
Português	8
Latim	3
Espanhol	1
Inglês	1

Quadro 2. Divisão de títulos do acervo segundo a língua da edição. Informações obtidas no Catálogo da biblioteca de 1848.

151 AIBA. *Elementos do Catálogo da Biblioteca*. 1848. Assinado por Felix-Émile Taunay. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

152 DEAECTO, Marisa Midori. Circulação e consumo. In. *O Império dos Livros*. Instituições e práticas de leitura na São Paulo Oitocentista. São Paulo: Edusp, 2011.

153 SILVA, Luiz Antonio Gonçalves da. Bibliotecas brasileiras vistas pelos viajantes no século XIX. *Ciência da Informação*. Brasília, DF, v. 39 n. 1, p.67-87, jan./abr., 2010. Disponível em <http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/viewArticle/430> Acesso em 11 jan. 2013

Quanto à produção de impressos no Brasil, verificamos, por meio do *Livro de Registro da correspondência recebida e expedida...*, alguns exemplares que não aparecem no catálogo. Existiam seis exemplares da Constituição de 1824, complementados por mais seis da “Carta de Lei” (Ato Adicional) de 1834 e de *Relatórios do Ministério do Império* (referentes aos anos de 1834, 1837, 1838 e 1839), todos saídos dos prelos oficiais e fornecidos pelo governo durante a Regência.¹⁵⁴ Já entre os registrados no Catálogo de 1848, há ao menos sete indicações de livros publicados no Brasil (Rio de Janeiro e Pernambuco), em português e em francês, impressos por Laemmert, Heatons et Rensbourg, Heaton Piensbure (citado anteriormente) ou sem menção ao editor.¹⁵⁵

De acordo com Christian Jacob¹⁵⁶, uma biblioteca é um lugar de diálogo com o passado, onde também há criação e inovação. No sentido dessa caracterização proposta pelo autor, podemos observar que a biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes se relacionava com o passado na medida em que preservava e procurava ter por perto os textos especializados produzidos nos anos e séculos anteriores. Ao mesmo tempo e a partir da presença desses textos, pretendia-se que fosse também um espaço de produção de conhecimento. Entendemos que tanto a leitura quanto a escrita são processos criativos¹⁵⁷ e, nesse sentido, a biblioteca conectava-se ao passado e projetava-se para o futuro.

No Catálogo, verifica-se que a maior parte dos exemplares foram impressos no século XIX, o que pode significar que a seleção privilegiasse autores e ideias atualizados ou edições que, por serem mais recentes, seriam mais fáceis de encontrar e mais baratas do que as antigas. Os demais exemplares foram editados entre os séculos XVI e XVIII e poderiam ser obras que atravessaram o tempo como fontes importantes para o ensino de belas-artes e peças que agregariam valor ao acervo. Ao lado de obras de relevo como as dos arquitetos Giacomo Barozzi Vignola (1507-1573) e Sebastiano Serlio (1475-1554), percebe-se no referido catálogo a presença de obras recentes publicadas na França e no Brasil, sendo a mais nova *Esboços da cidade de Nápoles* (sem indicação de autor), impressa no Rio de Janeiro (Heaton Piensbure) em 1846, isto é, poucos anos antes da elaboração do catálogo.

154 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1833-1843, *op.cit.*

155 AIBA. *Elementos do Catálogo da Biblioteca*. 1848. Assinado por Felix-Émile Taunay. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

156 JACOB, Christian. Prefácio. In. BARATIN, Marc; JACOB, Christian (dir.) *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

157 Em concordância com Chartier, “ler não significa apenas submissão ao mecanismo textual. Seja lá o que for, ler é uma prática criativa que inventa significados e conteúdos singulares, não redutíveis às intenções dos autores dos textos ou dos produtores dos livros. Ler é uma resposta, um trabalho, ou como diz Michl de Certeau. Um ato de “caçar em propriedade alheia.” CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In. HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Século da edição	Nº de títulos na biblioteca
Século XVI	2
Século XVII	2
Século XVIII	9
Século XIX ¹⁵⁸	44
Sem data	26

Quadro 3. Divisão de títulos do acervo segundo o século da edição. Informações obtidas no Catálogo da biblioteca de 1848.

Sem herdar um acervo inicial que lhe desse impulso, a biblioteca formou-se a cada exemplar. Entre compras e de doações, ressalta-se que não foram encontrados registros de aquisição por permuta com outra instituição nacional ou estrangeira, prática utilizada em outras instituições imperiais para obtenção de material.

Dos 83 títulos arrolados no catálogo, 37 foram adquiridos com fundos da academia. Os outros 46 foram obtidos por doação, sendo dezenove deles ofertados por Félix-Émile Taunay. Ocupando a função de diretor entre 1834 e 1851, Taunay mostrava-se como entusiasta do projeto de coleção ao ser o responsável por prover quase duas dezenas de títulos, arcando, ele próprio, com os custos.

Por sua relevante atuação na Academia, Félix-Émile já mereceu alguns estudos sobre sua atuação profissional. Nasceu em 1798, na França, e aprendeu pintura com o pai, Nicolas-Antoine. Chegou ao Rio de Janeiro em 1816 e tornou-se lente de pintura de paisagem da Academia em 1824. Em 1835, foi nomeado professor de desenho e de paisagem da Família Real, em substituição ao também pintor e professor Simplício Rodrigues de Sá e, três anos depois, começou a dar aulas de francês a Dom Pedro II. Foi sócio da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Quanto aos seus quadros, executou pinturas de paisagem a óleo, aquarela e em cartões, sendo o autor dos desenhos do primeiro panorama brasileiro, que foi exposto em Paris no ano de 1824. Dedicou-se também a traduções, redação de memoriais pessoais e voltadas para a instituição, e obras literárias, com temas como astronomia e política brasileira, demonstrando um perfil erudito.¹⁵⁹

Na biblioteca, excetuando as originárias de outras instituições do Rio de Janeiro - que

¹⁵⁸ Foi possível deduzir que seis exemplares sem data de edição no catálogo são publicações do século XIX, por se tratarem de obras de autores desse século.

¹⁵⁹ DIAS, 2009.

pertenceram à biblioteca de Dom João VI e à Biblioteca Pública -, as obras foram fornecidas por homens vinculados diretamente à instituição como alunos e/ou professores. Além de Taunay, constam entre os benfeitores Manuel de Araújo Porto-Alegre, Zepherin Ferrez, Grandjean de Montigny, Job Justino de Alcântara, Antonio Batista da Rocha e Joaquim Lopes de Barros Cabral. Contribuíram ainda o músico e compositor Joseph Fachinetti, o cônsul do Império em Barcelona Wenceslau Antonio Ribeiro, o Visconde de São Leopoldo (José Feliciano Fernandes Pinheiro) e Ilio de Butenwal.

Três títulos, totalizando quatro exemplares, não trazem indicação de procedência, mas presumimos que não foram incorporados por meio de compra pela Academia, já que seria uma ação que partiria do diretor e havia um controle das contas e entradas. Estando o autor do catálogo entre os membros da Congregação de Lentes desde 1824, possivelmente ele teria conhecimento das compras e, nesse caso, consideramos que foram obtidas por doação.

Procedência	Nº de títulos na biblioteca
Fundos da Academia	37
Félix-Émile Taunay	19
Biblioteca Pública	5
Ilio de Butenwal	4
Manoel de Araújo Porto-Alegre	3
Não identificado	3
Joaquim Lopes Cabral	2
Zepherin Ferrez	2
Antonio Batista da Costa	2
Biblioteca de D. João	1
Job Justino	1
Grandjean de Montigny	1
Joseph Facchinetti	1
Wenceslau Antonio Ribeiro (cônsul)	1
Visconde de S. Leopoldo	1

Quadro 4. Divisão de títulos do acervo segundo a procedência, isto é, compra ou doação. Informações obtidas no Catálogo da biblioteca de 1848.

A identificação da proveniência das obras indica que, mesmo que não existissem recursos diretamente destinados para a ampliação do acervo, as compras representavam quase metade da origem dos títulos adquiridos. Da quantia orçamentária disponibilizada para a

instituição, somente uma pequena parte conseguia ser revertida em aquisições para o acervo, algo que pode ser verificado ao longo de toda a primeira metade do século XIX. A situação não se modifica nas décadas seguintes segundo Cybele Vidal Neto Fernandes, que salienta que: “as aquisições para a biblioteca e pinacoteca da AIBA não eram rotineiras, devido às constantes faltas de verba, embora os pedidos de compra fossem constantes.”¹⁶⁰

A representatividade dos exemplares comprados dentre os registros do catálogo não deixa de ser significativa e sugere uma aproximação com a análise de Leticia Squeff¹⁶¹ acerca de peças que integravam a pinacoteca. Em *Uma Galeria para o Império*, ela observa que alimentavam a coleção da pinacoteca as obras executadas pelos pensionistas que gozavam dos Prêmios de Viagem, as obras apresentadas em todos os concursos realizados na Academia (Prêmio de Viagem, admissão de professores) e aquelas adquiridas por compra. Durante a administração de Taunay, que buscava manter boas relações com o governo central, foram solicitadas verbas de caráter suplementar para custear a aquisição de algumas obras apresentadas nas Exposições Gerais. Assim, para Squeff, as compras eram, geralmente, atreladas à realização desses eventos públicos, quando se aproveitava para prestigiar os artistas e aumentar a coleção. O exame da pinacoteca e, mais detidamente, da Coleção Escola Brasileira permitiu à historiadora afirmar que “Seja como for, pode-se notar que a Academia não apenas recebeu algumas vezes verba suplementar do governo para comprar quadros, como essa forma de aquisição foi mais comum do que geralmente se pensava.”¹⁶²

A doação de exemplares, por sua vez, mostrava-se também como um caminho fundamental para formação da biblioteca, o que foi reconhecido pelos membros da Academia à época. Pelo que indica o catálogo, o projeto de coleção sensibilizou alguns mestres e discípulos que se dispuseram a contribuir com um ou mais exemplares. Ademais, um episódio já contado por Alfredo Galvão e Elaine Dias traz outras pistas referentes à obtenção de obras. Durante uma das Exposições Gerais que tinham lugar na Academia, a de 1840, por meio de um ofício direcionado ao Imperador, pediu-se que fossem concedidos os prêmios já previstos aos artistas escolhidos pelo júri e que fosse dado o título de sócio correspondente ao arquiteto português Joaquim Possidônio Narcizo da Silva (1806-1896). O motivo da menção especial ao arquiteto correspondia ao agradecimento pela entrega de seis exemplares de um folheto de sua autoria sobre arquitetura. A resposta acabou sendo negativa, alegando “ser este título

160 FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>.

161 SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: USP; Fapesp, 2012.

162 *Ibidem*, p. 142.

inteiramente alheio da natureza daquele Estabelecimento”¹⁶³, mas o pedido teve seu significado. De acordo com Dias, “Com isso, associa as premiações ao sistema de doações de obras artísticas e didáticas para a Academia, demonstrando novamente a importância da metodologia empregada na instituição e o incentivo às doações.”¹⁶⁴ Buscava-se, então, ofertar aos doadores o reconhecimento do ato, através de alguma recompensa e do registro na instituição.

Já os estatutos da Academia de 1855 expõem outro aspecto relativo aos livros. O artigo 143 indica que seria cobrado 4\$000 dos alunos a cada ano de matrícula e que o valor arrecadado seria empregado na compra de livros e quadros. Com essa medida, criava-se um dispositivo que reservava recursos fixos e garantia a manutenção do acervo em crescimento.

A própria Academia também foi fonte de obras. Em 1836, um ofício do diretor informa o envio de cinquenta exemplares da *Arte de pintar a óleo, conforme a prática de Bardwell*¹⁶⁵, tradução de uma obra inglesa, para que fossem distribuídas nas bibliotecas, academias, escolas de desenho em funcionamento por todo o Império. Impressa pela tipografia J. Villeneuve e Cia, outro expediente menciona que a publicação ocorreu “por ordem da mesma Congregação [de Lentes] no intuito de promover por todo o Império a cultura desse importante ramo das Artes”.¹⁶⁶ De autoria de Thomas Bardwell (1704-1767), a obra veio a público em 1753 com o título *The practice of painting and perspective made easy* e versava sobre pintura a óleo, contemplando o manejo de tintas e de tons. Em Londres, o texto chegava à sua décima terceira impressão em 1832 e, nas palavras de Taunay, comprovava o quanto era apreciado entre os artistas.¹⁶⁷

A tradução para o português foi realizada pelo diretor Félix-Émile Taunay e, complementar e paralelamente, foi organizado um catálogo de telas e painéis que faziam parte do acervo da Academia, alguns dos quais foram trazidos por Lebreton ou pertenceram à coleção de Dom João VI. Dessa forma, as obras citadas e analisadas no texto do pintor e escritor Bardwell poderiam ser identificadas e apreciadas na coleção existente na

163 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1833-1843, p. 348.

164 DIAS, 2009, p. 164. Essa constatação foi tomada com base no exposto por Alfredo Galvão, em “Catálogos das exposições gerais de belas-artes realizados na Academia Imperial de Belas Artes e prêmios outorgados”, *Arquivos na E. N. B. Artes*, nº 11, Rio de Janeiro, 12 ago. de 1965.

165 *Arte de pintar a óleo, conforme a prática de Bardwell, baseada sobre o estudo e a imitação dos primeiros mestres das escolas italiana, inglesa e flamenga*. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Cia., 1836;

166 Ofício do diretor em nome da Congregação em 3 de agosto de 1836. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1833-1843, p. 124.

167 Taunay *apud* GALVÃO, Alfredo. Félix-Émile Taunay e a Academia de Belas Artes. In. *Revista do Patrimônio Artístico Nacional*, n. 16, 1968.

instituição.¹⁶⁸

A remessa para outras províncias e instituições permitia a circulação, em língua local, do estudo sobre pintura e, efetivamente, foi utilizado em outras instituições artísticas do Império¹⁶⁹. Para o diretor, essa produção pela Academia preenchia “um dos fins da sua existência, como estabelecimento central; procurando debaixo da aprovação do governo, espalhar elementos de instrução capazes de despertar o gênio em qualquer parte que se ache, e por ele, promover o renome nacional na cultura das Artes.”¹⁷⁰ Apresentavam, portanto, a produção e a difusão dos saberes como um dos objetivos enquanto instituição que ocupava uma função central na instrução artística imperial. Mais uma vez, tentava-se afirmar o trabalho promovido internamente e ampliar a atuação externa.

No ano seguinte, ocorreu a publicação de um folheto intitulado *Epítome de anatomia relativa as bellas artes seguido de um compendio de physiologia das paixões e de algumas considerações geraes sobre as proporções, com as divisões do corpo humano. Oferecido aos alumnos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: J. Villeneuve e Cia., 1837). A obra era uma tradução realizada por Taunay e foi desenvolvida para utilização nas lições de modelo vivo e anatomia.¹⁷¹ O texto trazia indicações de imagens que deveriam compor os exemplares, mas a impressão delas não foi autorizada pelo governo imperial devido à falta de recursos.¹⁷² Em 1844, cem exemplares permaneciam na Academia, aguardando a confecção das imagens para que pudessem ser distribuídos às províncias como desejava a Congregação de Lentes.¹⁷³

O folheto era um compêndio estruturado por Taunay que trazia relevantes tratados escritos entre o século XVII e o século XIX. Comparando a versão em português com as edições europeias das obras reunidas, Elaine Dias observou que Félix-Émile não só inseriu observações e notas, mas também substituiu textos integrais por resumos e/ou combinou elementos de diferentes edições.¹⁷⁴ Dessa forma, além do complexo processo que é uma tradução, ainda havia intervenção e crítica.

Quanto ao conteúdo abarcado, o epítome

168 DIAS, 2009.

169 Palumbo Dória *apud* DIAS, 2009.

170 Ofício do Diretor em nome da Congregação de 20 de julho de 1836. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1833-1843, p. 123.

171 Ofício do Diretor em nome da Congregação de 08 de abril de 1837. AIBA, *ibidem*.

172 COELHO, Danilo Ribeiro; LEITE, Reginaldo da Rocha. A relevância das retóricas visuais na formação artística brasileira. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_ret_reg.htm>.

173 Ofício do Diretor em nome da Congregação de 28 de janeiro de 1844. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1843-1852.

174 DIAS, 2009.

apresentava a primeira parte relativa à osteologia e à miologia a partir dos textos compostos por Roger de Piles (1635-1709) em *Abrégé d'Anatomie*, valendo-se da edição de 1765, e de figuras de François Tortebat; a segunda parte referia-se à fisiologia das paixões de Charles Le Brun em sua obra *L'Expression Générale et Particulière*, tema de sua *Conférence* de 1668, e a terceira parte advinha do verbete referente às proporções gerais de Aubin-Louis Millin, contido em seu *Dictionnaire de Beaux-Arts* publicado em 1806, acrescentando ainda uma pequena parte referente à divisão do corpo humano composto por Gérard Audran em seu *Les proportions du corps humain mesurées sus les plus belles figures de l'Antiquité*, publicado em 1683.¹⁷⁵

As traduções de Félix-Émile Taunay engrandeciam a coleção no que tange aos impressos didáticos e facilitava o acesso a alunos e outros interessados ao oferecer os textos em português. Essa era uma das formas de produção e circulação de conhecimento saídas da instituição e que atestam a inserção dos impressos como relevantes instrumentos no ensino artístico no Brasil.

No que tange aos tipos de impressos de arte encontrados na biblioteca, o catálogo de 1848 traz indicações que se aproximam da análise de Denise Gonçalves a respeito dos livros de arquitetura. A pesquisadora afirma que a coleção era formada por manuais, tratados, inventários ou *recueil* e revistas e portava uma diversidade de ideias, posturas críticas e concepções de arquitetura.¹⁷⁶ Já o exame do catálogo da biblioteca, que incluía não só as obras de arquitetura, permitiu identificar, além dos citados por ela, dicionários e compêndios. Sabe-se que as páginas de periódicos foram veículos de difusão dos saberes gestados na Academia e de inserção dos profissionais na cena cultural e política do Rio de Janeiro de seu tempo. No entanto, não foram encontradas indicações diretas de textos de alguns dos membros publicados em periódicos entre os volumes da biblioteca.

Os anseios por organizar e fazer circular os saberes produzidos na Academia não ficaram restritos às obras com caráter didático traduzidas por Taunay, sendo possível observar algumas ideias propostas com a nomeação de Manoel de Araújo Porto-Alegre como diretor em 1854 e a publicação de novos estatutos. Ficaram previstos dois objetivos aos quais se dedicariam os mestres e direcionariam recursos: a realização de sessões públicas na instituição, em que seriam lidos textos e discutidos temas relativos às belas-artes e ainda a publicação de um periódico especializado, composto de textos e estampas. Caminhando ao lado dos investimentos na biblioteca, essas ações visavam impulsionar o progresso das belas-artes, combater desvios com relação ao gosto, oferecer contribuições à indústria nacional e

¹⁷⁵ Dias, 2009, p. 117.

¹⁷⁶ GONÇALVES, Denise. O acervo de obras raras como fonte de estudo sobre o ensino acadêmico de arquitetura. In. MALTA, Marize (org.). *30 anos do Museu Dom João VI. O ensino artístico, a história da arte e o Museu Dom João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010, p. 50

auxiliar o governo.¹⁷⁷

Quando Porto-Alegre (1806-1879) assumiu a direção, já possuía uma longa relação com a instituição. Sua formação em pintura e desenho começou em Porto Alegre, com o francês François Thér e com os cenógrafos Manoel José Gentil e João de Deus. Depois, tendo estudado com Debret na Academia a partir de 1826, partiu com este para a Europa em 1831 e assumiu a cadeira de pintura do mestre ao retornar. Com perfil intelectual complexo, foi um ativo pintor, caricaturista, poeta, jornalista, projetou edifícios e participou de diversas instituições, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Colégio Pedro II e o Museu Nacional.¹⁷⁸

Os impressos, ao lado de outras coleções como a de estatuária antiga, as aulas de modelo vivo e os prêmios de viagem formavam um conjunto de material e ações utilizado no ensino por meio da observação e da cópia. De acordo com Elaine Dias, Félix-Émile Taunay, como diretor, demonstrou que sua perspectiva com relação à arte e à arquitetura dialogava com os escritos de Winckelmann. Assim, destacou as expressões gregas como modelo a ser seguido e considerava a interferência das condições climáticas nas obras produzidas. Taunay buscou desenvolver essa perspectiva mais detidamente nas aulas de desenho e arquitetura, pois intentava a partir delas consolidar a Academia como instituição pública. Na estrutura de disciplinas da Academia, as aulas de desenho correspondiam à base da formação do artista, enquanto a arquitetura seria o curso a contribuir para o desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro.¹⁷⁹

A referência grega conjugada aos exercícios de cópia apresentava-se anteriormente, uma vez que já nos planos de Lebreton havia interesse em constituir uma coleção de estatuária antiga, o que ganhou forma lentamente nos anos que seguiram à inauguração. A utilização pedagógica das peças da coleção da Academia ocorria nas aulas e a prática dos alunos ganhava destaque nos concursos promovidos anualmente, nos quais foram escolhidos os modelos de Vênus, Ariadne, Hércules e Júpiter para serem trabalhados pelos concorrentes. Havia também bustos contemporâneos e o conjunto de bustos e gessos puderam ser apreciados pelo público que visitou a exposição realizada em 1847. Nesta ocasião, estavam distribuídos em prateleiras seguindo uma organização que contemplava mitologia e política, e

177 BRASIL. *Coleção de Leis do Império do Brasil*, 1855, Vol. 1, pt. II, p. 402. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/> Acesso em 1º maio 2015

178 SQUEFF, Letícia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. *Caderno CEDES*, Nov 2000, vol.20, no.51, p.103-118.

