

A Missão Francesa no Brasil: criação da Escola de Belas Artes e a primeira exposição pública de pinturas de 1829. Possíveis motivos e reflexos no campo do Design no século XX

The French Artistic Mission in Brazil: the creation of the School of Fine Arts and the first public exhibition for paintings in 1829. Possible purposes and reflections on the Design field in the XXth century

Karla Schwartz, Mestranda.

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio
kgsrio@gmail.com

Alberto Cipiniuk, Dr.

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio
acipiniuk@gmail.com

RESUMO

As importantes contribuições de Joachim Lebreton e da Missão Artística Francesa para a criação da primeira escola de belas artes do Brasil. O papel de Jean-Baptiste Debret na realização da primeira exposição pública de pinturas no Brasil em 1829. Reflexos no Campo do Design no Brasil do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Missão artística francesa, Debret, exposição da classe de pintura histórica, Escola de Artes, Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

ABSTRACT

Joachim Lebreton's and the French Artistic Mission's important contributions to the creation of the first school of fine arts in Brazil. Jean-Baptiste Debret's role in implementing the first Brazilian public exhibition of paintings in 1829. Reflections on the Brazilian Design field in the XXth century.

KEYWORDS

French Artistic Mission, Debret, historic painting class exhibition, School of Fine Arts, Contemporary Art Institute (IAC).

Este breve artigo procura reunir situações temporais diferentes, ainda que sob a égide das transformações ocorridas como corolário natural da Revolução Industrial, na segunda metade do século XVIII e seus prolongamentos nos séculos seguintes. As ações de Joachim Lebreton e Jean-Baptiste Debret no início do século XIX e a implantação do IAC em São Paulo, por Pietro Maria Bardi em meados do século XX, separadas por um arco de tempo de pouco mais de cem anos, se verificam partícipes dos processos de modernização produzidos pela Revolução Industrial e de sua implantação prática e teórica daquilo que para cada um dos dois momentos, cada um a seu modo, denominava como sendo de "bom gosto". O exame dessa situação nos faz compreender que existe uma unidade nas duas ações e elas são definidas pelo avanço histórico da sociedade moderna ou industrial em relação à sociedade medieval. Há um momento de ruptura entre a Idade Média e a Idade Moderna.

O homem moderno, diferente do homem medieval ou pré-moderno, está inserido nas questões do tempo em que vive e possui "bom gosto" relativo aos seus valores e referências culturais, contudo, o seu "bom gosto" não se dá apenas por celebrar esse ou aquele estilo moderno. Possivelmente, "ser moderno" foi muito mais uma causa ideológica do que a adoção de um estilo artístico denominado de moderno, ainda que passasse pela sua aceitação. Trazemos, portanto, algumas reflexões que nos parecem elucidar alguns pontos importantes para o campo do *design* e da arte e que estão subjacentes a um infundável conjunto de eventos históricos díspares.

A PROPOSTA DE LEBRETON E A CHEGADA DOS ARTISTAS FRANCESES EM TERRA BRASILEIRA

Perseguidos pelo regime monárquico restaurado na França após a queda de Napoleão, alguns artistas franceses planejaram exercer e ensinar suas práticas artísticas no Brasil onde não sofreriam perseguições de ordem política.

Joaquim Lebreton (1760-1819), diretor da Classe de Belas Artes do Instituto de França, encabeçou o projeto que viria a ser conhecido como a

Missão Artística Francesa no Brasil. O próprio, acompanhado de uma comitiva de artistas, dentre os quais figuravam Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret, Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny e Charles Simon Pradier planejavam desenvolver no Brasil uma dupla escola de formação de artistas e artesãos nos moldes das escolas europeias, tendo-se, por exemplo, o sucesso da experiência mexicana com a Academia de *Las Tres Nobles Artes* inaugurada em 04 de novembro de 1785, com o intuito de ministrar aulas de pintura, escultura e arquitetura.

Dessa maneira, Lebreton, baseando-se em conversas com Alexandre Humboldt (1769-1823), escreveu uma longa carta ao Conde da Barca (1754-1817), ministro de Estado do então príncipe regente D. João VI, na qual demonstrava a importância de se implantar no Brasil uma escola de formação de artistas e artesãos. O estabelecimento dessa escola caracteriza a todos eles como agentes diretos da "modernização" das nações, fenômeno global depois da Revolução Industrial. As artes aqui seriam ensinadas de uma nova maneira, isto é, seguindo-se os princípios da *École de Beaux Arts* e não mais o ensino tradicional propalado pela *Académie Royale de Peinture* da França. O novo ensino contemplava os ofícios mecânicos necessários ao desenvolvimento da sociedade industrial. Portanto, a importante tradição de ensino de ofícios dos séculos XVII e XVIII na Europa outrora artesanal, agora é pensada para atender à futura implantação da grande indústria¹, sem esquecer o ensino das técnicas artísticas tradicionais. Essa dupla escola de artes e ofícios deveria preparar quadros profissionais para atividades tradicionais (arte) e para a grande indústria. Era de bom tom que todas as nações se esforçassem nesse sentido. Lebreton descreve, com minúcias, como tal instituição deveria funcionar. A carta também evidencia os benefícios tanto para a corte portuguesa quanto para a colônia e que seriam advindos da implantação da escola ardorosamente sugerida. D. João VI encaminhou o assunto ao diplomata