179 DIAS, 2009.

poesia, filosofia e ciência.¹⁸⁰

As coleções formadas na instituição tinham como uma de suas funções fornecer referências e modelos de apoio. Nessas primeiras décadas de funcionamento, os diretores empenharam-se em adquirir materiais feitos em gesso, gravuras, estampas, impressos, entre outros, para engrandecer e diversificar as coleções ou mesmo para repor peças danificadas ou degradadas pelo uso ou pelo tempo.

Também o programa das aulas de modelo vivo trazia o ensino e a aprendizagem por meio da cópia. A disciplina tinha papel central nas academias artísticas da Europa que primavam pelo ideal da antiguidade clássica e, nesse lado do Atlântico, estava presente nos primeiros planos, mas só saiu do papel após aprovada em 1833. Sua efetivação não foi imediata ou regular por conta as dificuldades em encontrar e contratar profissional considerado habilitado pela Congregação de Lentes para servir de modelo nas aulas. Os obstáculos que dificultavam a estabilidade da oferta das aulas foram a desvalorização da profissão desse modelo entre brasileiros e europeus, falta de candidatos cujas formas atendessem às expectativas dos mestres e inabilidade dos contratados. Da parte dos alunos, a resposta às atividades propostas nas aulas era pouco uniforme, levando os professores a interpretar o resultado como insatisfatório.¹⁸¹ Mesmo que não atingisse uma regularidade, havia persistência para que as aulas prosseguissem, pois o exercício a partir de um modelo vivo era reconhecido como princípio básico para a imitação.¹⁸² As lições eram frequentadas pela maioria dos alunos da Academia, já que eram tidas como fundamentais para os cursos de desenho, de pintura histórica, de pintura de paisagem e de escultura.

Outra forma de exercício para atingir o aprimoramento das habilidades artísticas e o refinamento do gosto dos alunos era a presença diante de monumentos e dos originais das grandes obras de arte. Por isso, foi instituído o Prêmio de Viagens em 1845, concurso em que os alunos vencedores teriam viagens financiadas pelo governo para estudar na Europa e, assim, estabelecerem contato com profissionais, práticas empreendidas e poderem observar de perto as obras mais cultuadas. Experiência do tipo era vivenciada por artistas europeus, como ocorreu com o professor Grandjean de Montigny que venceu o *Grand Prix de Rome* e viajou para Roma onde estudou entre 1801 e 1805. Lá, Grandjean observou de perto as ruínas e expressões da antiguidade clássica e, mais tarde, deslocou seu olhar outra região e temporalidade das obras que resultou na publicação de seu livro *Architecture Toscane* (1815).

180 *Ibidem*.

181 DIAS, 2009.

182 *Ibidem*.

Na perspectiva de Félix-Émile Taunay, o prêmio era importante uma vez que os contemplados, ao retornarem ao Brasil, estariam mais estimulados ao exercício da profissão na qual se formariam, ao mesmo tempo em que esperava que se tornassem artistas mais valorizados, facilitando-lhes a obtenção de empregos.¹⁸³ Para os discípulos não agraciados com o Prêmio de Viagem, a biblioteca e a pinacoteca poderiam, de alguma forma, trazer as manifestações artísticas europeias do passado e contemporâneas. Alguns exemplares impressos, por exemplo, eram ricos em imagens e cumpriam essa função de apresentar e aproximar as obras cuja visita era inviável para muitos alunos que viviam no Rio de Janeiro.

No que tange à pinacoteca, assim como a biblioteca, insinuava-se nos planos que antecedem à institucionalização do ensino artístico acadêmico no Rio de Janeiro e ambas foram progressivamente concretizadas conforme se passavam os anos de funcionamento da Academia. Em pesquisa publicada em 2012 sobre a Coleção Escola Brasileira, Leticia Squeff destaca que “A organização do acervo da pinacoteca pode ser vista como parte da estratégia de estruturação do ensino acadêmico no Brasil.”¹⁸⁴ Para uma instituição de ensino de belas-artes, possuir uma coleção de obras, mesmo pequena, era primordial, ainda mais porque ela seria um dos instrumentos pedagógicos para a prática da cópia.

Joaquim Lebreton, ao chegar ao Rio de Janeiro em 1816, trouxera consigo e com o grupo francês telas compradas em Paris. No total, 42 obras atravessaram o Atlântico, todas adquiridas em 1815. Outras doze viriam mais tarde, fruto de uma negociação comercial realizada em 1816. Tratava-se de um conjunto de cópias e originais das mais importantes escolas artísticas. Lebreton defendia que era de suma necessidade “reunir quadros de diversas escolas, telas que possam servir às lições práticas, como demonstração, ao mesmo tempo em que guiem e mesmo inspirem os professores”.¹⁸⁵

Morales de los Rios Filho valorizou esse primeiro esforço dos mestres, declarando que

Constituiu fator preponderante para a difusão da cultura artística, o início da pinacoteca nacional com os quadros trazidos por Lebreton; alguns dos quais constituíam obras notáveis de Leonardo da Vinci, Cavaletto, Jouvenet, Carraci, Tintoreto, Lebrun, Sasso Farratti, Franz Frank. E mais: excelentes cópias de Rafael, do Dominichino, de Pussin.¹⁸⁶

Desejando incrementar rápida e substancialmente a coleção, Lebreton propôs ao governo a vinda de modelos pertencentes à Coroa, mas que, após a transferência da Corte, permaneciam

183 DIAS, 2009.

184 SQUEFF, 2012, p. 103

185 Joaquim Lebreton *apud* DIAS, 2009.

186 MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1941.

em Lisboa. Essa medida deveria, na sua perspectiva, ser aliada à compra de mais materiais em Paris, de modo a abastecer a Academia de uma coleção inicial anterior ao início das aulas. As telas e os tipos em gesso eram componentes fundamentais para a implantação das aulas de pintura, uma vez que seriam estes os modelos para instrução e prática dos alunos.¹⁸⁷

Em meio às diferentes formas de aquisição de peças de artes, outra medida aparece nos estatutos de 1831. Os professores substitutos, segundo o plano, eram obrigados a trabalhar na Academia dois dias da semana, no mínimo. O tempo deveria ser utilizado para desenvolvimento do profissional no ramo da arte à qual se vinculava, copiar as obras dos melhores mestres e realizar composições próprias. As produções teriam como finalidade espalhar por salas e gabinetes trabalhos próprios e nacionais. De acordo com Leticia Squeff, parte significativa da pinacoteca era formada por cópias de obras de pintores italianos e franceses. Percebe-se, portanto, representatividade semelhante àquela encontrada na biblioteca.

Mesma semelhança não se observa em termos de proporção, por questões inerentes à natureza dos materiais. Squeff informa que, passada uma década da inauguração das atividades, o número de quadros ultrapassava a primeira centena (enquanto os impressos só atingiram tal número posteriormente). De fato, os documentos produzidos no âmbito da Academia mostram uma série de compras ao longo dos anos e ao que se sabe a incorporação de obras realizadas pelos alunos e mestres era também constante.

Na década de 1850, a administração de Manuel de Araújo Porto-Alegre direcionou atenção e investimentos diretos à pinacoteca. Esta tinha como função não só manter as peças, mas também permitir que o público interno e externo a reconhecesse como espaço de exposição ao qual recorrer permanentemente. De acordo com Squeff, diversas medidas foram tomadas a fim de manter o acervo em movimento crescente, o que talvez possa ser atribuído a essas alterações que tornaram a pinacoteca de acesso livre a qualquer visitante.¹⁸⁸

A partir de 1855 a criação do posto de “Restaurador de quadros e Conservador” passou a constar dos estatutos, pleito que não era novo no estabelecimento, já que havia a urgência por reverter ou evitar a deterioração dos originais e cópias presentes. Antes disso, em 1854, o diretor, em nome da Congregação de Professores, indicou o nome do pintor histórico Carlos Luis do Nascimento (1812-1876), que imediatamente começou os trabalhos, quando o governo central apenas sinalizara aprovação. A nomeação de Nascimento foi formalizada no mesmo ano. Sendo um profissional formado na instituição, a Academia já colhia os frutos de

187 SQUEFF, 2012, *op.cit.*

188 *Ibidem.*

ver ingressar em seus quadros aqueles que foram seus alunos.¹⁸⁹ Ele deveria zelar para que não houvesse avaria nas peças, impedindo “absolutamente a deslocação dos painéis, a aplicação sobre eles de vernizes, óleos, transparentes, ou qualquer outra coisa que os possa danificar” e realizar reparos naqueles que necessitassem de cuidados. Já com relação à sala, cabia a ele mantê-la ordenada e limpa, viabilizando as atividades a elas relacionadas. A necessidade de um funcionário incumbido de cuidar e restaurar obras foi expressa já durante a direção de Félix-Émile Taunay, sendo demanda em ofícios emitidos pela Academia ao governo central.¹⁹⁰ Vê-se, portanto, houve interesse expresso e paralelo pelo desenvolvimento das duas coleções: da pinacoteca e da biblioteca.

O espaço físico da Academia, ao lado da insistência por mais verbas, foi uma questão pela qual os professores e diretores se mobilizam nos anos iniciais de funcionamento. Ao longo uma década, o edifício construído especificamente para abrigá-la teve que ser dividido com a Tipografia Nacional¹⁹¹, o que gerou reiterados pedidos direcionados à Regência para ocupação total das salas. O argumento para a retirada da Tipografia Nacional era que as atividades sobrepujam-se nas poucas salas disponíveis, prejudicando o ensino e dificultando a expansão, por exemplo, da oferta de cadeiras, prevista nos estatutos.

A saída da Tipografia Nacional do edifício ocorreu em abril de 1836, autorizando a Academia a apropriar-se das salas.¹⁹² Antes disso, entretanto, a Regência tinha proposto à Congregação de Lentes que a Academia deixasse o prédio, ao que se respondeu nos seguintes termos:

[...] a respeito da mudança para outro domicílio, a Congregação representa que não há outro edifício no Rio de Janeiro que possa servir a par do que Ela atualmente ocupa; pois este tem sido construído magistralmente para a sua acomodação nas proporções internas e direção da luz, ao mesmo tempo que os Emblemas exteriores, inscrições e ornamentos o tem, desde o princípio, consagrado às artes que jamais se poderiam deixar sem vivíssimas saudades; E por isso a Congregação prefere, em quanto não for possível remover a Typografia Nacional, antes conservar-se nos estreitos limites a que se acha hoje reduzida no próprio patrimônio, do que completar e autorizar a ocupação alheia por um abandono voluntário: especialmente quando Ela pode esperar justiça no futuro, fiada no generoso patronato de V. Excia., de que se anima a requerer uma destas vivificadoras visitas com que tem sido favorecido diversos Estabelecimentos. [...] ¹⁹³

189 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1852-1855.

190 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1843-1852.

191 A Imprensa Régia, criada em 13 de maio de 1808, passou a chamar-se para Tipografia Nacional em 1821.

192 Ofício apresentado na sessão de 2 de maio de 1836, assinado pelo Regente, em nome do Imperador, em 21 de abril de 1836. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1833-1843.

193 Ofício do diretor em nome da Congregação em 2 de setembro de 1833. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, *ibidem*, p. 19.

Insatisfeitos com o prédio sob aquelas condições, consideravam ser pior sem ele. Ao menos no discurso, a Congregação de Professores posicionou-se por defender que a instituição era indissociável do Palácio das Belas Artes com seus ornatos e emblemas e preferiam aguardar – não silenciosamente – até que fosse permitido tomar o controle integral da construção.

A divisão era, na verdade, um agravante, uma vez que o projeto do edifício encomendado ao arquiteto e professor Grandjean de Montigny o concebera com dois pavimentos¹⁹⁴ e apenas parte foi efetivamente construída por questões econômicas e políticas. Em 1826, foi inaugurado com apenas o primeiro andar e o frontão central, sendo necessário reorganizar o uso do espaço disponível frente à idealização proposta por Grandjean. Sobre isso, Debret afirmou:

Suprimiram-se assim os aposentos dos professores, que deveriam formar dois andares, cuja massa imponente e rica de detalhes de excelente gosto arquitetural davam o caráter desejado ao palácio das belas-artes.

Desse modo limitado pela modicidade dos fundos disponíveis, nosso hábil arquiteto não se mostrou menos feliz, improvisando um templo dedicado às belas-artes em cima da porta principal já construída, e reportando, dessa maneira para o centro do monumento consagrado à glória artística brasileira, toda a riqueza e todo o gosto arquiteturais.¹⁹⁵

A construção incompleta com relação ao projeto, as salas e a fachada não estavam acabadas e o conjunto não alcançava o resultado plástico pretendido, o que Angela Telles explica que

pode estar relacionado com as circunstâncias do momento: Pedro I já não era o governante amado pela população, as dificuldades financeiras eram uma constante e o ritmo da administração imperial, muito lento. A falta de dinheiro, combinada com a pressa para inaugurar os prédios sempre coincidindo com alguma data, fazia com que as construções fossem dadas por terminadas ainda inconclusas.¹⁹⁶

194 DEBRET, *op.cit.*

195 *Ibidem*, p. 618.

196 TELLES, Angela Maria Cunha da Motta. *Grandjean de Montigny: da arquitetura revolucionária à civilização nos trópicos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008, p. 145.

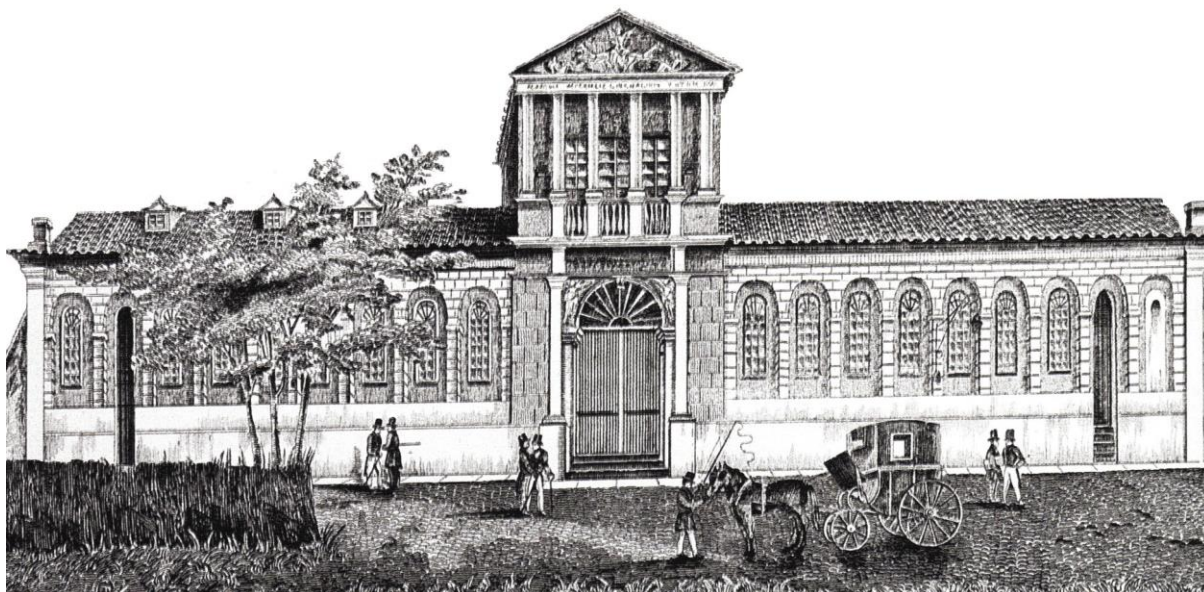


Figura 2. Edifício da Academia Imperial de Belas Artes. Anônimo. Accademia das Bellas Artes. 1846. Litografia, P&B. 13,4x21,5cm. Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro. Gilberto Ferrez Iconografia do Rio de Janeiro, Catálogo Analítico 1530-1890, Vol. I e II. Rio de Janeiro: Jorge Editorial.¹⁹⁷

A biblioteca possuía um local próprio no projeto arquitetônico que considerava o edifício com um só andar e como exclusivo da Academia¹⁹⁸, o que sugere a importância que era atribuída à constituição de um acervo da instituição. Todavia, no edifício construído, ficou alocada inicialmente em uma sala que acumulava outras funções. O espaço da biblioteca deveria coincidir apenas com a sala de sessões, porém acabou, em 1833, ocupando o mesmo local em que se encontrava a mesa do secretário e eram ministrados dois dos cursos oferecidos:

A Congregação não tem sala de sessões, ajunta-se no Gabinete de um dos Professores. O local, destinado a servir de biblioteca e de sala de sessões, acha-se agora ocupado por duas aulas juntas, a de pintura de paisagem e a de arquitetura civil, além da escrivaninha do Secretário; e daquele aperto nascem incômodos e inconvenientes. A Congregação, já por diversas vezes, tem representado sobre o prejuízo que resultou e resulta ao Estabelecimento e aos Estudantes da usurpação que este lhe fez de metade do edifício para acomodação da Typographia Nacional¹⁹⁹

197 Disponível em: <http://historia.jbrj.gov.br/fotos/imagens.htm> Acesso em 12 jan. 2015

198 DEBRET, *op.cit.*

199 Ofício do Diretor em nome da Congregação de 8 de junho de 1833. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1833-1843, p. 11.

Esse acúmulo de atividade num mesmo espaço, não só desagradava os professores, mas também contrariava os estatutos de 1820 que previam que haveria salas separadas para cada classe, recebendo uma decoração própria.²⁰⁰ Isso nos permite pensar que, nos primeiros anos, a biblioteca ocupou instalações improvisadas não necessariamente por uma falta de interesse em constituir um acervo ou por uma desconsideração frente aos poucos volumes, mas porque as condições físicas assim exigiam.

Além da construção do segundo pavimento²⁰¹, a Congregação de Lentes considerava de “necessidade urgente” outras intervenções para manutenção do edifício e pretendia reformar a fachada, incluindo ornatos e estatuetas. Em primeiro lugar, observava que o prédio estava “infelizmente enterrado numa travessa quase desconhecida”²⁰² e estreita. Eram empecilhos ainda as propriedades vizinhas e propunham a compra de prédios e terrenos para a abertura de uma rua perpendicular que transformasse a perspectiva do edifício valorizando-o em termos estéticos e conferindo imponência desejada. A rua Leopoldina foi traçada por Grandjean de Montigny em 1836, ligando o Palácio ao Largo da Constituição²⁰³ e as negociações para aquisição de terrenos do entorno começaram em 1838.²⁰⁴

Por conta da demora e dos problemas enfrentados, em 1839, pedia-se abertura até a rua de São Francisco de Paula, defendendo que a medida seria benéfica ao movimento de circulação, mais do que na região central, no município como um todo. A contribuição dar-se-ia também no embelezamento a um custo não muito alto: “escusado é dizer o quanto o projeto interessa: avultadas quantias gastas em qualquer outra parte do município não produzirão um efeito igual ao da aparição de um palácio de granito já pronto, porém até hoje apenas entrevisto e quase desconhecido.”²⁰⁵

Como outras requisições feitas pela Academia, a necessidade de abertura da rua apareceu repetidas vezes em expedientes encaminhados ao governo. No ano de 1844, um relatório redigido pelo diretor Taunay reforçou o interesse pela execução da obra “ao menos até a Rua da Lampadosa” e sugeria que as três casas que precisavam ser desapropriadas

200 *Estatutos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes, estabelecida no Rio de Janeiro por Decreto de 23 de Novembro de 1820*. Transcrição a partir de documento localizado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Caixa 6283. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm Acesso em 21 fev. 2015

201 O segundo pavimento foi erguido em 1882 e um terceiro, em 1908, pelo Ministério da Fazenda. O edifício foi demolido em 1938.

202 Ofício do Diretor em nome da Congregação de 25 de abril de 1838. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1833-1843, p. 11.

203 Requerimento à Câmara dos Deputados. 25 de setembro de 1836. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, *ibidem*, p. 131-134.

204 A rua Leopoldina é hoje denominada Rua Imperatriz Leopoldina e a Praça da Constituição, Praça Tiradentes.

205 Ofício do diretor em nome da Congregação. 5 de novembro de 1839. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, *ibidem*, p. 298.

fossem trocadas por prédios isolados da Nação existentes em outros locais. A argumentação quanto à validade do projeto continuava com a lembrança da exposição geral ocorrida no ano anterior, em que afluíram para o edifício cerca de quinze mil visitantes. Além da facilidade para entrada e saída nas datas solenes, produziria benefícios estendidos a todo o bairro, como salubridade e saúde pública.²⁰⁶

A via reapareceria em 1847 no plano de reestruturação da área da cidade compreendida entre o Largo da Constituição e o Largo da Ajuda, também de autoria de Grandjean de Montigny, incumbido pelo governo imperial para essa tarefa junto com Félix-Émile Taunay e Job Justino de Alcântara. No final da década de 1840, as obras para concretizá-la seriam finalmente iniciadas.²⁰⁷ Além da rua e sob os mesmos argumentos, foi proposta a abertura de uma praça semicircular em frente ao edifício, cujo embelezamento deveria ser realizado com árvores e plantas escolhidas pelos professores. De acordo com Robert Coustet, era algo habitual nos projetos de Grandjean pensar um cenário e não apenas uma construção isolada.²⁰⁸

A atribuição da Academia no planejamento do entorno incidia também sobre a fachada das casas da rua fronteira ao palácio, riscadas igualmente por Grandjean, reforçando a ideia de que se pensava bem além do edifício. Os professores propuseram ainda, com aceitação do governo central, cortar os ângulos das esquinas das casas que formavam a encruzilhada da rua da Lampadosa e da fronteira do edifício para melhorar a circulação, a exemplo do que já se executava na Europa.²⁰⁹

O prédio da Academia passou por diversas reformas pontuais e de reversão de processos de deterioração pelo tempo e uso. Com Manuel de Porto-Alegre na direção, houve uma intervenção profunda para reforma e ampliação. Foram pintadas as salas, arrumado o assoalho, consertado o telhado, adquiridas novas mobílias das salas e reformadas as antigas. A disposição das aulas e dos usos no edifício foi reorganizada e a construção ampliada, mas não tardou que o espaço total se fizesse novamente diminuto para as atividades da Academia.²¹⁰

Em 1854, foi iniciada a construção de um local exclusivo para a pinacoteca, seguindo o projeto arquitetônico do professor Job Justino de Alcântara (Grandjean falecera em 1850) para um terreno vago. A biblioteca também foi contemplada na reforma e a sala recebeu

206 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1844-1852.

207 PEIXOTO, Priscilla Alves. Guanabara: uma cidade revista. *Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História*. São Paulo: ANPUH-SP, 2011. p. 1-11.

208 COUSTET, Robert. Grandjean de Montigny, urbanista. In. *Catálogo Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro, op.cit.*

209 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1844-1852

210 SQUEFF, 2012.

decoreção especial que incluía mobiliário novo, painéis de autoria de ex-alunos e pintura executada por Jean Pierre Léon Grandjean Pallière Ferreira²¹¹.

Filho mais velho do pintor Julien Pallière (1784-1862)²¹² e neto de Grandjean de Montigny, Léon nasceu no Rio de Janeiro em 1823. Estudou na França com o pintor de história François-Edouard Picot (1786-1868) e, ao retornar ao Brasil, em 1848, matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes. No ano seguinte, venceu o concurso do Prêmio de Viagem à Europa realizado pela instituição, o que resultou em questionamentos quanto à validade da escolha por conta de suas ascendência e experiência. As acusações sugeriam que pesava sobre a indicação de Léon o fato de ser neto de Grandjean, mestre da Academia desde a fundação, e que a concorrência com os demais alunos era desleal por já possuir conhecimentos avançados de pintura.²¹³ Além disso, o objetivo do prêmio era permitir aos alunos a vivência nos ambientes artísticos europeus, algo que León Pallière - que segundo Morales de los Rios Filho era “nascido no Rio de Janeiro, mas francês em tudo” - já tivera.²¹⁴

Apesar das polêmicas, Pallière partiu para Paris e depois para Roma, onde pintou a *Alegoria às Belas Artes*, obra que cobriria o teto da biblioteca. Já concluída a reforma da biblioteca, a publicação *Notícias da Academia Imperial*, de 1859, apresentou o espaço do seguinte modo:

A decoreção desta sala é de um estilo sério e recorda a escola italiana. O teto, pintado pelo Sr. Pallière Grandjean Ferreira, ex-pensionista do governo em Roma, representa uma alegoria às Belas-artes: a Pintura, a Escultura, a Arquitetura, a Poesia e a Música se preparam para ilustrar o feliz reinado do Sr. D. Pedro II, Augusto Protetor das Belas-artes.

Os retratos de Apelles, o pintor de Alexandre; de Vinci que, primeiro, escreveu as leis eternas da perspectiva e das sombras, e achou nos recursos de seu gênio o tipo da Divindade de Cristo; de Alberto Duro, o antigo chefe da escola alemã; de Buonarrotti, o artista de três almas, e de êmulo o divino Rafael; de Ticiano e do Tintoretto, cujas palhetas revelaram todas as maravilhas das cores; do nobre Velasques; do prodigioso André del Sarto; e do brusco Rembrandt, mágico pintor dos efeitos da luz; de Rubens e seu discípulo Vandick, chefes imortais da escola flamenga; do sábio Poussin, admirável mestre da escola francesa; e de Murillo que fez de seu pincel o caminho que vai da mendicidade das ruas às alturas da mais feliz opulência, ornaram os catorze medalhões que ladeiam o quadro do centro.

211 Antes da demolição do edifício onde funcionou Academia Imperial de Belas Artes, ocorrida em 1938, foi retirada a pintura de Pallière. Hoje ela encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes, sob o número de registro 648, fora de exposição e passa por restauração. Informação disponível em <http://mnba.gov.br/portal/museu/acervo.html> Acesso em 30 jun. 2015.

212 Nascido em Bordeaux, na França, chegou ao Rio de Janeiro em 1817, onde foi professor de desenho da Academia Militar, pintor da Imperial Câmara e fez parte do Corpo de Engenheiros. Retornou a França em 1826.

213 PESSOA, Ana; BANDEIRA, Julio. Jean León, o filho artista de Julien Pallière. In PESSOA, Ana; BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Pallière e o Brasil*: obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

214 MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O Sesquicentenário da Missão Artística Francesa, 1816-1966. *RIHGB*, 1966, v. 272, p. 243-260.

As paredes da sala estão guarnecidas com painéis, quase todos produções de alguns artistas nacionais que foram discípulos da Academia.²¹⁵

Gonzaga Duque, em *A arte brasileira*, avaliou detidamente a ornamentação do teto, sobre o qual teceu a seguinte análise:

A decoração do teto da biblioteca da Academia é uma obra que no seu gênero, só tem confronto com a decoração da sala do trono (Quinta da Boa Vista) feita por Bragaldi. A composição é de uma simplicidade tocante, de uma preciosa pureza de linhas, que lembra, em harmonia e singeleza, a severidade das linhas gregas. O colorido é simples, rico em limpidez, feliz na tonalidade. O caráter decorativo relaciona-se perfeitamente com o fim a que a sala é destinada, e com o caráter do edifício. Nem mais um espediço de linha, uma prolixidade, um desgarre de pincel. Sob a cúpula azul do céu estão reunidas a escultura, a arquitetura e a pintura. A arquitetura, a grande arte social por excelência, figura no centro, sobre uma cadeira grega, tendo ao lado as coirmãs. As expressões dessas três figuras, delineadas pelo molde formoso e ao mesmo tempo grave donde saíram as peregrinas belezas do paganismo, se traduzem em serenidade, saber e talento. Sobre tudo, a que preside a reunião patenteia, nos corretíssimos traços fisionômicos, galhardo talento e soberana calma.²¹⁶

O painel impressionava por seu valor estético, representava os eixos artísticos aos quais se dedicava a Academia e atribuía ao espaço da biblioteca tons de sofisticação. Junto com as telas, os manuscritos e os impressos cobrindo as paredes, criava-se um conjunto a ser apreciado. Passadas quase três décadas da inauguração das aulas da Academia e somados os esforços de diferentes indivíduos, a biblioteca alcançava um novo momento em sua história ao obter um espaço próprio para este fim e decorado em detalhes. O espaço para leitura e abrigo de textos tornava-se também um local de exposição.

Esse novo momento era referenciado pelo diretor Porto-Alegre como de criação de uma biblioteca especial, voltada para o uso dos mestres, dos discípulos e dos amadores, que lá encontrariam “o que a pobreza os impede de adquirir, e mesmo a incompatibilidade das horas de serviço no ensino e no estudo; tanto mais que nosso país ainda é pouco rico de bons livros de arte”. Embora ainda limitado o acervo da Academia – ele complementava –, já possuía ela obras de grande valor. Segundo o diretor, a posição que deveria ocupar no prédio era a sala que fora projetada para ela, ou seja, a “sala superior e central do edifício, que representa exteriormente um templo jônico”. Propôs-se a compra de três estantes de “madeira incorruptível”, com vidros que protegeriam os exemplares, mais uma boa mesa e cadeiras para reuniões e leituras dos frequentadores.²¹⁷

215 AIBA. *Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio De Janeiro e da exposição de 1859*. Rio de Janeiro, Typographia Imparcial J.M.N.Garcia, 1859.

216 Gonzaga Duque apud MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1941, p. 164-165.

217 Ofício do diretor em 5 de janeiro de 1855. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e*

Nota-se que a existência prévia de uma biblioteca era ignorada no discurso, mas não os seus exemplares. Possivelmente se tratava de um artifício retórico ou da tentativa de propagação de uma ideia de um novo começo da Academia, de uma ruptura. Observa-se que não houve menção de um acesso à biblioteca ampliado para um público externo irrestrito, ao contrário, foram pontuados aqueles que constituíam o público a que se destinava: os professores, os alunos e os amadores (estudantes de artes não matriculados). Além disso, não parecia ser essa uma sala onde reinava exclusivamente o silêncio, pois estavam previstas reuniões.

Um expediente do diretor comunicou a conclusão da pintura, dourado e armários da biblioteca e nos traz os comentários mais detidos sobre a biblioteca da Academia no período estudado. Nele fez-se referência à criação de uma biblioteca artística na França que teve primorosos resultados por reunir um imenso depósito de originais para consulta dos artistas em um mesmo espaço. Assim, o pintor histórico, o cenógrafo, o estatuário, o arquiteto, o ornamentista, o gravador e o artífice ganhavam muito em tempo e despesa e colhiam ideias presentes nas obras expostas e nas informações que recebiam dos empregados da casa.

É interessante destacar que uma das estratégias propostas então para ampliar o acervo era o pedido de remessa de exemplares em duplicata existentes na Biblioteca Pública, isto é, o mesmo pedido lançado por Henrique José da Silva quando os primeiros volumes chegavam ao estabelecimento. Apontava a existência de obras repetidas de significativa utilidade, que eram guardadas onde estavam as coleções de estampas e desenhos originais e que eram raras vezes manipuladas por aqueles que delas tinham conhecimento. O intuito, explicava, não era lesar a biblioteca, mas dar maior serventia aos exemplares e maior proveito à mocidade.

Um segundo movimento de Porto-Alegre para ampliação do acervo foi oferecer a sua coleção de mais de duzentos exemplares à Academia. Ele propunha que sua organização deveria ser em grupos: retratos históricos de todas as épocas do Brasil; retratos das notabilidades do país; estampas gravadas e litografadas no Brasil; desenhos originais de brasileiros ou sobre o Brasil; usos e costumes desde os tempos coloniais; estudos sobre os nossos indígenas; vistas do Brasil; usos e costumes das províncias; festas nacionais; quadros históricos; fantasias dos artistas brasileiros; e flores e animais do Brasil. Dos demais países, afirmou possuir mais de mil estampas para ofertar. Estas comporiam outro conjunto e seriam úteis para a história e para sua reprodução.²¹⁸ Observa-se que Porto-Alegre pretendia doar seu

expedida ..., 1852-1855.

218 Ofício do diretor de 30 de agosto de 1855. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida* ..., 1852-1855.

acervo pessoal e que, ao mesmo tempo em que reforçava a importância de estampas feitas fora do Brasil, buscava a ampliação e diversificação de obras feitas no país e sobre temas nacionais diversos.

Os funcionários designados como responsáveis pela manutenção e organização da biblioteca foram os secretários. Os primeiros nomeados ao cargo foram Pedro Dillon e o padre português Luis Rafael Soyé (1760-1831), antes do início das atividades da Academia, respectivamente em 1816 e 1820. Em seguida, foi o brasileiro José da Silva Arruda²¹⁹, quem exerceu a função. A obra de Debret esclarece que Arruda fora seu discípulo, tornou-se pintor de história natural e foi também professor substituto de paisagem na Academia. Como apresentava estado de saúde frágil, nos meses de afastamento que antecederam o seu falecimento em fevereiro de 1833, Félix-Émile Taunay assumiu como interino. Taunay iniciou o arquivo da instituição e abriu os livros de atas de sessões da Congregação, de cópias dos ofícios e cartas e outro de matrículas.²²⁰

A Academia passou a ter novo secretário nas eleições de 1834. Job Justino de Alcântara era, então, professor substituto de arquitetura desde o ano anterior.²²¹ Nascido em Lisboa, fora aluno da classe de desenho a partir de 1827 e formou-se em arquitetura na Academia e em engenharia na Academia Militar. Era ainda membro da Guarda Nacional e engenheiro diretor das obras da Câmara Municipal.

Na sequência, Antonio Batista da Rocha assumiu como secretário. Aluno da Academia, foi laureado com o prêmio de viagem à Europa e tornou-se professor substituto após a morte de Grandjean de Montigny, que deixou livre a vaga de professor que passava a Job Justino de Alcântara. Rocha, no entanto, não tivera a longevidade de seu mestre Grandjean e antes mesmo de tornar-se o professor titular, veio a falecer em 1854. Uma nova eleição fez de João Maximiano Mafra (1823-1908), também formado na Academia e então professor substituto de pintura histórica, o novo secretário, posição que ocupou até 1890.

Além de cuidar da biblioteca, os Estatutos de 1831 (Capítulo 2, Art. 5º) atribuíam ao secretário a função de redigir documentos administrativos (atas, correspondências, registrar matrículas) e guardá-los nos arquivos. Os Estatutos de 1855 (Capítulo 2, Art. 99), por sua vez, são mais detalhados apontando entre as competências, além das já mencionadas nos estatutos anteriores: transmitir as ordens do diretor, anotar faltas e organizar folhas de vencimento dos

219 DEBRET, *op.cit.*

220 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1833-1843.

221 Job Justino assumiu como substituto de arquitetura após a morte de Francisco Pedro Amaral, que deixara o cargo vago. Tornar-se-ia professor da cadeira de arquitetura após a morte de Grandjean de Montigny em 1850, permanecendo até 1858, quando se aposenta.

empregados, extrair e apresentar ao diretor as contas de despesas, auxiliar na polícia e asseio do edifício, fazer o catálogo das exposições da instituição e organizar o catálogo de todas as obras existentes no acervo.

Segundo esse documento, o secretário deveria ser preferencialmente um dos professores “mais habilitados no conhecimento geral das Belas Artes e das línguas francesa e italiana pelo menos”. A preferência, possivelmente, estava motivada pela importância dessas línguas na produção e na circulação de saberes, o que facilitaria a comunicação presencial ou por missivas com um conjunto maior de profissionais e instituições.

Diante de tantas obrigações, o secretário poderia ser ajudado pelo porteiro em suas tarefas. No que tange ao acervo da instituição, caberia ao porteiro impedir a saída de livros, painéis, objetos de arte e móveis, o que só era autorizado com apresentação de ordem, por escrito, do diretor ou do secretário. A segurança de materiais, incluindo aqueles pertencentes à biblioteca e à pinacoteca, estava prevista também no artigo 155 dos mesmos estatutos. Danos aos quadros, estampas ou livros da biblioteca eram infrações que, se cometidas pelos alunos, poderiam resultar em penas de prisão por períodos de um a três meses, bem como levar à perda de um ou dois anos de vínculo.

Em 1835, um ofício do diretor em nome da Congregação observou a necessidade de mais um funcionário para atuar nas rotinas do estabelecimento e pediu que fosse criado o posto de suplente ou ajudante de porteiro (requisição que se repetiu até sua concretização). A fundamentação para o pedido apoiava-se na promessa de entrada de novos livros e na perspectiva de que o aumento de visitantes sobrecarregasse o porteiro em seu encargo de cuidar da entrada e saída de pessoas e acompanhar os visitantes no interior do prédio. O documento enfatiza que seria “um dos deveres deste empregado servir de contínuo da Biblioteca da Academia”.²²²

Considerando a dimensão da coleção nessa data, pode-se afirmar que a previsão do diretor estivesse permeada por algum exagero com relação ao volume de exemplares e de visitantes interessados, mas a requisição indica a preocupação em zelar pelo acervo e pelo espaço. Tanto o porteiro quanto o secretário acumulavam diversas funções e a biblioteca era apenas uma delas. Além disso, a substituição de funcionários e a criação de novos cargos eram, geralmente, processos demorados – mesmo para professores das cadeiras principais – e poderia ser uma tentativa de se antecipar.

A título de exemplo, em 1835, faltavam substitutos para os cursos de desenho, pintura

222 Ofício do Diretor em nome da Congregação de 30 de maio de 1835. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1833-1843, p. 67

histórica e pintura de paisagem. Simplício Rodrigues de Sá acumulava as cadeiras de desenho e de pintura histórica e Taunay desdobrava-se como diretor, professor de pintura de paisagem e professor de desenho do imperador.

Era Victorino Pinto de Sampaio quem servia como porteiro da instituição e Claudiano José da Cruz assumiu como ajudante de porteiro, quando criado o cargo em 1839, porém não recebia remuneração. Mesmo insistindo a Congregação de Professores por vencimentos, nenhuma determinação foi aprovada até seu pedido de demissão.²²³ Em 1840, veio a ocupar seu lugar Salvador Antonio Luiz Ferreira, que atuou gratuitamente por dois anos e permaneceu como funcionário até 1855, quando de “zeloso servidor” passou a ser considerado demasiado velho para cuidar da segurança e ordem do estabelecimento. Na verdade, o posto de ajudante deixou de existir com a Reforma Pedreira e Porto-Alegre não considerava Ferreira capacitado para ocupar o novo cargo de guarda que fora implantado, pois não atendia às habilidades necessárias, o que levou à sua dispensa.²²⁴

O referido ofício que solicitava um ajudante de porteiro sugere que a entrada na biblioteca era permitida não apenas para os alunos e funcionários, mas ao público externo, pois o desenvolvimento da coleção levaria ao aumento da movimentação a ponto de se fazer necessária a criação de um novo cargo. Já os Estatutos de 1855 apontam para um acesso restrito a membros da Academia, alunos e pessoas que obtivessem licença do diretor. A autorização do diretor também seria obrigatória para empréstimo de obras, pelo prazo máximo de vinte dias e com exceção das obras raras e preciosas da biblioteca, cuja retirada era proibida. Dois livros controlariam a circulação de obras: um de uso dos professores para utilização dos livros em aula e outro para aqueles em posse das licenças. O extravio de uma obra ou transmissão a terceiros acarretaria na impossibilidade de obter licença para qualquer outro empréstimo e na obrigação de ressarcimento do valor do exemplar, enquanto o dano às estampas dos livros seria punido com a proibição permanente da entrada na biblioteca.

A organização da sala da biblioteca a partir da inauguração do Palácio das Belas Artes em 1826 foi um processo sobre o qual incidiram as questões relativas à adaptação das atividades do estabelecimento ao espaço físico disponível. Quando se insinuaram as mudanças institucionais em consequência das reformas anunciadas pelos estatutos de 1855, a pinacoteca e a biblioteca receberam atenção especial, o que demonstrava que o momento de inflexão incluía e se refletia sobre elas. Revelava-se a importância conferida as duas para a instituição e preparavam-se as duas salas como locais de encontro da Academia com o

223 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida*, 1833-1843.

224 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida*, 1852-1855.

exterior. Ao mesmo tempo, é possível perceber que, com a delimitação dos espaços para pinacoteca e para biblioteca, os estatutos ficavam mais detalhados com relação à organização, manutenção e funcionamento delas.

Os breves apontamentos acerca dos aspectos arquitetônicos e sociais do espaço da biblioteca podem sinalizar dinâmicas possíveis naquele que, nas palavras de Robert Darnton, seria o "onde" da leitura. O ambiente pode dar sugestões sobre a experiência dos leitores. Embora o aprofundamento desses aspectos não esteja entre os objetivos da pesquisa, pensamos como hipótese que a simultaneidade de funções na sala que era também biblioteca, possibilitaria tipos mais fluidos de relações entre o impresso e o leitor, do leitor consigo e com os outros²²⁵, destituindo a obrigação do silêncio e da leitura individualizada. Conforme cresceu o acervo e a atração provocada, ocorreu a redação de normas mais rígidas de controle de acesso e manipulação de exemplares, estendendo, de forma expressa, a disciplina exigida em outras salas do estabelecimento.

Observa-se que o processo de formação da biblioteca esteve vinculado a uma série de medidas que faziam parte do projeto de ensino da Academia, que privilegiava a cópia e a observação. Seus exemplares tinham por objetivo fornecer subsídios e oferecer as referências das renomadas escolas artísticas. As obras aliavam teoria e prática, já que traziam a história, os princípios artísticos em voga, os aspectos técnicos e as imagens de obras que poderiam ser copiadas.