¹ Definimos o termo "grande indústria" tal como Karl Marx em *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2013. Uma gigantesca transformação no modo de produção, saindo do estágio histórico do uso da maquinaria até chegar à formação da grande indústria. Marx procurava nos explicar que essa transformação desde a manufatura, por meio da qual o trabalhador manuseava as ferramentas, chegou à formação da grande indústria com suas máquinas e ferramentas complexas.

Marquês de Marialva (1752-1823), responsável pelos negócios de Portugal em França.

Costuma-se afirmar que a Missão teria chegado ao Brasil em 1816 a convite do rei, entretanto, tal ponto de vista não se sustenta tão facilmente diante da mencionada carta escrita por Lebreton e de cartas escritas por Taunay antes da chegada da comitiva dos artistas em 1816.² Parece mais acertado acreditar que os artistas mencionados ofereceram seus serviços à corte portuguesa e que aqui chegaram imbuídos de espírito aventureiro, sem contar com o apoio formal do rei. Mas nossa intenção é enxergar esses acontecimentos de outro modo, isto é, como eles participam dos grandes esforços empreendidos para a implantação do modo de produção industrial seguindo os passos da Revolução Industrial.

Esses artistas franceses, que chegaram a bordo do brigue *Calphe*, aportaram inicialmente na Bahia e, em seguida, no Rio de Janeiro em 20 de março de 1816, data em que ainda se realizavam as cerimônias fúnebres pelo falecimento de D. Maria I. Diante da disponibilidade desses artistas gabaritados na colônia para retratarem os eventos importantes da Coroa, os viajantes mostraram ser de grande utilidade ao rei português. D. João VI compreendeu que os trabalhos desses artistas iriam auxiliar na construção de uma imagem positiva de seu governo além-mar a ser propagandeada em Portugal. As obras serviriam ainda para registrar os eventos importantes da Coroa. Assim, imediatamente os artistas franceses foram convocados a planejar e a retratar as festas de aclamação do príncipe regente, agora rei D. João VI.

Foi apenas depois da chegada ao Brasil que esses artistas receberam certo apoio do monarca lusitano. Ainda que a Academia estivesse longe de se tornar uma realidade, os franceses assinaram, em 12 de agosto de 1816, contrato de prestação de serviços artísticos por seis anos, período em que a

² MELLO JUNIOR, Donato. Nicolau Antônio Taunay, precursor da Missão Artística Francesa de 1816. Duas cartas suas inéditas, colocam-no na origem remota da Missão. Rio de Janeiro, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, nº 327, abril/junho de 1980, pp. 6-18.

grande maioria receberia um salário de oitocentos mil réis a título de “pensão”. Essa quantia acordada era de valor considerável para a época.

No livro *Sol do Brasil*, Lilia Schwarcz (2008: 213)descreveu com clareza a situação dos artistas franceses no Rio de Janeiro enquanto a escola não se tornava uma realidade.

Afinal, nem mesmo os propósitos e promessa iniciais foram cumpridos. Enquanto a Academia não era uma realidade, os artistas seriam alocados diretamente a serviço do Estado, fariam retratos da realeza e parte da burguesia, e não teriam pruridos em mostrar seu engajamento no novo Estado. Apesar de não previsto, ou planejado como tal, o modelo ao menos teoricamente se encaixaria de forma perfeita aos planos do governo de D. João VI, o qual, junto com o Conde da Barca, acabaria por ver com bons olhos a oportunidade de desenhar uma memória real, selecionando um convencionalismo temático e uma certa contenção acadêmica. Ai estava uma arte fiel aos desígnios da Corte, mais ligada a um projeto palaciano do que atenta a qualquer traço relativamente popular. Por outro lado, essa arte neoclássica, com seu apelo a Antiguidade e a mitologia, traria a tradição e a continuidade que a monarquia tanto ansiava; sobretudo nessa situação inusitada.