A biblioteca e seus impressos se relacionavam intimamente com a vida acadêmica, pois perpassam as diversas fases da produção de conhecimento, isto é, na educação e na formação, na pesquisa, na escrita e na circulação dos resultados. De forma geral, o uso possível mais básico de impressos de uma biblioteca de uma instituição de ensino é como fonte de informação, para subsidiar estudos. Também poderia ser utilizados para fundamentar as análises empíricas, aliando experiência de campo com bibliografia de referência. Para pensarem em soluções para o Rio de Janeiro e as províncias, considerando as especificidades e os instrumentos técnicos disponíveis, através dos impressos, poderiam articular informações para comparação com outras experiências semelhantes. Eram ainda veículos para atualização sobre as ciências e através deles estabeleciam diálogo com seus pares, compartilhando um vocabulário, uma linguagem, inserindo-se no circuito internacional de troca de informações que transpunha distâncias e oceanos. Por fim, os livros cumpriam a função de divulgar

225 Roger Chartier afirma que a leitura não é apenas uma operação abstrata de intelectão, mas também inscrição no espaço e relação consigo e com o outro. Cf. CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priore. Brasília: UnB, 1994.

descobertas, reflexões e o que foi produzido.

Todas essas potencialidades dos impressos certamente motivavam os diretores e professores a formar um acervo apesar dos percalços que tornavam este um processo lento. A biblioteca não nasceu como um acervo pronto, ao contrário, formou-se a cada exemplar. A biblioteca se confunde com a história institucional, fora vislumbrada quando a Academia Imperial de Belas Artes era apenas um projeto e sua constituição foi resultado de iniciativas esboçadas desde a fundação do estabelecimento.

Favorecida por um contexto de aumento da produção, comercialização e circulação de impressos, bem como de ampliação do leque de gêneros, tipos e temas disponíveis, inclusive no que tange às obras de belas-artes, a Academia conseguia em três décadas organizar uma coleção e um espaço físico cuidadosamente planejado para abrigo das obras e recepção de interessados. Entre seleção e improviso, os impressos reunidos dialogavam com o projeto de ensino vislumbrado pelos diretores e professores que atuaram na Academia.

4 Os impressos da biblioteca e o ensino na Academia

Considerando os três estatutos que regeram a Academia Imperial de Belas Artes em meados do século XIX, os de 1820 e 1831 caracterizam-se pelo teor direto e conciso, enquanto o de 1855, refletiu o objetivo da Reforma Pedreira de reformular as instituições de ensino sob responsabilidade do governo central e conferir regimentos mais precisos e minuciosos.²²⁶ Do ponto de vista das referências teóricas e das habilidades a serem desenvolvidas em cada cadeira da instituição, apenas os estatutos de 1820 e de 1855 apresentam partes que tratam mais detidamente dessas questões. Comparativamente, no primeiro, é possível observar maior rigidez na estrutura curricular. Todos os alunos entravam na Academia nas aulas de desenho e, depois, seguiam para uma das outras cadeiras oferecidas – pintura, escultura, arquitetura, gravura e mecânica –, com centralização do ensino em um professor. Em 1855, embora fixe a divisão do ensino em arquitetura, escultura, pintura, ciências acessórias e música, sugeriam-se trajetórias menos determinadas, com mais opções de escolhas e combinações de aulas, desde que os alunos fossem aprovados nas aulas de matemáticas e passassem com aproveitamento por uma ou mais séries das aulas de desenho.

Os três estatutos ressaltavam que a instrução ofertada na Academia deveria ser ao mesmo tempo teórica e prática. Uma das passagens mais claras pode ser encontrada no texto de 1820, na parte sobre o ensino de pintura de retratos, da seguinte maneira:

É evidente que a teoria, e a prática formam o bom Artista; porem é indubitável que a prática é preferencial nas Artes de imitação, porque a teoria ensina os conhecimentos especulativos, se porém se lhe ajunta a prática, começa-se então a ver com os próprios olhos, marcha-se com confiança, e consegue-se a exatidão, porque a prática é o complemento de toda a ciência, destrói os prejuízos, dá regras seguras, fornece recursos abundantes, e produz no Pintor a firmeza de pincel, que faz achar fácil, e praticável, o que os outros só versados nas lições teóricas julgarão impossível: finalmente da prática nasce a prudência e perfeição das Belas Artes.

A formação do artista, segundo os preceitos da Academia, exigiria o conhecimento teórico aliado aos exercícios práticos, parte fundamental em toda ciência, a fim de desenvolver um olhar próprio e confiante, obter qualidade técnica e precisão dos traços e formas.

Esses documentos normativos, cotejando com o acervo de impressos, podem contribuir para identificação de indícios de pretensões pedagógicas dos diretores e mestres na formação dos artistas na Academia. Uma vez elaborada a estrutura curricular e definidos os

226 Sobre a Reforma Pedreira: SQUEFF, Leticia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. *Caderno CEDES*, nov. 2000, vol.20, nº 51, p.103-118.

conteúdos que deveriam ser abordados em cada cadeira e aula oferecidas na Academia, buscava-se granjear os meios e instrumentos para o alcance dos objetivos. Dessa forma, a observação, por um lado, das características das cadeiras e aulas oferecidas e, por outro, das obras disponíveis na biblioteca são elementos que teriam diálogos possíveis e deixariam entrever projetos de ensino elaborados nesses anos.

Buscou-se, portanto, aqui, examinar o acervo da biblioteca em relação à estrutura curricular, de modo a observar se e como os impressos se relacionavam aos conteúdos e divisões expostos nos estatutos. Lembrando que, ainda que a formação da biblioteca incluísse seleções e obstáculos, o papel de seus impressos, textos e estampas era servir de instrumento pedagógico e subsidiar as atividades de professores e alunos.

4.1 Desenho

No documento de 1820, sobre a classe desenho de figura, paisagem e ornamentos (artigo 2º, § 6º), diz-se que cada aluno desempenharia atividades relacionadas ao ramo das artes de imitação que desejasse e para a qual demonstrasse maior aptidão. Portanto, nos três anos de desenho, obrigatórios a todos os alunos, fariam exercícios de cópia de paisagens, por exemplo, se pretendessem seguir posteriormente esse ramo da arte. O mesmo ocorreria com aqueles que preferissem se exercitar observando modelo vivo, flores, pássaros, entre outros, para, no exame final, apresentar desenho realizado necessariamente a partir de um objeto natural. Entendia-se que a cópia de um objeto natural diferenciava-se da cópia de uma estampa ou obra artística, pois, na realização da primeira, era possível uma melhor mensuração do adiantamento dos alunos.

A partir de 1855, as aulas de desenho compreendiam dois eixos, um denominado geométrico e industrial e outro voltado para a composição de ornatos (sessões II e III, artigos 18 ao 20). Para Porto-Alegre, o desenho era o estudo que abria “a inteligência de todos os alunos para melhor e mais rapidamente se desenvolverem nas outras artes”²²⁷, assim, por um lado, permanecia generalizante porque tinha como função oferecer noções básicas a todos os alunos em ingresso na instituição, preparando para os cursos que seguiriam. Por outro lado, ganhava outras séries que se detinham, por exemplo, na aplicação à indústria, o que se aproximava das intenções presentes no projeto anterior (e já distante) de uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios.

O desenho geométrico e industrial era composto por uma série de desenho linear,

227 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1852–1855, p. 26

definida como complementar à cadeira de matemáticas, e uma segunda série para aplicações especiais do desenho à indústria. A primeira série, obrigatória a todos os alunos, ensinaria desenho de figuras geométricas, desenho das três ordens gregas – Dórica, Jônica e Coríntia – e teoria das sombras. Já o desenho de ornatos, abrangia a execução destes tanto para arquitetura quanto para a indústria.

Apresentadas no estatuto de forma destacada desse conjunto de aulas, cinco seções à frente, ofereciam-se aulas de desenho figurado (secção VIII, artigos 30 a 33). Estas se separavam em uma série de cópias de estampas e outra série de cópias do natural. Para cursar, o pretendente precisava dos conhecimentos das aulas de matemáticas aplicadas e de desenho geométrico. Não havia tempo definido, mínimo ou máximo, de permanência na matéria de desenho figurado, não havendo propriamente uma aprovação. A autorização para passar para outras aulas ocorria quando o Corpo Acadêmico identificasse determinado nível de aproveitamento e aptidão. Os estatutos de 1855 definiam que as aulas objetivavam o aperfeiçoamento dos alunos na “arte de bem contornar, e na de exprimir com perfeição as formas por meio da luz” e, para esse fim, o professor responsável deveria empregar todo zelo e esforços.

Em se tratando de conhecimentos e habilidades consideradas elementares e introdutórias, a instrução de desenho perpassava as demais aulas e cadeiras, o que complexifica a identificação de livros como estritamente obras para subsidiar o seu ensino. Um desses conhecimentos básicos na formação artística dos alunos de todas as cadeiras era a perspectiva e a biblioteca possuía em 1848 um conjunto dedicado a ela, publicadas nos séculos XVIII e XIX: *Traité de perspective linéaire* (1823), do professor de matemática Charles Choquet (1798-1880)²²⁸; *Traité de perspective (linéaire) simplifié* (1828), da Madame Adèle Le Breton (1794-1854), pintora e professora de perspectiva²²⁹; volumes da *Perspectiva pictorum et architectorum Andrea Putei e societate Jesu pars prima* (1741)²³⁰ e *pars secunda* (1737)²³¹; *Elementi di perspectiva secondo li principii di Brook Taylor*²³² (s.d.), do matemático britânico (1685-1731); e *Éléments de perspective pratique, à l'usage des*

228 CHOQUET, Charles. *Traité de perspective linéaire, à l'usage des artistes comprenant la perspective des ombres linéaires, et celle des réflexions produites par l'eau et les miroirs plans*; précédé des notions de géométrie nécessaires pour l'intelligence des opérations. Paris: Aimé Andre, 1823.

229 LE BRETON, Adèle. *Traité de perspective (linéaire) simplifié*. Paris: Paul Rênouard, 1828.

230 *Perspectiva pictorum et architectorum Andrea Putei e societate Jesu pars prima*. Ex tipp. Roma: Joannis Zemple Astriaci prope Montem Jordanum, 1741

231 *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e Societate Jesu: pars secunda*: in qua proponitur modus expeditissimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad architecturam. Romae: ex typographia Antonii de Rubeis..., 1737

232 *Elementi di perspectiva secondo li principii di Brook Taylor com varie aggiunte spettanti all'otica, e alla geometria del padre Francesco Jacquier*. (catálogo não especifica informações da edição)

artistes (1820), do pintor francês Pierre Henri Vallenciennes (1750-1819).²³³

O ensino da perspectiva na Academia era conhecimento fundamental aos diversos ramos da arte e ganhou destaque nos estatutos de 1855, pois foi apresentada na Secção XIV, junto com a teoria as sombras.

Posterior ao catálogo de 1848, identificamos nas correspondências a incorporação de um folheto em alemão com o título traduzido “Guia para o ensino do desenho”. Recebido em 1855 pela Academia, o exemplar tinha sido publicado no ano anterior e fora doado pela Secretaria de Estado dos Negócios do Império. No mesmo ano, chegam outros folhetos em alemão, mas não é possível precisar que fossem semelhantes ao primeiro e voltados para o desenho. O registro não confirma quantos volumes chegaram, mas aponta que foram encaminhados pelo então cônsul-geral do Brasil na Prússia.

Dentre os possíveis materiais e modelos utilizados nas aulas de desenho, havia no acervo a coleção de desenhos e litografias de Henrique José da Silva, professor da cadeira, obtida em negociação após seu falecimento em 1834. Dois anos depois, sabe-se que foram encomendados da França mais modelos, gravuras e elementos do desenho²³⁴.

4.2 Pintura

Na classe de Pintura histórica, retratos, paisagem, e ornamentos (artigo 3º, § 7º ao 13º), em 1820, o programa referente à pintura histórica seria composto por três pontos norteadores, denominados no regimento como composição, desenho, e colorido. Inicialmente, caberia ensinar aos discípulos, além dos preceitos gerais comuns a todas as artes, as regras para composição do quadro, atentando para a disposição precisa dos elementos no conjunto. Nos termos dos estatutos daquele ano, explicavam-se essas regras em três partes, pautadas nas ideias de ordem, distribuição e harmonia:

1ª na ordem sábia e engenhosa dos objetos que cada assunto oferece, 2ª na distribuição, na qual se deve observar religiosamente o costume, 3ª os grupos, que consistem na reunião de muitas personagens ou outras quaisquer figuras em um mesmo lugar, cuja reunião de todos os grupos particulares deve produzir um grupo geral, que se chama o todo, no qual todo consiste a perfeição; ou o sublime da composição poética de um Quadro, fundado sobre a bela harmonia de todas as partes entre si (artigo 3º, § 8º).

233 VALENCIENNES, Pierre Henri. *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes: ions et conseils a un e le ve sur la peinture, et particulie rement sur le genre du paysage...* A. Payen, 1820

234 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida pela Academia Imperial de Belas Artes.* 12 de março de 1833 – 28 de agosto de 1843. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

Outro conteúdo da classe no que tange à pintura histórica era o “colorido”, ou seja, conhecer as cores simples e naturais, realizar misturas e produção de cores, fazer o correto uso delas e dominar as técnicas para obtenção de efeitos de claro-escuro, sombra e luz. Para deixar a obra animada e viva, não poderia ser negligenciada, segundo os estatutos, “a expressão das paixões, e dos movimentos da alma”.

Embora de forma diversa, os estatutos de 1855 ressaltavam alguns dos mesmos aspectos, como o cuidado com as regras ao compor e agrupar, com as formas e com a iluminação dos objetos dispostos na tela. Como exercícios, definia-se a pintura de bustos e de estátuas antigas, os desenhos das aulas de modelo vivo e o estudo da anatomia e fisiologia. Uma vez avançados nesses desenhos, partiriam para a composição de objetos históricos, com a ressalva de que se privilegiassem os nacionais e religiosos. A aceitação na aula ocorria mediante aprovação no curso de matemáticas aplicadas e frequência nas aulas de desenho geométrico e figurado (secção X, artigos 36 a 38).

De volta aos estatutos de 1820, a pintura de retratos foi definida como um bem à sociedade e exigia precisão e estrita observação da perspectiva. Dentre os elementos da composição, os tecidos e os tipos de roupas adquiriam relevância e demandavam atenção especial dos discípulos, assim como os acessórios próprios do retratado, que distinguiriam e enriqueceriam a obra.

O acervo da biblioteca fornecia alguns exemplares sobre pintura retratística, como *Portraits de tous les souverains de l'Europe* (1818) da pintora Mme Meyer (17...-18...) ²³⁵; oito cadernos da obra periódica *Retratos e bustos dos varões e donas...* (1806) ²³⁶; três cadernos da obra periódica *Retratos dos grandes homens* (1804-1825) ²³⁷; *Museo Fiorentino. Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'imperial galleria di Firenze...* (1752) ²³⁸; e, por fim, quatro entradas indicando “Portraits divers recueil”

235 *Collection complète des portraits de tous les souverains de l'Europe et des hommes illustres modernes... , accompagnés d'un texte biographique de leur vie civile, politique et militaire... par Mme Meyer.* Paris: Plassan, 1818-1824.

236 *Retratos e bustos dos varões e donas que illustraram a nação portuguesa em virtudes, letras, armas e artes assim nacionaes, como estranhos, assim antigos, como modernos na Europa, Africa, Asia e America datados da época do seu fallecimento com um extracto de suas vidas, tirados de historias e monumentos antigos offerecidos aos generosos portugueses por uma sociedade philopatrica.* Lisboa: Imprensa Régia, 1806. O Catálogo aponta 1806 como o ano de publicação, o que uma busca na Biblioteca Nacional de Portugal indica existir, de fato; porém, possivelmente, alguns volumes seriam de anos posteriores.

237 *Retratos dos grandes homens da nação portugueza, assim antigos como modernos em estampas gravadas a burril, com epitome das suas vidas.* Lisboa: António Patrício Pinto Rodrigues, entre 1804 e 1825.

Segundo o catálogo digital da Biblioteca Nacional de Portugal, trata-se de 34 retratos a buril e água-forte aguarelados. Foram publicados por subscrição, em fascículos, de forma avulsa e sem numeração.

238 *Museo Fiorentino. Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'imperial galleria di Firenze colle vite in compendio de' Medesimo descritte da Francesco Moücke.* Firenze: Stamperia Moükiana, 1752. Contém retratos de 55 pintores, acompanhados de pequenos textos biográficos.

sem informações adicionais. Assim, a Academia dispunha de diversas estampas de retratos de grandes nomes, incluindo os de artistas estimados.

O plano para o ensino de pintura de paisagens também destacava a perspectiva e os efeitos da luz, enfatizando a variação da iluminação a depender da altura do sol e por se tratar de ambientes externos. Do mesmo modo, não se poderia descuidar do ensino do desenho de animais e vegetais, bem como das formas de pintar nuvens, águas, edifícios, embarcações e outros objetos que costumavam ser exibidos nas vistas.

As flores e os animais eram apresentados como pontos fortes e de encantamento para a arte produzida no Brasil. A favor, o país dispunha em seu território de uma diversidade de espécies, muitas das quais ainda pouco estudadas ou mesmo desconhecidas. Essa particularidade nacional merecia e deveria ser explorada. A Academia demonstrava ter também esse papel de representá-la. Os quadros da Escola flamenga seriam a referência para o desenho das flores, conforme pretensão para atingir o “bom estilo”. Para os animais, não há menção direta a que escolas ou modelos deveria-se adotar. Quando da etapa de cópia a partir do natural, como já dito anteriormente, era sugerida a obtenção de exemplares da flora junto ao Jardim Botânico e de animais taxidermizados da coleção do Museu Nacional.

Como último tópico da classe de pintura, a decoração incluía o estudo de figuras, flores, frutos e animais. Cientes de que a decoração não era estável do ponto de vista estético, mas suscetível às variações da moda, o caminho para a perfeição seria observar a simplicidade e a boa execução. Como exercício, os alunos deveriam copiar os arabescos de Rafael de Urbino (1483-1520) realizados no Vaticano. De autoria do reconhecido pintor do Renascimento, o Catálogo da biblioteca atesta a existência de “um caderno de gravuras tiradas do Vaticano”, registro que não conta com preenchimento de informações adicionais como data de elaboração e procedência. Além dessa entrada, havia um impresso sobre a vida e produção artística de Rafael, de autoria de Quatremère de Quincy (1755-1849), intitulado *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael*²³⁹ (1835). O exemplar fora publicado em Paris e chegou à Academia por meio de doação de Araújo Porto-Alegre.

Em 1855, determinava-se a oferta de uma aula de paisagem, flores e animais. Os estatutos não se atêm a detalhes, ao contrário, limitam-se a definir a aprovação nas aulas de matemáticas aplicadas e a frequência em desenho geométrico como critérios prévios. Além disso, as lições oferecidas no ateliê aos alunos seriam complementadas por atividades exteriores às instalações da Academia, pois é explicitada a obrigatoriedade do professor em

239 *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël ornée d'un portrait*, par M. Quatremère de Quincy. Troisième Edition, revue et augmentée. Paris: Firmin Didot, Frères..., 1835. A primeira edição fora publicada em 1824.

acompanhar os alunos mais adiantados nos estudos da natureza (secção IX, artigos 34 e 35). Dois impressos presentes na biblioteca, de acordo com o Catálogo, ocupavam-se da fauna e flora brasileiras: *Flora Fluminensis* (1827), de Frei José Mariano da Conceição Vellozo (1741-1811)²⁴⁰ e *Ornithologie Brésilienne* (1854-1856), do Dr. Jean-Theodore Descourtilz (1796-1855)²⁴¹.

A *Flora Fluminensis* reunia, em onze volumes, 1.639 descrições redigidas em latim, seguindo a classificação do naturalista sueco Lineu (1707-1778), e as respectivas ilustrações botânicas de plantas identificadas em trabalho de campo realizado no Rio de Janeiro.²⁴² O trabalho de Descourtilz, por seu turno, voltava-se para o estudo dos pássaros e apresentava 164 espécies encontradas no Brasil, representadas em 48 pranchas.

Além desses, outros títulos poderiam contribuir para os objetivos pretendidos nas aulas de pintura e também renderiam bons exemplos de gravura, já que neles se verificam estampas: *Recueil de costumes français depuis Clovis jusqu'à Napoléon 1er* (1810), de Firmin Beaunier (1782-18...) e Louis Rathier (17..- ?)²⁴³; *Collection de toutes les espèces de bâtiments de guerre et de bâtiments marchands...* (1814), do pintor e gravador Jean-Jérôme Baugean (1764-1819)²⁴⁴; e seis cadernos de litografias da *Galeria Contemporânea Brasileira*, com desenhos de autoria do pintor François René Moreau (1807-1860)²⁴⁵. Com ênfase em vistas, existiam na coleção *Spanish scenery* (1838), do pintor inglês George Vivian (1798-1873)²⁴⁶; *La Svizzera pittoresca e suoi dintorni* (1838), tradução em italiano da obra de Alexandre Martin (17...-18...)²⁴⁷; *Rio de Janeiro pitoresco* (1842), em dois cadernos, de Louis Buvelot (1814-1888) e Louis-Auguste Moreaux (1818-1877)²⁴⁸; e *Compendio del viaggio pittorico della Toscana* (1823), de Francesco Fontani (1748-1818)²⁴⁹.

240 *Flora Fluminensis*. Ex-off. Parisiis: Lith Senefelder, 1827.

241 DESCOURTILZ, J. T. Descourtilz. *Ornithologie Brésilienne*. Histoire des oiseaux du Brésil, remarquables par leur plumage, leur chant ou leur habitudes.. Rio de Janeiro: Thomas Reeves, 1854-1856

242 BEDIAGA, Begonia; LIMA, Haroldo Cavalcante de. Reflexões sobre a Flora Fluminensis de Frei Vellozo. *Anais do XVI Encontro regional de História da Anpuh-Rio*. ANPUH-RJ, 2014. Disponível em <http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/>

243 BEAUNIER, F.; RATHIER, L. *Recueil de costumes français depuis Clovis jusqu'à Napoléon 1er*. Paris : Firmin-Didot, 1810.

244 Jean-Jérôme BAUGEAN. *Collection de toutes les espèces de bâtiments de guerre et de bâtiments marchands qui naviguent sur l'océan et dans la Méditerranée*. Paris: Rougeron, 1814

245 MOREAU, François René. *Galeria Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Heaton e Rensburg, s.d.

246 VIVIAN, George. *Spanish scenery*. London: Colnaghi, 1838.

247 MARTIN, Alexandre. *La Svizzera pittoresca e suoi dintorni*. Quadro generale descrittivo, istorico e statistico dei 22 cantoni, della Savoia, d'una parte del Piemonte e del paese di Baden. Seconda edizione. Mendrisio: Minerva Ticinese, 1838.

248 BUVELOT, Louis; MOREAUZ, Louis-Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. Albuns do Brasil I. Rio de Janeiro, Lith. de Heaton e Rensburg, 1842.

249 FONTANI, Francesco. *Compendio del viaggio pittorico della Toscana*: com carta geografica, arricchito de sessanta bellissime vedute delle principali città e della pianta di Firenze in volumi due. Firenze: Gaspero Ricci, 1823.

De autoria de Bartolomeo Pinelli (1781-1835), que se arriscou em múltiplas expressões artísticas, nascido em Roma, a Academia contava com quatro títulos: um caderno da *L'Eneide Du Virgilio*, ilustrado com produções em água-forte de sua autoria²⁵⁰; *Raccolta di cento costumi antichi ricavati dai monumenti*²⁵¹, sem data de publicação; *Nuova raccolta di cinquanta motivi Pittoresche e costumi di Roma* (1810)²⁵²; e *Raccolta di cinquenta costumi di Napoli* (1817)²⁵³.

Dois títulos abordavam a vida e obra de artistas em sua contribuição à pintura: *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne* (1839), do escritor francês Loius Viardot (1800-1883)²⁵⁴, que propunha uma história analítica da pintura; e três volumes, doados por Grandjean de Montigny, da obra *Vite dei pittor Vasare*, sem informações que indiquem autor, data e local de produção.

Além disso, os professores e alunos de pintura poderiam contar com o folheto concebido por Félix-Émile Taunay com base na tradução de *The practice of painting and perspective made easy*, do pintor e escritor inglês Thomas Bardwell (1704-1767). Na ocasião de sua impressão, a Congregação de Lentes enfatizou a importância da iniciativa com a afirmação de que “se favorecerão mais do que com cavaletes, as classes de pintura”²⁵⁵. Pelo empenho do diretor francês nas tarefas de organizar e imprimir a obra em português, o que ocorreu em 1836, depreende-se que o texto carregava a função de instrumento didático no estabelecimento.

4.3 Escultura e gravura

Conforme explicitado nos estatutos de 1820, concluídos os anos nas aulas de desenho, àqueles que prosseguissem no ramo escultura (Artigo 4º, § 14º ao 17º) estavam reservados os trabalhos de figuras e ornamentos, de baixo relevo e relevo inteiro. Deveriam ser executados inicialmente em barro e, em seguida, em madeira. O currículo do curso ressaltava que os alunos deveriam conhecer e aprender a aplicar as cinco ordens de arquitetura, isto é, Toscana,

250 *L'Eneide Du Virgilio*, Tradotta da Clemente Bondi, inventata ed incisa all'acquaforte da Bartolomeo Pinelli Romano. Roma: Presso Luigi Fabri, s.d. u

251 PINELLI, Bartolomeu. *Raccolta di cento costumi antichi ricavati dai monumenti, e dagli autori antichi, disegnati, ed incisi all'acquaforte*. Roma: Luigi Fabri, s.d.

252 PINELLI, Bartolomeu. *Nuova raccolta di cinquanta motivi Pittoresche e costumi di Roma*. Roma: Presso Lorenzo Lazzari, 1810.

253 PINELLI, Bartolomeu. *Raccolta di cinquenta costumi di Napoli*. Roma: Gio Sardellari, 1817

254 VIARDOT, Louis. *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne - ouvrage servant de texte aux gravures de La Galerie Aguado*. Paris: Gavard, 1839.

255 Ofício do diretor em nome da Congregação de Lentes de 7 de novembro de 1836. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1833–1843.

Dórica, Jônica, Coríntia e Compósita, bem como a composição da escultura para formar monumentos. Os discípulos poderiam se dedicar à escultura de ornatos ou ao entalhe, que consistia em trabalhos voltados para ornamentação de edifícios e monumentos.

Estava previsto ainda o que foi chamado de esculturas em medalha e gravura, começando igualmente pelo baixo-relevo em barro ou cera, passando aos metais. Os alunos aprenderiam a gravura em metais, abrangendo as técnicas para forjar, temperar cunhos e de maquinismo dos cunhos, e também a gravuras de estampas em cobre, utilizando-se de “estilos” identificados como buril, água-forte e pontilhé.²⁵⁶

As aulas, embora previstas em 1820, enfrentavam dificuldades de implantação e, em 1836, a Congregação de Lentes insistia com o governo central para que determinasse “a criação da cadeira tão importante e indispensável de gravura de medalhas”²⁵⁷. À época, os professores já tinham pretendente ao cargo, Zepherin Ferrez (1797-1851), que realizava trabalhos para a Coroa e para a Academia. Antes de sua nomeação em 1837, mesmo ano em que Marc Ferrez (1788-1850) se torna professor de escultura, Zepherin gravitava em torno da instituição, mantinha boas relações com o corpo docente e tinha sido o responsável pela composição da medalha comemorativa da inauguração da instituição.

Talvez a implantação tardia da gravura de medalhas na instituição tenha levado à Congregação de Lentes a não investir inicialmente em impressos mais direcionadas ao tema, priorizando outras aulas. Pela posição das anotações referentes à gravura de medalhas no catálogo, supõe-se que eles foram adquiridos já na década de 1840 e são encontrados em pouca quantidade em 1848. Já na reforma de 1855, o programa das aulas frisava que a estatuária deveria se ater aos “bons princípios da escola clássica”. Tanto a instrução de estatuária quanto a de escultura de ornatos (secção V, artigos 23 a 26) utilizariam madeira, granito, mármore e outros materiais para os trabalhos dos alunos mais avançados.

A escultura de ornatos estava associada à arquitetura e à indústria e suas aulas incluíam a arte em cerâmica para estudo das formas, da ornamentação de vasos, da arte de modelar e esculpir plantas e animais. Nos estatutos da Reforma Pedreira, o professor era orientado a pesquisar e propor melhorias para esta arte no país, “não só no tocante a beleza, arranjo, e elegância das formas, como no que é concernente ao ensaio das melhores argilas, e dos métodos mais aperfeiçoados de pintar e vidrar vasos” (artigo 25). Cabe destacar que os

256 As técnicas de gravação com buril e com água-forte são explicadas resumidamente em ALVES, Cláudio José. O desenho como suporte para os artistas viajantes no Brasil Imperial. *V Encontro de História da Arte*. Campinas, SP: IFCH/Unicamp, 2009.

257 Ofício do diretor em nome da Congregação de Lentes de 24 de dezembro de 1836. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1833-1843.

documentos normativos da instituição não tinham por costume apresentar textos que abertamente convidassem o professor à inovação. Com anuência e apoio do diretor, o professor encarregado pelas aulas era instigado a reflexões e elaborações no que tange ao caráter estético, ao gosto, mas também a técnicas e materiais.

Contemplando também o ensino de gravura de medalhas e pedras preciosas (secção VI, artigos 27 e 28), os estatutos de 1855 previam exercícios de elementos isolados e em grupos ou alegorias, executados sobre metais e pedras. Era exigido ao aluno interessado em ingressar na arte a aprovação em matemáticas aplicadas e sólidas noções de forma e claro-escuro, aprendidas nas aulas de desenho geométrico e figurado.

O acervo da Academia era composto por quatro títulos direcionados à escultura, sendo estes: *Due trattati di Benvenuto Cellini* (1500-1571)²⁵⁸; *Richerche sopra un apolline*, de Stefano Raffei (1712-1788)²⁵⁹; ambos sem menção à data de edição; *Intera collezione di tutte le opere inventate e scolpite dal Cav. Alberto Thorwaldsen* (1770-1844), *incisa a contorni com illustrazioni del charissimo Abate Misserini* (1831)²⁶⁰; *Collections de statues et basreliefs des divers museuns de Rome, Florence*, sem indicação de autor nem outras informações de impressão. Para a gravura de medalhas, há duas anotações similares no catálogo, sendo a primeira referente à *Collection de médailles du regne de Louis XV* (c. 1748), de G. R. Fleurimont²⁶¹ e outra registrando apenas *Médailles du regne de Louis XV*, com origem em Paris, ambas doações feitas pelo professor Zepherin Ferrez.

4.4 Arquitetura

A formação a ser oferecida na classe de arquitetura civil, perspectiva e geometria prática (artigo 5º, § 17º e 18º), em 1820, iniciava-se com apresentação aos discípulos de um histórico, ordenado de forma cronológica, das alterações processadas na arquitetura no que concerne ao gosto e ao estilo. A arquitetura seria explicada a partir dos gregos e romanos, identificados como expressão original e ideal, cujas obras seriam os modelos a serem aplicados nos projetos e construções. Outro ponto de destaque na história e que serviria também como modelo, seriam os artistas dos séculos XV e XVI, que também tinham os antigos como referência.

258 *Due trattati di Benvenuto Cellini*, scultore fiorentino. Uno dell'oreficeria. L'altro della scultura... (catálogo da biblioteca da Academia não especifica informações da edição).

259 RAFFEI, Stefano. *Richerche sopra un apolline della villa dell'eminentissimo Signor Cardinale Alesandro Albani*. (catálogo da biblioteca da Academia não especifica informações da edição).

260 MISSERINI, Melchior. *Intera collezione di tutte le opere inventate e scolpite dal Cav. Alberto Thorwaldsen, incisa a contorni com illustrazioni del charissimo Abate Misserini*. Roma, P. Aurelo, 1831.

261 FLEURIMONT, G. R. *Médailles du regne de Louis XV*. Paris, s.d.

O estatuto de 1820 conceitua arquitetura como a “ciência da arte de edificar” e a proposta de ensino buscava aliar a história e a teoria desta arte ao aprofundamento do estudo da construção e das relações entre suas partes, sobretudo a disposição, proporção e decoração dos edifícios. Assim como no caso da pintura, que a Academia elegia Rafael como referência, a classe de arquitetura tinha sua orientação expressa de forma mais direta e clara. A obra que melhor traduziria a instrução pretendida era a do arquiteto Vignola (1507-1573) e a sua sistematização das cinco ordens arquitetônicas. O catálogo de 1848 indica que ao menos um exemplar de Giacomo Barozzi da Vignola ocupava lugar nas prateleiras da Academia. Não há precisão do título, mas consta que tinha sido impresso em Roma, nos prelos de Giovanni Battista de Rossi, impressor no século XVII.

Nos estatutos seguintes, a menção explícita a Vignola foi suprimida, porém, de acordo com Helena Uzeda, as obras desse autor permaneceram como referência mesmo após a substituição de Grandjean de Montingy (que fora professor da criação da Academia até sua morte em 1850). Segundo a autora, “os tratadistas italianos, continuavam a emprestar seus modelos aos estudos dos futuros arquitetos, tanto na França quanto na Academia brasileira”.²⁶² De fato, em 1853, foi adquirido um compêndio de Vignola, em quatro volumes, especificando a destinação aos alunos de arquitetura.²⁶³

Em 1855, a parte acerca do curso de arquitetura civil é objetiva e revela uma possível diminuição da carga teórica. Os conteúdos a serem trabalhados eram o caráter e a composição dos edifícios, a eurtmia, a construção, a distribuição e os orçamentos para a construção (secção IV, artigo 21). Como pré-requisito para ingresso na classe, estabelecia-se a aprovação em um ano das aulas de desenho geométrico e de ornatos, bem como nas aulas de matemáticas (secção IV, artigo 22).

A bibliografia voltada especificamente para arquitetura disponível na biblioteca não se restringia a Vignola em 1848. Além da obra dele e de três volumes de Serlio²⁶⁴, havia dois exemplares de Ferdinando Galli Bibiena (1656-1743), comprados com verbas da Academia. *Direzioni a Giovani Studenti nel Disegno dell’Architettura Civile* (1745)²⁶⁵ versava sobre

262 UZEDA, Helena Cunha de. O ensino de arquitetura na Academia de Belas Artes: 1826-1889. In PEREIRA, Sonia Gomes. (org.) *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2001-2002, p. 50.

263 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida pela Academia Imperial de Belas Artes*, 13 de dezembro de 1852 – 15 de outubro de 1855. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ..

264 Dois volumes da obra *Tutte l’opere d’architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*. Veneza: Francesco de Franceschi, 1584. E *Il Primo Libro d’Architettura di M. Sebastiano Serlio Bolognese*. Veneza: Pietro Niccolini de Sabbio, 1551.

265 BIBIENA, Ferdinando Galli. *Direzioni a Giovani Studenti nel Disegno dell’Architettura Civile*, nell’Accademia Clementina dell’Istituto delle Scienze... Divise in cinque parti. Tomo Primo com nuova aggiunta dedicate dall’autore A. S; Cattarina de Vigri da Bologna Protettrice della fuddetta Accademia. Seconda Edizione. Bologna: Lelio della Volpe, 1745.

geometria prática; divisão das cinco ordens da arquitetura de Vitruvio e de Serlio; divisão das cinco ordens da arquitetura de Andrea Palladio Vicentino (1508-1580); divisão da arquitetura proposta pelo autor; e, por fim, a divisão da arquitetura de Giacomo Vignola. Já em *Direzioni della Prospettiva Teorica Corrispondenti a quelle dell'Architettura*²⁶⁶, edição de 1753, discutia a perspectiva para o pintor e o arquiteto; questões de pintura figurativa; perspectiva aplicada ao teatro; sombra e luz; e mecânica apresentada como a arte de mover pesos e transportá-los. O acervo possuía ainda obras de Grandjean de Montigny e de seus mestres Charles Percier (1764-1838) e Pierre François Léonard Fontaine (1762-1853). Do primeiro, *Architecture Toscane* (1815) e de Percier e Fontaine, *Palais, maisons, et autres édifices modernes* (1798)²⁶⁷, ambos contendo, além de textos, plantas, fachadas, cortes e composições executadas pelos autores a partir de obras observadas nestas cidades.

Para a formação dos arquitetos, poderiam ser encontrada as obras *Antiquités de la France* (1804), com textos de J.-G. Legrand (1753-1807)²⁶⁸ - também interessante para alunos de escultura -, em dois volumes; *Principii di Architettura civile* (1823), em três volumes, de Francesco Milizia (1725-1798)²⁶⁹; *Architecture de Bullet* (1831), de Pierre Bullet (1639-1716)²⁷⁰; *Nuovo corso d'architettura civile dedotta dai migliori monumenti greci, latini, e italiani del cinquecento* (1835), de Antonio Ginesi²⁷¹; *Architectonographie des théâtres* (1837), de Alexis Donnet, Orgiazzi e Jacques-Auguste Kaufmann²⁷²; *Vues des sites les plus célèbres de la Grèce antique* (1845), de Théodore Aligny (1798-1871)²⁷³; *Esboços da cidade*

266 BIBIENA, Ferdinando Galli. *Direzioni della Prospettiva Teorica Corrispondenti a quelle dell'Architettura*. Instruzione a Giovani Studenti di Pittura e Architettura nell'Academia Clementina dell' Instituto delle Scienze... Bologna: Lelio della Volpe, 1753. Tomo II. 2ª ed.

267 PERCIER, Charles; FONTAINE, Pierre François Léonard. *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome*. Publiés à Paris, l'an VI de la République française. Paris: Baudoin, 1798.

268 *Antiquités de la France, par C. Clérissseau. Le texte historique et descriptif par J.-G. Legrand*. Paris: P. Didot l'aîné, 1804.

269 *Principii di Architettura civile di Francesco Milizia*. Quarta edizione Veneta. Riveduta, emendata, ed accresciuta di Figure diseguate ed incise in Roma da Gio. Battista Cipriani Sanese. Basano, Giuseppe Remondini e figli, 1823

270 Para esse autor e com a data de publicação, foi encontrada a seguinte referência: BULLET, Pierre. *Architecture de Bullet ou le nouveau Bullet de la ville et des campagnes*. Paris: Audin, 1831. Troisième édition. O Catálogo da biblioteca da AIBA de 1848, no entanto, aponta como informações da edição: Aimens: Boudon Caron, 1831. Troisième édition.

271 *Nuovo corso d'architettura civile dedotta dai migliori monumenti greci, latini, e italiani del cinquecento da Antonio Ginesi*. Quarta edizione. Firenze: Vincenzo Batelli e figli, 1835.

272 *Architectonographie des théâtres, ou parallèle historique et critique de ces édifices, considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration; commencé par Alexis Donnet et Orgiazzi et continué par Jacques-Auguste Kaufmann*. Première Série. Paris: L Mathias, 1837.

273 ALIGNY, Théodore. *Vues des sites les plus célèbres de la Grèce antique, dessinés sur nature et gravés à l'eau forte*. Paris, 1845. O Catálogo traz somente o título, sem outras informações. O título encontrado na pesquisa foi impresso pelo próprio autor, em papel chinês.

de Napoles (1846)²⁷⁴, sem menção de autoria; e, sobre carpintaria, *Traité sur l'art de la charpente*, escrito por Jean-Charles Krafft (1764-1833).

De Quatremère de Quincy, o catálogo indica a existência de *Biographie des plus célèbres architectes de 1050 a 1800* (1830)²⁷⁵, sobre grandes arquitetos dos séculos contemplados, adquirido em dois volumes – provavelmente os tomos primeiro e segundo da obra – com fundos da instituição em 1840. No mesmo ano, foi comprado *Monuments et ouvrages d'art antiques restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins et accompagnés de dissertations archæologiques* (1839)²⁷⁶, também em dois volumes.

Sabe-se pelas correspondências que seis folhetos de arquitetura entraram na Academia em 1840, uma oferta do autor, o arquiteto Joaquim Possidônio Narcizo da Silva (1806-1896), porém eles não foram lançados entre os títulos do catálogo.²⁷⁷ Silva era natural de Lisboa e estudara arquitetura em Paris, na École des Beaux-Arts. Depois de uma estadia de dois anos em Roma (1829 e 1830), executou trabalhos em Paris e Lisboa, onde ocupou o posto de arquiteto da Casa Real. Foi autor de obras sobre arquitetura e arqueologia, sendo uma delas publicada em Lisboa em 1833, intitulada *O que foi e é a architectura, e o que aprendem os architectos fora de Portugal*.

Também por meio das correspondências, observam-se novas incorporações de obras voltadas para a arquitetura na década de 1850. Em 1853, chegou ao estabelecimento uma remessa encaminhada pelo Ministério dos Negócios do Império contendo papéis litografados e impressos relativos à construção de igrejas, teatros e outros edifícios. No ano seguinte, uma grande compra destinou ao acervo exemplares mencionados em português como “Dicionário Geral de Arquitetura, de Fléchet” (em 10 folhetos in-fólio); “Dito de Quatremère de Quincy” (em 3 volumes in-quarto); e “Os monumentos e obras de arte antigos” do mesmo autor (em 2 volumes in-quarto); “O Paralelo” (grande atlas) e três volumes de “As lições d'Architectura”, ambos de Durand; “Os Castelos reais” (um volume in-fólio), de Percier e Fontaine; “Carpintaria” (3 volumes in-fólio), “Ornamentos arquitetônicos” (25 cadernos in-quarto) e “Modelos de desenho linear aplicados à Arquitetura” (um volume in-fólio), de Krafft; e dois volumes de “História da Arquitetura”, de Hoop.

274 *Esboços da cidade de Napoles*. Rio de Janeiro: Heaton Piensbure, 1846.

275 *Biographie des plus célèbres architectes de 1050 a 1800 par Quatremère de Quincy*. Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du Xi^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e Paris: Jules Renouard, 1830.

276 O Catálogo da biblioteca diz que a edição existente era de Paris: Rignoux; Jules Renouard, 1839. Na pesquisa, foi consultada a de 1829: *Monuments et ouvrages d'art antiques restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins et accompagnés de dissertations archæologiques par M. Quatremère de Quincy*. Tome premier. Tome Deuxième. Paris: Jules Renouard, 1829.

277 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1833-1843.

4.5 Ciências acessórias

As aulas de Anatomia e Fisiologia das Paixões começaram a ser ofertadas na Academia em 1837, com a nomeação de Joaquim Cândido Soares de Meireles (1797-1868) para professor. Inicialmente, era então uma cadeira complementar e avulsa, descolada da grade de cursos principais. Seu professor não era considerado membro da Congregação de Lentes, embora auferisse a mesma remuneração que os professores titulares.

Segundo Elaine Dias, as aulas de anatomia passaram a figurar nos planos da Academia de 1831 e neles estava previsto que os alunos teriam de frequentar aulas no Hospital Militar, no entanto, a abertura da turma ocorreu apenas posteriormente e não se deu o trânsito dos alunos ao Hospital.²⁷⁸ A partir de 1855, a anatomia passou a compor, junto com matemáticas aplicadas e história das artes, estética e arqueologia, um conjunto de aulas intitulado ciências acessórias. A partir de então, seu programa foi delimitado em dois artigos dos estatutos que definiam como atividades desenhar e esculpir ossos e músculos, praticar o desenho de modelo vivo e desenvolver a capacidade de descrever o corpo humano em sua anatomia. Os alunos dedicar-se-iam ainda ao estudo da miologia, da esteologia e das alterações de feições e caracteres exteriores (seccção XII, artigos 43 e 44).

Na biblioteca, o impresso do artista Jean-Baptiste Delestre (1800-1871), *Étude des passions appliquée aux Beaux-arts* (1833)²⁷⁹ explicava o sistema das paixões, o significado e a expressão de sentimentos como o desejo, o medo, a raiva, o ódio, o amor, a alegria, a ousadia, a fúria, o desespero, as paixões compostas, bem como múltiplas manifestações do corpo, espontâneas ou não.

Menos centrado nas paixões e mais no corpo humano, havia o impresso de autoria de Pierre Nicola Gerdy (1797-1856), professor da Faculdade de Medicina em Paris, *Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliquée a la peinture, a la sculpture et a la chirurgie* (1829)²⁸⁰, que abordava, por exemplo, as características do esqueleto, das articulações, da mecânica animal, das formas humanas exteriores, dos contornos e das proporções dos corpos. Estava disponível também um caderno de *Les proportions du corps humain: mesuréessur les plus belles figures de l'antiquité*, obra de Girard Audran (1640-1703)²⁸¹, sem data de edição no catálogo da biblioteca.

278 Ata de 10/10/1833, Museu Dom João VI, EBA, UFRJ apud DIAS, Elaine. O Epítome de anatomia de Félix-Émile Taunay, 1837. *Revista de história da arte e arqueologia*, n. 6, 2006b.

279 DELESTRE, Jean-Baptiste. *Étude des passions appliquée aux Beaux-arts*. Paris: Joubert, 1833.

280 GERDY, Pierre Nicolas. *Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliquée a la peinture, a la sculpture et a la chirurgie*. Paris: Chez Béchét jeune. Bruxelles: Librairie Médicale Française, 1829.

281 AUDRAN Girard. *Les proportions du corps humain: mesuréessur les plus belles figures de l'antiquité*. Paris: Girard Audran, 1683 (no Catálogo, sem data e sem impressor).

Ao lado dessas, estava o *Epítome de anatomia relativa às belas artes de um compêndio de fisiologia das paixões e de algumas considerações gerais sobre as proporções...* (1837) para subsidiar o ensino e o aprendizado de anatomia. A obra organizada por Félix-Émile Taunay trazia para a língua portuguesa textos de teoria artísticas que eram lidos pelos docentes e estudantes da Academia Francesa do século XVII e em outras instituições europeias.

A primeira parte era constituída da tradução de *Abrégé d'anatomie, accommodée aux arts de peinture et de sculpture*, exemplar publicado em 1668, com pranchas feitas por François Tortebat (1616?-1690) e textos de Roger de Piles (1635-1709). Voltada para a osteologia (estudo dos ossos) e miologia (estudo dos músculos), apresentava a fisiologia especificamente para o trabalho dos artistas, não se propondo como geral a ponto de incluir os médicos e cirurgiões, por exemplo. Segundo Elaine Dias²⁸², a obra de Tortebat e Piles em seu uso na Academia não era consenso entre os professores. Alguns a criticavam no sentido da necessidade de atualização e por exigir complementação de conteúdo, mas ainda sim foi lida e abordada nas aulas.

A segunda parte remetia ao trabalho de Charles Le Brun (1619-1690), de 1668, sobre a fisiologia das paixões, a *Conférence sur l'expression générale et particulière*. O autor passa por diferentes paixões da alma analisando seus desdobramentos na expressão do corpo humano. Fechando o compêndio de Taunay, foram traduzidos um verbete de Aubin-Louis Millin (1759-1818), retirado do *Dictionnaire des Beaux-Arts* (1806) e uma parte da obra *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité* (1683), de Girard Audran (1640-1703). O verbete era sobre as proporções gerais e a parte de Audran era a respeito da divisão do corpo humano.²⁸³ A obra de Audran que Taunay pretendia levar aos alunos e facilitar o acesso entre os que sabiam ler em português, foi citada anteriormente e constava do catálogo da biblioteca. Da mesma forma, havia a anotação do dicionário de Millin na listagem de livros existentes na instituição. Não é possível afirmar, no entanto, que à época da tradução e da publicação do *Epítome* elas já estivessem no acervo, pois não foi possível precisar as datas de entrada.

Na análise de Elaine Dias, a eleição dos textos e a publicação em si significavam praticidade e refletiam a importância dos tratados na metodologia do ensino de desenho.²⁸⁴ A seleção de obras por Félix-Émile Taunay também deixa transparecer o cuidado em abarcar os

282 DIAS, 2006b.

283 *Ibidem*.

284 *Ibidem*.

principais temas propostos para as aulas, isto é, a anatomia, a miologia, a osteologia, a fisiologia das paixões, bem como as proporções do corpo humano.

As aulas de matemáticas aplicadas, embora recebessem quatro artigos no estatuto de 1855, seguiam a tendência de apresentar os requisitos e objetivos em linhas gerais, sem aprofundamento. Essas aulas eram pré-requisitos para outras matérias e cursos e, nelas seria ensinado “todos os elementos indispensáveis ao Artista, e no correr do seu curso irá fazendo as devidas aplicações”. Ademais, quando fossem explicadas as noções de trigonometria e de perspectiva, os alunos deveriam se envolver na realização de exercícios práticos e gráficos, levantamento de plantas e nivelamento de terrenos (secção XI, artigos 39 a 42). Para admissão na turma, era exigido saber ler, escrever e contar as quatro espécies de números inteiros.

Diferentemente das aulas de matemáticas, a história das belas artes, estética e teoria (secção XIII, artigos 45 e 46) não vinha logo depois do ingresso dos alunos na instituição e a frequência só era aceita e validada após três anos de estudo na Academia. Sua proposta era apresentada como exposição de fatos e teorias e demonstrações gráficas plásticas em pedra e através de modelos. Quando a matemática, a história das belas artes, estética e teoria e as demais aulas foram incluídas na grade da Academia em 1855, a instituição já contava com alguns exemplares que poderiam ser consultados para montagem de explanações dos professores ou para realização das atividades pelos alunos. Essa situação, mesmo que não fosse a ideal, era mais conveniente do que a enfrentada nos primeiros anos desde a inauguração do estabelecimento.

Vale ressaltar que embora regulamentada em 1855, as aulas de história da arte foram vislumbradas ao menos desde 1847, portanto, antes da direção de Manoel de Araújo Porto-Alegre, quando Félix-Émile Taunay ainda estava à frente da Academia. Era por ele considerada “interessantíssima como preparação para os estudantes viajantes na Europa”²⁸⁵ e, em 1853, complementou Job Justino de Alcântara, então diretor interino, que a necessidade de sua criação poderia também se assentar na possível atração que teria sobre ouvintes externos, proporcionando “elementos do desenvolvimento do gosto na Capital do Império”.²⁸⁶

Na década de 1850, entraram para o acervo da Academia alguns exemplares que se relacionavam com a história da arte, registradas em português nas correspondências. Eram elas: dezenove volumes da “História Universal” e três volumes da “História dos Cem anos”, do escritor italiano Cesare Cantu (1804-1895); todas as obras de Toussaint-Bernard Émeric-

285 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida pela Academia Imperial de Belas Artes. 28 de agosto de 1843 – 11 de dezembro de 1852. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UF RJ*, p. 142-143.

286 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1852-1855, p. 3v.

David (1755-1839), em treze volumes; cinco volumes de “A História da Pintura na Itália”, de Luigi Lanzi (1732-1810); e três volumes “A Historia das Matemáticas na Itália”, de Libri.²⁸⁷

Assim como verificado com os livros de desenho, a biblioteca possuía outros exemplares cuja classificação segundo a divisão de aulas oferecidas mostra-se intrincada. Algumas obras que podem ser consideradas transversais a duas ou mais aulas eram: *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, et autres ornemens tels qu'ils se voyent a présent dans le chateau et parc de Versailles* (1694), de Simon Thomassin (1652-1732); *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependent* (1697), de André Félibien (1619-1695)²⁸⁸; *Pisa illustrata nelle arti del disegno* (1812), de Alessandro da Morrona (1741-1821)²⁸⁹; *Le guide de l'ornemaniste, ou de l'ornement pour la décoration des batimens, tels que frises, arabesques, panneaux, rosaces, candelabres, vases, etc.* (1826), de Charles Normand (1765-1840)²⁹⁰; *Fregi trovati nel 1812 negli scavi del Foro Trajano* (1833), litografado por Gio Batta Ferrari²⁹¹; e *Oevres de Callot et Della Bella*, que não conta com informações adicionais no catálogo da biblioteca. Abordando vida e obra de artistas, podem ser citados *El Museu pictorio y escala optica, con noticias, elogios e vidas de los pintores y scultores eminentes Españoles* (1724), de autoria do pintor e escritor espanhol Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726)²⁹² e *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-ange Bonarroti* (1835), de Quatremère de Quincy²⁹³.

Cinco títulos referem-se a relatos de viagens realizadas no final do século XVIII e primeira metade do século XIX, tais como *Voyage dans la Troade, ou Tableau de la Plaine de Troie dans son etat actuel* (1799), de Jean Baptiste Lechavalier (1752-1836)²⁹⁴; *Atlas hydrographique du Voyage autour du monde, exécuté par orde du Roi, sur la corvette l'Astrolabe, pendant les années 1826-1829, sous le commandement de J. Dumont d'Urville* (1834)²⁹⁵; *Voyage autour du monde par les mers de l'Inde et de Chine exécuté sur la Corvette*

287 *Ibidem*.

288 FÉLIBIEN, André. *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependent*. Paris: Veuve Coignard et fils, 1697.

289 MORRONA, Alessandro. *Pisa illustrata nelle arti del disegno*. Seconda edizione. Tomo II. Livorno: Giovanni Marenigh, 1812.

290 NORMAND, Charles. *Le guide de l'ornemaniste, ou de l'ornement pour la décoration des batimens, tels que frises, arabesques, panneaux, rosaces, candelabres, vases, etc.* Paris: Chez l'Auteur, 1826.

291 FERRARI, Gio Batta (Giovanni Battista). *Fregi trovati nel 1812 negli scavi del Foro Trajano*. Firenze: Ridolfi, 1833.

292 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Museu pictorio y escala optica, con noticias, elogios e vidas de los pintores y scultores eminentes Españoles*. Madrid, 1724.

293 *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-ange Bonarroti, ornée d'un portrait par M. Quatremere de Quincy*. Paris: Firmin Didot Frères, 1835.

294 LECHAVALIER, Jean Baptiste. *Voyage dans la Troade, ou Tableau de la Plaine de Troie dans son etat actuel*. Paris: Laran, 1799.

295 *Atlas hydrographique du Voyage autour du monde, exécuté par orde du Roi, sur la corvette l'Astrolabe,*

de l'état la Favorite pendant les années 1830, 1831 et 1832 sous le commandement de M. Laplace capitaine de frégate (1833)²⁹⁶ e um volume do *Atlas hydrographique du même voyage de l'Album pittoresque*; e *Voyage autour du monde sur la frégate "la Vénus" pendant les années 1836-1839 (1840-1864)*²⁹⁷. Poderiam ser encontrado ainda *Discours et leçons sur l'industrie, le commerce, la marine et sur les sciences appliquées aux arts* (1825), de Charles Dupin (1784-1873)²⁹⁸; e *Oeuvres d'histoire naturelle et de Philosophie* (1779) de Charles Bonnet (1720-1793)²⁹⁹.

Entre as obras de referências, de possível utilização de artistas de diferentes formações, encontravam-se alguns dicionários: três volumes do *Dictionnaire des Beaux-Arts* (1806), já citado, organizado por A. L. Millin³⁰⁰; *Dictionnaire des artistes de l'École Française au XIXe siècle. Peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale par Ch. Gabet, peintre orné de vignettes gravées par M. Deschamps* (1831)³⁰¹; e *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie* (1845), de Marie-Nicolas Bouillet (1798-1865)³⁰².

Havia ainda quatro volumes do *Tratado completo de cosmographia, e geographia-historica, physica e commercial, antiga e moderna* (1825-1828), de J. P. C. Casado Giraldes (17...-1845)³⁰³ e um atlas genealógico³⁰⁴. E, mais três títulos acerca da história e arte clássicas, sendo dezesseis volumes da *Historie romaine depuis la foundation de Rome jusqu'a la bataille d'actium* (1769), de Rollin (1661-1741)³⁰⁵; dois cadernos da *Biblioteca classico pittorica per uso degli artisti diletanti e studiosi della classica erudizione*³⁰⁶; e *Monumenti*

pendant les années 1826-1829, sous le commandement de J. Dumont d'Urville. Paris, 1834, 1 vol.

296 *Voyage autour du monde par les mers de l'Inde et de Chine exécuté sur la Corvette de l'état la Favorite pendant les années 1830, 1831 et 1832 sous le commandement de M. Laplace capitaine de frégate*. Paris: Imprimerie Royale, 1833.

297 *Voyage autour du monde sur la frégate "la Vénus" pendant les années 1836-1839*. Tome 1, publié... par Abel Du Petit-Thouars,... Paris: Gide, 1840-1864.

298 *Discours et leçons sur l'industrie, le commerce, la marine et sur les sciences appliquées aux arts par le Baron Charles Dupin*. Paris: Fain, 1825

299 BONNET, Charles. *Oeuvres d'histoire naturelle et de Philosophie*. Neuchatel: Samuel Fauche, 1779.

300 *Dictionnaire des Beaux-Arts par A. L. Millin (...)* Cet ouvrage fait partie de ceux adoptés par le Gouvernement pour la formation des Bibliothèques des Lycées. Tome I, II, III. Paris: Crapelet, 1806

301 *Dictionnaire des artistes de l'École Française au XIXe siècle. Peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale par Ch. Gabet, peintre orné de vignettes gravées par M. Deschamps*. Paris: Chez Madame Vergne, 1831.

302 BOUILLET, Marie-Nicolas. *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie...* Troisième édition. Paris L. Hachette, 1845.

303 GIRADES, J. P. C. Casado. *Tratado completo de cosmographia, e geographia-historica, physica e commercial, antiga e moderna oferecido a S. M. F. O Senhor D. João VI*. Paris: 1825-1828.

304 O Catálogo menciona um "Atlas genealógico", publicado no Rio de Janeiro e sem outras informações.

305 *Historie romaine depuis la foundation de Rome jusqu'a la bataille d'actium, par Rollin*. Paris: frères Estienne, 1769.

306 *Biblioteca classico pittorica per uso degli artisti diletanti e studiosi della classica erudizione*. Milano: P. e G. Vallardi. 2 cadernos

antichi inediti spiegati ed illustrati (1821) da Giovanni Winckelmann (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768)³⁰⁷. Posterior à confecção do catálogo, foram incorporados cinco volumes de “As Antiguidades de Athenas e do Attico”, de Stuart e Revet e “Dissertações de Lessing sobre o Loacoonte”.³⁰⁸

Podendo atender aos professores e alunos das diferentes aulas, havia os títulos *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts* (1801)³⁰⁹, *Institut Imp. de France* (1815)³¹⁰; *Almanach royal et national pour l'an MDCCCXLV* (1845)³¹¹; e o primeiro exemplar da biblioteca da Academia, o *Le Musée français*³¹². Completavam as obras da biblioteca *Tancredo*, tragédia escrita por Voltaire, na tradução para o português de M. Odorico Mendes (1799-1864)³¹³ e as composições do italiano Joseph Fachinetti (1810-1870), o hino por ocasião da coroação de Dom Pedro II³¹⁴, assim como o seu *Tratado científico, methodico-pratico de Contraponto*³¹⁵ (1843).

Embora o Cctálogo da biblioteca da Academia seja a fonte primordial para a história do acervo que se formava em meados do século XIX, porque nos põe diante do conjunto de exemplares em determinado momento, 1848, ressalta-se que uma biblioteca não é estática. Neste sentido, exemplares continuaram a ser incorporados, mas sem que se possa acompanhar essas entradas de forma aproximada. Em 1855 e nos anos que o cercam, houve um impulso para aquisição de obras. Em 1854, Porto-Alegre, como diretor, pediu ao governo que autorizasse o uso da verba disponível para a compra de livros e estampas, algumas delas já destinadas a dar suporte às novas aulas que seriam abertas. Pretendia-se encomendar as obras ao Doutor João da Silveira Caldeira (1800-1854, formado em medicina na Universidade de

307 *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann prefetto delle antichità di Roma*. Roma: Carlo Mordacchini, 1821. 2ª ed

308 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1852-1855.

309 *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*: recueil de gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de peinture, sculpture ou projets d'architecture, qui, chaque année, ont remporté le prix, soit aux écoles spéciales, soit aux concours nationaux les productions des artistes en tous genres, qui, aux différentes expositions, ont été citées avec éloges; les morceaux les plus estimés de la galerie de peinture; la suite complète de celle des antiques; édifices publics, etc. / rédigé par le C. [Charles-Paul] Landon. Paris:Landon, 1801.

310 *Institut Imp. de France*. Paris: Firmin Didot, 1815.

311 *Almanach royal et national pour l'an MDCCCXLV*: présenté à Sa Majesté et aux princes et princesses de la famille royale. Paris: A. Guyot et Scribe, 1845.

312 *Le Musée français: recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale: avec l'explication des sujets, et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure*. Paris: L.E. Hernan, 1803-09.

313 *Tancredo de Voltaire traduzido em versos pelo Sr. M. Odorico Mendes*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1839.

314 FACHINETTI, Joseph. *A feliz coroação de Sua Magestade (sic) o Senhor D. Pedro Segundo, Imperador Constitucional e Defensor perpétuo do Brazil. Novo hymno para pianoforte, composto expressamente para este dia e oferecido ao mesmo Augusto Senhor* (1841).

315 *Tratado científico, methodico-pratico de Contraponto, composto e oferecido, com previa e especial licença, A S. M. O Senhor D. Pedro II*. Pernambuco: Typografia de Santos & Companhia, 1843.

Edimburgo, fora diretor do Museu Nacional e professor de química da Academia Militar), no entanto, ele falecera, restando a compra na praça de Augusto Lehericy.³¹⁶ A relação de obras indica que houve uma atenção especial para aquisição de obras de arquitetura e de história da arte, como complementação da coleção existente e preparação exigida com a proximidade da implantação das aulas.

No mesmo ano, ao tomar conhecimento da existência de duas obras sobre arquitetura e cenografia de posse da Secretaria de Estado dos Negócios do Império, solicitou que passassem a ser da Academia, pois não teria relação alguma com as atividades daquela repartição e seria de grande utilidade para os professores e alunos.³¹⁷ Os novos estatutos explicitaram a necessidade de uma biblioteca institucional especial de belas artes e a implantação da reforma da organização institucional vinha acompanhada de verbas disponibilizadas pelo governo central, que podem ter sido usadas também para a aquisição de exemplares. A definição de um espaço novo e decorado propriamente para ela também pode ter estimulado o crescimento do número de obras.

Se a biblioteca poderia ser uma sala habitada por volumes adormecidos e apartados dos leitores, a consulta aos exemplares indicados no catálogo mostra que se constituía aos poucos um conjunto de referências, com instruções técnicas, teorias e modelos disponíveis e ao alcance daqueles que pudessem circular no Palácio das Belas Artes. Nota-se que, mesmo modesto inicialmente, o acervo cresceu contemplando alguns ideais do projeto de ensino, tais como a referência artística na Antiguidade e a instrução e aperfeiçoamento por meio de cópias. Percebem-se exemplares acerca da história e arte clássicas, bem como a presença significativa de obras cujas exposições textuais vinham acompanhadas de exemplos e discursos iconográficos.

Convém agora retomar o mais denso trabalho publicado sobre a biblioteca da Academia em meados dos oitocentos, o de Guilherme Simões Gomes Júnior. De acordo com ele, a análise da biblioteca como conjunto é insuficiente para elucidar aspectos quanto ao uso dos livros, visto que muitos deles poderiam não ser lidos. Dito isso, para o autor,

a biblioteca pode ser tomada como índice da inteligência da instituição que a abriga, mesmo que essa inteligência indique apenas uma potencialidade. Daí a importância de se acompanhar o trabalho da formação da biblioteca por parte daqueles que dirigiram a Academia Imperial das Belas-Artes, interferindo na composição do acervo e incentivando a leitura dos livros. Na medida em que a escola possui um caráter normativo, a biblioteca reveste-se de autoridade e adquire o caráter de dispositivo, pois nela se encontram os preceitos que fundamentam a arte e seus

316 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1852–1855.

317 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida...*, 1852–1855.

fazerem. É nela em que estão as obras clássicas, o cânone da literatura artística que merece figurar no currículo e participar da rotina dos ateliês.

Ressaltando que não são muitas as informações para a reconstituir a história da biblioteca, Gomes Júnior examinou o catálogo da biblioteca, o mesmo analisado em nossa pesquisa, mas a partir da transcrição feita por Alfredo Galvão, publicada em 1957, e a lista de itens doados por Porto-Alegre em 1859. A partir do catálogo, que acreditava datar de 1850 devido à observação de Galvão, Gomes Júnior depreende que, ao longo da gestão de Félix-Émile Taunay, que durou dezessete anos, houve um esforço sistemático para a aquisição de obras, já que boa parte do acervo fora conquistada por doações do diretor e com uso do fundo da Academia. A constatação é similar a alcançada na nossa pesquisa, pois Taunay se sobressai como incentivador do projeto de biblioteca, embora também tenha mobilizado outros atores. Como se procurou demonstrar, a direção antecedente, de Henrique José da Silva, ocupou-se em viabilizar a formação do acervo em meio às circunstâncias que se apresentavam. É significativo que em sua direção a menção à biblioteca tenha existido na troca de correspondências com o governo central.

Prosseguindo na menção à interpretação de Gomes Júnior acerca da biblioteca e do sistema de conhecimento de que ela estava permeada, ele chama a atenção para os nomes que apareciam como autores de mais de um título no acervo. Dos 83 títulos catalogados, repetiam-se apenas três autores - Winckelmann, Quatremère de Quincy e Bartolomeo Pinelli -, levando o autor a concluir que, possivelmente, Taunay valorizasse mais o assunto do que a autoria do texto. A essa constatação temos a acrescentar que, adentrando a década de 1850, outros nomes passam figurar mais de uma vez, como os de Cantu, Emeric-David, Durand, Percier e Fontaine e Krafft.

Outra observação do autor diz respeito à ausência. A biblioteca possuía poucos exemplares de viajantes e naturalistas em expedições no Brasil, quando esta era uma literatura com grande circulação, além de rica em imagens. Questiona o significado de não figurarem entre os exemplares os livros de autores como Spix & Martius, Maximilian zu Wied Neuwied, Saint-Hilaire, assim como os de cenas brasileiras de Hippolyte Taunay e Ferdinand Denis. Nem mesmo com a grande doação de Porto-Alegre a situação foi alterada.

Na administração de Porto-Alegre, segundo Gomes Júnior, a instituição já estava madura e livre da hegemonia dos fundadores franceses. Como diretor da Academia, em 1855, Porto-Alegre manifestou-se a respeito da biblioteca e enfatizou a necessidade de renovação do acervo. Sua proposta era formar coleções que contemplassem temáticas nacionais, com livros sobre arte produzida no e sobre as diversas províncias, obras artísticas originais, estudos sobre

indígenas e sobre a história nacional. O posicionamento de Porto-Alegre neste sentido corresponderia justamente à lacuna de obras do tipo na instituição e isso demonstraria a falta de pretensões nacionais da instituição até então. A ideia de que Porto-Alegre buscava promover a nacionalização da instituição é largamente difundida na bibliografia sobre a história da Academia, embora sob outros argumentos, sendo inclusive sustentada pelo fato de ter sido ele o primeiro diretor nascido no Brasil desde a criação da Academia.

No caso da biblioteca, é possível pensar em termos de prioridades. Pretendia-se inserir a Academia em uma tradição de formação de artistas e aproximá-la dos núcleos em atividade, sobretudo em Paris e em Roma. A própria vinda de artistas estrangeiros para concretizá-la reforça isso. Além da migração dos artistas, os impressos e outros materiais faziam a ligação e o diálogo com a Europa e, neste sentido, os compêndios e tratados europeus eram valorizados. Todavia, desde os primeiros estatutos, era reforçada a necessidade de abordar conteúdos locais, como nos exercícios de pintura de espécies nativas. A representação da monarquia nos trópicos e, a partir de 1822, a construção de uma imagem nacional era demandada aos professores e aos alunos. As solicitações de retratos do monarca chegavam sucessivamente ao estabelecimento. A atenção a aspectos nacionais, portanto, não estava ausente antes da administração de Porto-Alegre, mas com ele buscou-se implantar modificações que impulsionassem seu desenvolvimento, observar as deficiências do acervo e manifestar-se pela urgência de dotar o acervo da Academia de obras de cunho nacional.

O catálogo de 1848 traz uma listagem corrida dos títulos da biblioteca e o critério que Gomes Júnior se utiliza para apresentar e discorrer sobre eles é a divisão em áreas, uma escolha orientada não só pelas três artes do desenho verificada na obra de Vasari, mas na leitura da pintura do teto da biblioteca. Desta forma, Gomes Júnior organiza o acervo da Academia segundo a distribuição entre arquitetura, pintura e escultura, subdividindo em obras dogmáticas, técnicas e exemplares.

Sobre a biblioteca em sua face mais cotidiana, o pesquisador é direto e afirma que “pouco se sabe acerca do uso ordinário dos livros”, destacando que haveria uma possível limitação de acesso dos alunos aos livros devido ao desconhecimento das línguas estrangeiras. Um movimento para facilitar ou ampliar a possibilidade de leitura entre os alunos foi tomado no sentido das traduções efetuadas por Taunay. De fato, tanto o catálogo quanto a relação de obras doadas por Porto-Alegre não dão margem para suposições acerca da relação entre os exemplares e os leitores. As demais fontes consultadas em nossa pesquisa também eram de ordem oficial e não revelaram suficientes vestígios para reflexões sobre essas questões. Mais ainda, as menções à biblioteca nas correspondências da Academia não se aprofundam quanto

aos leitores, frequência da biblioteca, suas regras e usos do espaço.

Algo que pode ser aventado é que, sendo as traduções feitas por um professor e diretor que esclareceu que estas eram destinadas às aulas e alunos, esses exemplares deveriam constar entre os mais manipulados do acervo. O fato de não estarem listados no catálogo pode indicar que fossem enquadrados em outra categoria de títulos, mais próxima do uso diário e difundido.

Autores como Guilherme Simões Gomes Júnior, Elaine Dias e Denise Gonçalves empreenderam importantes análises sobre impressos existentes na Academia no século XIX. O primeiro debruçou-se sobre *Le musée français*, que chamou de versão em papel da ala do Museu do Louvre reconhecida como Museu Napoleão.³¹⁸ Dias explorou o *Epítome de anatomia...*, de Félix-Émile Taunay, em mais de um de seus textos. Denise Gonçalves, em sua pesquisa centrada nos livros de arquitetura, analisou as obras e divergências de J. N. L. Durand e de Léonce Raynaud, autores de *Précis des Leçons d'Architecture* e *Traité d'Architecture*, respectivamente. É certo que tanto os títulos estudados por Gomes Júnior e Dias encontravam-se no acervo em meados do século XIX, mas não foram encontradas nas fontes consultadas referências aos exemplares destacados por Gonçalves, que provavelmente foram incluídos em data posterior ao catálogo.

Dentre as obras existentes na Academia, destacamos uma produzida no e sobre o Brasil como forma de adentrar um pouco mais na biblioteca. O *Rio de Janeiro pitoresco*, de autoria de Louis Buvelot e Louis-Auguste Moreau, foi impressa em solo nacional e trazia a público o trabalho de dois estrangeiros, um suíço e um francês. A obra começou a ser comercializada em 1842, em fascículos, e podia ser encontrada pelos interessados na casa dos autores. Tratava-se de um álbum formado por dezoito folhas contendo paisagens compostas por Buvelot e figuras executadas por Moreau.

O catálogo da biblioteca da Academia nos diz que a data de entrada da obra corresponde ao ano de 1842, portanto, antes de sua venda em volume integral, quando ainda era fragmentada em fascículos. A aquisição deu-se com a verba própria da Academia, durante a direção de Taunay e, possivelmente, foi motivada pelo valor atribuído às composições. Vale ressaltar que a anotação antecedente no catálogo refere-se à *Galeria Contemporânea Brasileira*, comprada no mesmo ano e de autoria do irmão de Moreau, o pintor de história e paisagem François-René (1807-1860), que transferira-se ao Brasil junto com o irmão,

318 GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Le musée français: guerras napoleônicas, coleções artísticas e o longínquo destino de um livro. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 15, n. 1, jun. 2007. 219-246. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142007000100006 Acesso em 8 set. 2015

residindo em Pernambuco e Bahia, antes de se instalar no Rio de Janeiro em 1841.

Os processos litográficos que permitiram a circulação dos álbuns tiveram lugar na Heaton & Rensburg, onde também foram produzidas as imagens para revistas como a *Minerva Brasiliense* (em 1843) e para livros, entre os quais a segunda edição de *A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882). As impressões eram variadas e, além de periódicos e obras de literatura, incluíram obras musicais e cartográficas.³¹⁹

A Heaton & Rensburg era uma sociedade formada pelo inglês George Mathias Heaton e pelo holandês Eduard Rensburg, iniciada dois anos antes dos primeiros fascículos, em 1840, e que se estendeu até 1854, quando Heaton se desligou do negócio. Os numerosos trabalhos lançados pela casa logo se fizeram reconhecidos pela qualidade técnica e, em 1851, passaram a litógrafos da corte e adotaram a designação de Lithographia da Casa Imperial.³²⁰

Foi em 1845 que as dezoito pranchas de imagens dos artistas foram reunidas em um volume. A maior parte das folhas não trazia uma única imagem, mas um conjunto delas que chega ao máximo de sete. O título da obra aparece no alto de cada prancha, centralizado, e as pinturas abarcam tanto ruas e locais centrais na dinâmica social, política e econômica do Rio de Janeiro – Carioca, Largo de São Francisco de Paula, Praça da Constituição, Largo do Paço, Rua Direita, Rua do Ouvidor –, até os mais distantes como a Praia Grande e o forte de São Domingo.

As pinturas reportam a vistas e cenas urbanas, revelando aspectos e atividades em cenários identificáveis ou com foco nos tipos e movimentos cotidianos da cidade. São representados crianças, homens, mulheres, negros, brancos, chineses, livres e escravos. Em algumas, as figuras humanas são bastante diminutas diante da paisagem e, em outras estão no centro, como objeto primeiro da composição. Há ainda aquelas em que se esquecem os vestígios humanos, restando apenas elementos da natureza. Além das paisagens com destaque para a exuberância natural que tanto impressionava os consumidores de obras artísticas, há representações individualizadas de espécies de plantas, reforçando a especificidade da vegetação encontrada na região. Observa-se, então, que embora a quantidade de pranchas não fosse numerosa, parte era formada por quadros complexos, cheios de elementos e detalhes que criavam imagens do Rio de Janeiro. Complementares para formar um olhar sobre a cidade, nelas podia-se embrenhar nos costumes, nas construções, nas peculiaridades urbanas e nas expressões naturais.

O pintor das paisagens, Louis Buvelot chegou ao Brasil em 1835 e teve uma produção

319 FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. São Paulo: USP, 1994. 2ªed.

320 *Ibidem*.

profícua no país até seu afastamento no início da década de 1850. Sua trajetória artística costuma ser lembrada pelas pinturas realizadas em terras brasileiras e na Austrália, para onde se dirigiu em 1865 e residiu até seu falecimento em 1888.

Nascido em Morges, na Suíça, em 1814, dedicou-se ao estudo de artes em Laussanne, sendo discípulo do pintor Marc Louis Arlanud (1772-1845) e, posteriormente, prosseguiu sua formação em Paris. Sua estadia no Brasil iniciou-se por Salvador, com objetivo de se juntar a um tio que atuava na produção e comércio de café.³²¹ Lá, ele teria dado aulas de desenho. Cinco anos depois chegava ao Rio de Janeiro, quando começou a trabalhar numa série de pinturas, incluindo aquelas que se tornariam o *Rio de Janeiro pitoresco*. A mesma época, chegava à cidade Moreau, tendo passado antes por diversas províncias. Nascido em Rocroy, na França, em 1818, manteve também intensa atuação no meio artístico do Rio de Janeiro.

Não tinham saído ainda os primeiros fascículos, quando as biografias dos dois pintores de mesmo nome cruzaram as instalações da Academia Imperial de Belas Artes. Na década de 1840, quando as exposições do estabelecimento se fizeram gerais e públicas, ambos exibiram seus trabalhos nos eventos anuais e foram apreciados pela família imperial, pela Congregação de Lentes e pelos alunos e visitantes. Buvelot teve seu primeiro quadro nas exposições da Academia em 1840 e Moreau em 1841.

Buvelot participou das exposições de 1840 e 1841 com duas paisagens. Na primeira, apresentou *Praia de Santa Luzia e Saco da Gamboa* e *Cemitério dos ingleses* e, na segunda, *Vista de Botafogo* e *Lagoa Rodrigo de Freitas*. Em 1846, suas telas estavam mais uma vez presentes com *Vista de mato virgem* e *Estudos de plantas de mato virgem*, sendo uma delas apontada como segundo lugar na premiação, ao lado de uma obra de Augusto Miller, “dois vistosos quadros de florestas do Brasil, encomendados por ordem de Sua Majestade o Imperador”³²². E, em 1850, concorreu com duas aquarelas.³²³

De Moreau, a Academia Imperial de Belas Artes expôs retratos e quadros de costume em 1841 e, no ano seguinte, a tela *Curaçados ambulantes*. No ano de 1844, apresentou *Rancho de mineiros ao luar*; em 1845, dois retratos (um deles de meio corpo do Imperador); e, em 1846, *Noite de São Bartolomeu*. Possivelmente em 1848 e em 1850, submeteu à exposição mais dois quadros, *O último sono de Desdêmona* e *Faustina e Siomara*.³²⁴

Nos livros de registro de correspondência da Academia, verifica-se que a Congregação

321 COLMAN, Anne. Buvelot, the migrant artist. *The La Trobe Journal*. nº 75, autumn, 2005. Disponível em <http://www3.slv.vic.gov.au/latrobejournal/issue/latrobe-75/latrobe-75-063.html> Acesso em 20/9/2015.

322 AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1843-1852, p. 138.

323 SANTOS, Francisco Marques dos. Prefácio. In BUVELOT, Louis; MOREAU, Loius-Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. São Paulo, Martins, 1943. (Facsimile da edição de 1845)

324 *Ibidem*.

de Lentes julgou entre as melhores obras as de Moreau e duas vistas do Rio de Janeiro de Buvelot na mostra de 1843. A Moreau foi proposta a concessão de uma condecoração e a Buvelot, uma medalha de ouro³²⁵, o que ocorreu no ano seguinte. Já Moreau foi agraciado com a mercê de cavaleiro da Ordem da Rosa, o que Buvelot obteve em fevereiro de 1847 (mesmo ano em que Grandejan de Montigny foi feito oficial da ordem), por sugestão da Congregação de Professores.³²⁶

Os nomes dos dois artistas continuaram a ser escolhidos entre os preferidos do corpo docente nas exposições seguintes. O sucesso e o reconhecimento deles nas exposições da Academia dialogavam com a boa recepção que angariavam fora delas, inclusive do imperador. Para Buvelot, que atuava também com fotografias, esse bom momento no Brasil foi interrompido em 1851, quando decidiu pelo retorno à Suíça.

O caderno do *Rio de Janeiro pitoresco* existente na biblioteca, como impresso de arte, cruza com uma série de questões. Primeiro, tratava-se da visão de dois estrangeiros no século XIX sobre a cidade, depois traz a tona a pintura de paisagem e de cenas. A narrativa de viagem, em relatos e iconografia, era gênero apreciado e de boa recepção. Assim, a obra se incluiu em um rol de produções da época e mesmo assim obteve reconhecimento entre seus contemporâneos, inclusive dos membros da Academia que se dispuseram a comprá-la. Somado a isso, tem-se o envolvimento de uma casa que evidencia a qualidade litográfica disponível em âmbito local, a Heaton & Rensburg. Cada exemplar é, portanto, um encontro de trajetórias e expectativas. Os autores imiscuíram-se rapidamente no meio cultural brasileiro, estabelecendo relações e frequentavam os salões e exposições de artes. Na Academia, conquistaram a admiração do imperador e também dos professores que se esforçavam para fazer valer a pretensão de serem as autoridades no julgamento de obras produzidas no território.

No que tange à sua importância para a biblioteca da Academia, o exemplar não possuía texto, portanto, não se valia de explicações sobre teorias, técnicas e escolhas dos autores por meio do discurso escrito. De alguma forma, isso superava a barreira da língua, já que não necessariamente seria publicada em português. A seleção dessa obra por parte dos professores reside nas pinturas e no objeto de suas representações. Mesmo sem parte textual, nas exposições, estavam as pinturas de Buvelot e Moreau ao lado das dos professores e dos alunos. Talvez estes diferentes atores possam ter se encontrado e mesmo conversado. Como

325 Ofício do diretor em nome da Congregação de 30 de dezembro de 1843. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1843-1852.

326 Aviso do governo de 18 de fevereiro de 1847. AIBA. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida ...*, 1843-1852.

ressaltou Gomes Júnior, os impressos com temas e motivos locais não eram significativos em termos numéricos, o que já eleva o papel de *Rio de Janeiro pitoresco* no acervo. Ele oferecia aos alunos representações possíveis da cidade na qual os professores e alunos viviam, sob uma perspectiva de europeus, de formação artística europeia.

Uma apresentação geral do acervo da biblioteca, com atenção aos seus exemplares, permite distinguir pontos nos quais os títulos tocam e interagem com as propostas de ensino elaboradas para as aulas em meados do século XIX. O processo de formação da biblioteca foi decorrente de esforços coletivos de constituir um patrimônio, manter uma memória, fornecer subsídios à reflexão e à invenção e criar condições para formação dos artistas que, em muitas frentes, poderiam ajudar a construir a imagem da nação. Das primeiras estantes ao salão decorado, timidamente ocupava seu lugar no Palácio uma biblioteca, onde cada exemplar abrigaria em si uma infinidade de possibilidades e diálogos.

5 Considerações finais

A produção bibliográfica sobre a história dos impressos no Brasil demonstra em aprofundados estudos a presença de impressos e de leitores no Rio de Janeiro na primeira metade dos oitocentos. Além de ocuparem os ambientes domésticos, assistiu-se à fundação de instituições públicas e privadas que organizaram acervos e criavam opções de lugares de contato com os exemplares. Como instituição pública de ensino e inserindo-se nesse movimento, a Academia Imperial de Belas Artes também buscou reunir impressos e constituir uma biblioteca que prioritariamente fosse vantajosa a seus professores e alunos.

A biblioteca foi pensada e formada segundo seus fins pedagógicos e eles orientavam a seleção de obras específicas para a instrução artística na cidade. Pretendia-se trazer as referências da tradição cultural europeia e oferecer um ensino acadêmico nos moldes do verificado em Paris. Difundir a civilização e o desenvolvimento das artes em âmbito local não se direcionava apenas aos alunos, mas ultrapassava os limites do estabelecimento. Da chegada dos artistas franceses ao Rio de Janeiro em 1816 à metade do século XIX, governaram Dom João VI, Dom Pedro I e Dom Pedro II e a história da Academia articula-se a esses diferentes momentos com a participação dos professores no projeto político e cultural da monarquia, na exaltação do regime e, a partir da independência, contribuindo na construção da nação.

Observou-se que os discursos dos diretores em nome da Congregação de Lentes deram mais detalhes do envolvimento da instituição e dos artistas nos assuntos públicos e a serviço da Coroa, bem como da insistência por ampliar as frentes de atuação. Pretendia-se a valorização da Academia, o aproveitamento dos professores, o financiamento e execução de obras das diversas manifestações artísticas e a garantia de que a formação e a habilidade dos alunos não seriam desperdiçadas ou subaproveitadas. As belas-artes eram defendidas como úteis para a sociedade e fundamentais para o progresso da nação. Assim, considerando a função moralizante e pedagógica das artes, cuidava-se para criar um grupo permanente que colocaria o país irreversivelmente no caminho para a civilização.

Os livros tinham papel fundamental e fizeram parte do projeto de ensino da instituição, mesmo quando sobre ele refletiam as instabilidades e discontinuidades. A análise das fontes produzidas pela Congregação de Lentes da Academia à época deixou claro que a constituição da biblioteca foi um esforço coletivo com doações de envolvidos com o estabelecimento, sobretudo os alunos, professores e diretores. Além disso, se as dificuldades orçamentárias alardeadas pelos diretores de fato restringiam os avanços da instituição, foram administradas suficientemente para a compra de exemplares atingir quantidade significativa

em três décadas. Na verdade, diante das frequentes reclamações e pedidos da Congregação de Lentes por mais verbas, a constatação de que os exemplares obtidos por compra têm representatividade numérica foi surpreendente. Assim, em três décadas, a Academia conseguiu formar um acervo apesar dos obstáculos enfrentados.

Na relação entre os livros e a Academia, a redação e a publicação de obras foram alguns dos resultados da produção de conhecimento. Afora os catálogos das Exposições Gerais e Públicas, foram publicadas duas obras didáticas por ordem da Academia, mas cuja responsabilidade da tradução e confecção coube a Félix-Émile Taunay. Cabe salientar, no entanto, que as duas obras foram impressas em 1836 e 1837 e que não foram encontradas informações sobre outras do tipo durante as três décadas analisadas. Mesmo assim, a partir delas pode-se afirmar que os impressos eram vistos como relevantes para o ensino, que eles eram instrumentos para professores e alunos e que era desejável a circulação desses textos na instituição e no Império. Por suas características de produção – elaboradas por um professor e em português – e significados, estas talvez estivessem entre as obras mais manipuladas, lidas, faladas e ouvidas na instituição.

Sendo Félix-Émile Taunay e Manoel de Araújo Porto-Alegre frequentemente lembrados por suas ações em vista ou em benefício da biblioteca da Academia, a pesquisa trouxe um outro diretor e professor para o foco do processo de formação, Henrique José da Silva. O período de sua gestão revelou-se preocupado com a questão, com menções à biblioteca tão recorrentes nas fontes que tornavam impossível excluir de nosso recorte temporal, já que, do contrário, significaria prejuízos para a análise desse processo. Além disso, a direção do pintor que fora considerada negativa por muitos autores, por dificultar o desenvolvimento das aulas e o crescimento da instituição, se mostrou de forma diferente no que tange à biblioteca, estimulando-a.

Entende-se que formar uma biblioteca foi resultado da ação do corpo docente, o que incentivou a leitura sobre suas vidas e trajetórias profissionais. Entre o que se escreveu com relação à Academia Imperial de Belas Artes na historiografia, é possível encontrar ricos trabalhos acerca de alunos e professores da primeira metade do século XIX, como Jean Baptiste Debret, Félix-Émile Taunay e Araújo Porto-Alegre, por exemplo. Já referentes a outros atores importantes na instituição e no meio artístico da época, como Henrique José da Silva e Job Justino de Alcântara, percebeu-se que ainda merecem ser objeto de pesquisas mais densas.

Houve certa regularidade nas formas de aquisição de exemplares por meio de compra, doação e subscrições. Para a década de 1830 as entradas foram registradas em cartas e contas,

o que se tornou esparso nos anos posteriores, ainda que obras continuassem sendo incorporadas, como aponta o catálogo de 1848, quando o acervo alcançou 182 volumes. Por outro lado, foram identificados volumes que não constavam do catálogo, possivelmente por extravio, por fazerem parte do arquivo ou por não considerarem necessária a inclusão na lista. Essas duas constatações indicam que ainda mais títulos passaram pelo Palácio das Belas Artes entre 1826 e a consolidação do acervo em 1848. Posteriormente, a biblioteca continuaria a incorporar e perder volumes. Ao contrário das aquisições que vez ou outra eram anotadas nos livros de registro, o mesmo não ocorria com os descartes e perdas e, por isso, foram pouco percebidos.

O exame dos títulos e das edições mostrou que o acervo existente em 1848, em linhas gerais, se relacionava de modo a contribuir com dois pontos centrais das propostas pedagógicas definidas em estatutos pela instituição. Primeiro, a Antiguidade foi definida como referência do que deveria ser atingido em termos de arte e cultura e o tema foi, de diferentes formas, contemplado em algumas obras. Como segundo ponto, pode-se destacar o método do aprendizado por cópia. Os alunos iniciavam a prática tendo estampas como modelo e, depois, passavam ao exercício a partir do natural. Não só servindo à cópia de modelos, mas também contemplando outras questões, pode-se afirmar que o acervo fornecia um conjunto iconográfico significativo em seus exemplares, pois grande parte das edições era composta por mais páginas com imagens do que com textos. Isso não quer dizer que as obras da biblioteca atendiam apenas a esses propósitos, mas demonstram que os exemplares poderiam facilmente contribuir para a instrução e formação pretendida e que a disponibilidade de impressos especializados seria proveitosa para os profissionais das belas-artes.

Quanto ao espaço físico da biblioteca, sabe-se que os primeiros livros ocuparam a sala semicircular, onde outras atividades ocorriam. A explicação para o compartilhamento não é apenas porque o número de volumes que a instituição possuía não justificaria a reserva de uma sala, mas era motivada pela adequação ao edifício construído, ocupado parcialmente pela Academia, pois a Tipografia Nacional funcionava no mesmo prédio. Apesar das condições de sua alocação, a explicação da planta do edifício e outras fontes esclarecem que a biblioteca era considerada necessária e era desejada. Mais do que isso, alguns diretores falam de um lugar que denominam biblioteca antes que fosse correspondente a uma sala somente para este fim. Sobre os usos desse espaço, foram identificados poucos indícios. Quando se situava na sala semicircular, aulas eram ministradas próximas aos livros, o que poderia aguçar a curiosidade e estimular a consulta de exemplares pelos discípulos nelas inscritos, mas também poderia fazer com que os demais alunos não fossem bem-vindos, já que poderiam causar

perturbações. Nos momentos em que a sala estivesse desocupada das aulas, o acesso às obras da biblioteca poderia ser mediado ou controlado pelo secretário, responsável pela observância da biblioteca e cuja mesa de trabalho lá também se encontrava.

Uma descrição mais pormenorizada das instalações ocupadas e das regras às quais estavam submetidos os interessados e leitores foi encontrada para 1855, com o advento da sala da biblioteca. A disposição das peças e a decoração detalhadamente planejadas e executadas denotam uma mudança importante na história da biblioteca, mas que deve ser interpretada como reflexo da transformação pela qual passava a Academia então por determinação do governo central. A normatização do espaço substituiu a ausência de regras explícitas e o recrudescimento do controle sobre os usuários-leitores ficou evidente na previsão de severas punições para quem causasse danos aos exemplares, extrviasse ou fornecesse a terceiros, cabendo proibições no uso da biblioteca (empréstimos de livros ou entrada na sala) e podendo acarretar em prejuízos na vida acadêmica dos alunos. Cabe ressaltar que, em 1855, algumas das obras da biblioteca eram classificadas como “raras ou preciosas” nos termos dos estatutos e era proibida a retirada delas da Academia. Dessa forma, existia alguma ideia de preservação dos exemplares e de distinção entre eles.

No que tange ao acesso à biblioteca, um ofício expedido pela Academia argumentava que o número crescente de exemplares aumentaria o afluxo de pessoas para a sala e fazia-se necessário mais um funcionário para garantir a ordem e a segurança no edifício. Até 1855, não foram encontrados outras correspondências que forneçam informações acerca do acesso e da frequência à biblioteca até os estatutos de 1855. Neles, a entrada na sala ficou expressamente limitada aos professores e alunos, podendo ser aceitos indivíduos que obtivessem autorização do diretor. Assim, a biblioteca parecia seguir na direção contrária da política que se buscava na instituição e, explicitamente, na pinacoteca. Com a realização das Exposições Gerais e Públicas anualmente, comemorava-se a proximidade da Academia com o Império e com os habitantes da Corte. A construção de uma nova sala para a pinacoteca nesse ano tinha por objetivo oferecer à sociedade um lugar que estivesse sempre pronto e aberto a recebê-la, garantindo o constante contato com as belas-artes. As obras de construção e reforma empreendidas no edifício e no entorno também visavam favorecer a mobilidade na cidade e o acesso à Academia. Assim, enquanto eram implementadas medidas para estreitar os laços com o restante da cidade, eram criados dispositivos que limitavam o acesso à biblioteca.

Atualmente o que sobreviveu do acervo adquirido no século XIX integra a Coleção de Obras Raras da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBAOR/EBA/UFRJ) e, junto do Museu Dom João VI, são os responsáveis pela manutenção

e acesso às fontes e aos exemplares que possibilitam a escrita da história da biblioteca da Academia. Desde 1938, o prédio onde foram iniciadas as atividades foi demolido, não existindo mais o (os) lugar (es) onde os livros outrora foram alocados e desaparecendo a biblioteca em sua dimensão arquitetônica. A biblioteca foi um dos projetos pelos quais os professores se mobilizaram ao longo de décadas e dela permanecem seus livros como patrimônio material do ensino artístico no Rio de Janeiro.

6 Fontes e bibliografia

Fontes

ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Estatutos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes, estabelecida no Rio de Janeiro por Decreto de 23 de Novembro de 1820. Transcrição a partir de documento localizado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Caixa 6283. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm Acesso em 21 fev. 2015

_____. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida pela Academia Imperial de Belas Artes*. 12 de março de 1833 – 28 de agosto de 1843. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

_____. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida pela Academia Imperial de Belas Artes*. 28 de agosto de 1843 – 11 de dezembro de 1852. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

_____. *Livro de Registros da correspondência recebida e expedida pela Academia Imperial de Belas Artes*, 13 de dezembro de 1852 – 15 de outubro de 1855. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

_____. *Elementos do Catálogo da Biblioteca*. 1848. Assinado por Felix-Émile Taunay. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

_____. Minuta de ofício da Academia solicitando permissão para aceitar a oferta de 40 volumes de obras sobre Belas Artes, feita por M. de Araújo Porto Alegre à biblioteca da mesma. 10 de setembro de 1859. Acervo Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

_____. *Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio De Janeiro e da exposicao de 1859*. Rio de Janeiro, Typographia Imparcial J.M.N.Garcia, 1859.

BRASIL. *Decreto 12 de agosto de 1816*. Legislação informatizada. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/> Acesso em: 6 dez. 2014

_____. *Decreto 12 de outubro de 1820*. Legislação informatizada. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/> Acesso em: 10 ago. 2015

_____. *Decreto de 30 de dezembro de 1831*. *Coleção de Leis do Império do Brasil*, 1831, vol. I, parte II. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/> http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1831.pdf Acesso em 28 jan. 2014.

Bibliografia

ABREU, Márcia (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil. São Paulo: Fapesp, 1999.

_____. Livros ao mar - Circulação de obras de Belas Letras entre Lisboa e Rio de Janeiro ao tempo da transferência da corte para o Brasil. *Tempo*, v. 12, n. 24, jan. 2008, p. 51-97.

ALMANAQUE LAEMMERT: administrativo, mercantil e industrial da Corte e da província do Rio de Janeiro, 1844/1848.

ALMEIDA, Felipe; ALVES, Salomão Pontes. Academia Imperial Militar. *Arquivo Nacional*. Disponível em <http://linux.an.gov.br/mapa/?p=5461> Acesso em 11 set. 2015.

ALVES, Cláudio José. O desenho como suporte para os artistas viajantes no Brasil Imperial. *V Encontro de História da Arte*. Campinas, SP: IFCH/Unicamp, 2009.

AZEVEDO, Fabiano Cataldo. Contributo para traçar o perfil do público leitor do Real Gabinete Português de Leitura: 1837-1847. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 37, n. 2, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v37n2/a02v37n2.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2015.

BAGOLIN, Luiz Armando. Review: Batteux, Charles. As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Unicamp, Campinas, SP, nº 14, jul-dez de 2010, p. 167. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2014%20-%20artigo%2011.pdf> Acesso em 02 ago 2015

BARATIN, Marc; JACOB, Christian (dir.) *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

BEDIAGA, Begonia; LIMA, Haroldo Cavalcante de. Reflexões sobre a Flora Fluminense de Frei Vellozo. *Anais do XVI Encontro regional de História da Anpuh-Rio*. ANPUH-RJ, 2014. Disponível em <http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/>

BESSONE, Tania Maria Tavares. *Palácio de destinos cruzados: biblioteca, homens e livros no Rio de Janeiro, 1870-1920*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

CANFORA, Luciano. *A biblioteca desaparecida: histórias da biblioteca de Alexandria*. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARDOSO, Rafael. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>. Acesso em 10 ago. 2015

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da Ordem e O teatro de sombras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, 3ª ed.

Catálogo Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE/FRM, 1979.

CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In. HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priore. Brasília: UnB, 1994.

_____. In. *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. História da arte / história da fotografia no Brasil, século XIX: algumas considerações. *ARS*, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 78-87, 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202005000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 16 ago. 2015.

COELHO, Danilo Ribeiro; LEITE, Reginaldo da Rocha. A relevância das retóricas visuais na formação artística brasileira. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_ret_reg.htm>.

COLMAN, Anne. Buvelot, the migrant artist. *The La Trobe Journal*. nº 75, autumn, 2005. Disponível em <http://www3.slv.vic.gov.au/latrobejournal/issue/latrobe-75/latrobe-75-063.html> Acesso em 20/9/2015.

DEAECTO, Marisa Midori. Circulação e consumo. In. *O Império dos Livros*. Instituições e práticas de leitura na São Paulo Oitocentista. São Paulo: Edusp, 2011.

DARNTON, Robert. História da Leitura. In. BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 2011.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Circulo do Livro, 1980. v. 2.

DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *An. mus. paul.* [online]. 2006, vol.14, n.1, pp. 243-261 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 7 fev. 2015.

_____. O Epítome de anatomia de Félix-Émile Taunay, 1837. *Revista de história da arte e arqueologia*, n. 6, 2006b.

_____. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

DAZZI, Camila. Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas. *Visualidades*, Goiânia, v.11, n.1, jan-jun 2013, p. 109-131.

DONIN, Luana de Amorim. *Academia de Marinha: Normatização da formação militar naval no período de construção do Estado Imperial Brasileiro (1837-1858)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, 2014. Disponível em <http://www.repositorio.uff.br/> Acesso em 13 ago. 2015

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. Catálogo da Biblioteca com indicação das obras raras ou valiosas. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1957.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A Reforma Pedreira e a sua relação com o panorama

internacional de ensino nas academias de arte. In: Seminário EBA 180 anos, 1997, Rio de Janeiro. *180 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Velha Lapa Gráfica, 1997. v. 1.

_____. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em:

<http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>. Acesso em 3 ago. 2014

FERREIRA, Elaine de Freitas; GLAD, Leniza de Faria Lima; ESPÍRITO SANTO, Eliana do. Os documentos cartográficos históricos na coleção da biblioteca da Academia Real de Guardas-Marinhas. Disponível em: <http://cartografia.org.br> Acesso em 14 jun. 2015.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. São Paulo: USP, 1994. 2ªed.

GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1954.

_____. Félix-Émile Taunay e a Academia de Belas Artes. In. *Revista do Patrimônio Artístico Nacional*, n. 16, 1968.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Le musée français: guerras napoleônicas, coleções artísticas e o longínquo destino de um livro. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 15, n. 1, jun. 2007. 219-246. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142007000100006 Acesso em 8 set. 2015

_____. Biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 81, p. 156-177, 2008.

GONÇALVES, Denise. O acervo de obras raras como fonte de estudo sobre o ensino acadêmico de arquitetura. In. MALTA, Marize (org.). *30 anos do Museu Dom João VI. O ensino artístico, a história da arte e o Museu Dom João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010.

JINZENJI, Mônica Yumi. Leitura e escrita femininas no século XIX. *Cad. Pagu*. Campinas, n. 38, p. 367-394, jun. 2012.

MAIA, Elias da Silva. Memória da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro – A proposta do Museu Virtual. In. *A Construção do Ensino Médico no Rio de Janeiro no Brasil Império*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos de Saúde Coletiva / Faculdade de Medicina / Centro de Ciências da Saúde, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <http://www.iesc.ufrj.br/posgraduacao/media/tese/1352826571.pdf>. Acesso em 29 jun. 2015

MEIRELLES, Juliana Gesuelli. As bibliotecas públicas no império luso-brasileiro: Lisboa e Rio de Janeiro. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, jul-dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/631>>. Acesso em: 22 Mar. 2015.

MINDLIN, José. *Memórias esparsas de uma biblioteca*. Entrevista a Cleber Teixeira e Dorothée de Bruchard. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Florianópolis: Escritório do Livro, 2004.

MOLLIER, Jean-Yves. *O dinheiro e as letras: História do capitalismo editorial*. São Paulo:

Edusp, 2010, p. 321-381.

MORAES, Rubens Borba de. *Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial*. São Paulo: SCCT, 1979.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.

_____. O Sesquicentenário da Missão Artística Francesa, 1816-1966. *RIHGB*, 1966, v. 272, p. 243-260.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Rev. Estud. Fem.* Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 225-233, jun. 2003.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das (org.). *Livros e impressos: retratos do Setecentos e do Oitocentos*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

OLIVEIRA, José Carlos de. *D. João VI. Adorador do Deus das Ciências? A constituição da cultura científica no Brasil (1808-1812)*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005.

PEIXOTO, Priscilla Alves. Guanabara: uma cidade revista. *Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História*. São Paulo: ANPUH-SP, 2011. p. 1-11.

PEREIRA, Sonia Gomes. O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na École des Beaux-Arts em Paris no século XIX. In PEREIRA, Sonia Gomes (org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2002, p.93-177.

_____. Henrique José da Silva, um pintor português na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. (Org.). *A encomenda, o Artista, a Obra*. 1 ed. Porto/Portugal: CEPESE/Universidade do Porto, 2010, v. 1, p. 547-556.

_____. A influência da tratadística europeia na arte brasileira – o caso da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. *População e Sociedade: a matriz italiana na arte luso-brasileira*, nº 19, CEPESE/Edições Afrontamento, 2011, p. 94-103.

_____. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. *Rev. Inst. Estud. Bras.* São Paulo, n. 54, Mar. 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742012000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 07 Mar. 2015.

PESSOA, Ana; BANDEIRA, Julio. Jean León, o filho artista de Julien Pallière. In PESSOA, Ana; BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Pallière e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

SANTOS, Admeire da Silva. *A influência do colecionismo na representação da memória social: análise da coleção Amidicis Tocantins*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista – Julio de Mesquita Filho. Curso de Ciências da Informação. Marília, 2015.

SANTOS, Francisco Marques dos. Prefácio. In BUVELOT, Louis; MOREAU, Loius-Auguste. *Rio de Janeiro pitoresco*. São Paulo, Martins, 1943. (Facsimile da edição de 1845)

SANTOS, Renata. O desembarque da gravura “erudita” portuguesa e a corte de D. João. In. *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; com AZEVEDO, Paulo; COSTA, Angela marques da. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Missão? Que Missão? In. *Revista de História*, 2008. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/> Acesso em 13 set. 2015.

_____; DIAS, Elaine (org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sexante Artes, 2008.

SILVA, Carlos André Lopes da. A biblioteca da Real Academia dos Guardas-Marinha: a constituição e organização de um acervo especializado mediada pela formação profissional do oficialato militar-naval. *Antíteses*, v. 7, n. 13, p. 113-133, jan-jun. 2014. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/19037/14638> Acesso em 2 jun. 2015

SILVA, Circe Mary Silva da; SAD, Ligia Arantes. Um lugar para educação matemática na Academia Militar do Rio de Janeiro oitocentista. Associação dos Professores de Matemática. Disponível em http://www.apm.pt/files/177852_C52_4dd7a3f6c2265.pdf

SILVA, Luiz Antonio Gonçalves da. Bibliotecas brasileiras vistas pelos viajantes no século XIX. *Ciência da Informação*. Brasília, DF, v. 39 n. 1, p.67-87, jan./abr., 2010. Disponível em <http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/viewArticle/430> Acesso em 11 jan. 2013.

SILVA, Maria Beatriz Nizza. Uma biblioteca científica brasileira no início do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 14, 1973, p. 146. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/rieb/> Acesso em dez. 2014.

SIMONI, Karine. Notas sobre a relação entre poesia e artes figurativas no pensamento de Uso Foscolo. *Raído*, Dourados, MS, v. 4, n. 7, p. 169-180, jan./jun. 2010. Disponível em <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/viewFile/572/530>

SOUZA, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo - 1780-1831*. 1997. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

SQUEFF, Letícia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. *Caderno CEDES*, nov. 2000, vol.20, no.51, p.103-118.

_____. *Uma galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: USP; Fapesp, 2012.

SUANO, Marlene. *O que é museu?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

TELLES, Angela Maria Cunha da Motta. *Grandjean de Montigny: da arquitetura revolucionária à civilização nos trópicos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008.

THIESEN, Icléia. Museus, arquivos e bibliotecas entre lugares de memória e espaço de produção de conhecimento. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos. *Museu e museologia: interfaces e perspectivas*. Rio de Janeiro: MAST, 2009. (MAST Colloquia; v. 11).

UZEDA, Helena Cunha de. O ensino de arquitetura na Academia de Belas Artes: 1826-1889. In PEREIRA, Sonia Gomes. (org.) *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2001-2002.

VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. NOVAIS, Fernando A. (coordenador-geral); SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.