O PROJETO DA ESCOLA REAL DE SCIENCIAS ARTES E OFFICIOS³ E A PREVISÃO DE EXPOSIÇÕES PÚBLICAS REGULARES. A IMPLEMENTAÇÃO DA ESCOLA POR DECRETOS

A *Escola Real de Sciencias Artes e Officios* foi prevista de maneira detalhada por Lebreton em sua carta de 12 de junho de 1816.⁴ A instituição se inspiraria, portanto, no ensino das belas artes realizado na *Académie Royale de Peinture*, no ensino dos ofícios tal como se fazia na França nos séculos XVII e XVIII e ainda, no modelo educacional proposto por Humboldt, cujo foco era o ensino

³ BRASIL. Decreto de 23 de novembro de 1820. Arquivo Nacional (Rio de Janeiro). Caixa 6283, maço 82.

⁴ De acordo com Adrian Forty (FORTY, 2005: 58) a iniciativa de Lebreton é coetânea às iniciativas que estavam acontecendo especialmente na Inglaterra com vistas ao gigantesco debate que ocorria em reuniões dos Comitês Seletos do Parlamento ocorridas em 1835-36, 1840 e 1849.

do desenho, disciplina fundamental para o ensino da arte, e o amplo conhecimento e veneração da arte produzida durante a antiguidade clássica.

Seu projeto de criação da mencionada escola previa a metodologia didática do curso, os horários das aulas, a hierarquia das classes, os estatutos, a escolha de membros honorários que protegessem os artistas e as possibilidades de autofinanciamento da instituição.

Uma forma de angariar fundos para a instituição foi vislumbrada por Lebreton em sua carta. Tratou-se da organização sistemática de exposições públicas tal como ocorria nas apresentações de ópera, e a consequente venda de catálogos - libretos - das obras expostas. Essa era uma prática já realizada pelos ingleses no século XVIII durante as exibições da *Royal Academy*, nas quais os próprios artistas membros da corporação se cotizavam para realizar as exibições de arte, enfim, agiam como burgueses republicanos, ao passo que na França as exibições eram estipendiadas pela República. Lebreton, influenciado pela experiência republicana inglesa, acreditava que também no Brasil os artistas deveriam criar uma corporação que tivesse deveres e obrigações próprios para a prática de suas atividades, sem precisar do Estado para financiar e tornar públicas suas criações. Essa ação de Lebreton pode ser arrolada aos esforços para adequar a produção tradicional da arte no Brasil à nova ideologia comercial.

Lebreton se preocupou ainda em trazer consigo um acervo daquilo que ele chamava de obras de arte que representassem a "boa" e "verdadeira" arte europeia. Sabe-se que 54 telas europeias vieram para o Brasil a bordo do navio da Missão tendo-se por objetivo vendê-las à corte ou com elas iniciar o acervo da futura escola. As pinturas trazidas eram na maior parte reproduções de obras renascentistas de pintores italianos. Atualmente, algumas dessas pinturas fazem parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes e no ano de 2000 foi organizada uma exposição no Museu, na qual se comemorou os 240 anos de nascimento do chefe da Missão Artística Francesa com a exibição do que se chama de a Coleção Lebreton.

Diversos decretos foram editados a fim de se implantar o projeto de Lebreton. O primeiro decreto⁵, em 12 de agosto de 1816, determinou a criação da Academia Real de Ciência, Artes e Ofícios que não chegou a ser de fato instaurada. Quatro anos mais tarde, novo decreto de 12 de outubro de 1820⁶ conferiu à instituição a denominação de Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil a qual não obteve melhor sorte do que a primeira. Finalmente, por meio do decreto de 23 de novembro de 1820⁷ foi instituída a Academia das Artes, local para a prática de aulas de desenho e pintura, escultura e gravura. Percebe-se que não se fez qualquer referência às Ciências e aos Ofícios o que evidencia o abandono do modelo de uma academia voltada para a dinamização de uma economia industrial.

Em realidade, a Academia Imperial de Belas Artes somente começou a funcionar de maneira efetiva ao final do ano de 1826 e o ensino, enraizado nas tradicionais regras acadêmicas, não incluía as inovações estéticas que transformavam a arte europeia no século XIX, muito menos algo sobre os ofícios mecânicos ou formação de quadros profissionais para as diferentes práticas industriais. Trava-se basicamente de ministrar aulas que legitimassem o estilo neoclássico, especialmente aquele ministrado por Jacques Louis David, tio de Jean-Baptiste Debret. Aliás, é bom lembrar que Debret não tinha apenas uma formação artística no ateliê de seu tio. Foi também engenheiro de pontes e estradas, formado na famosa *Polytechnique* de Paris, instituição conhecida como formadora de quadros republicanos para gestão da República Francesa até os dias de hoje.

Conclui-se que o projeto de criação de uma escola de belas artes e ofícios brasileira, conforme originalmente pensado por Lebreton, acabou não se tornando uma realidade. Acreditamos que houve uma confluência de motivos para tanto, seja carência de verbas, seja a forte e influente oposição que se fazia aos franceses na colônia ou a carente visão progressista do novo

⁵ *Idem.*

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

reino português. Cita-se como exemplo o próprio Lebreton, um republicano, que era acusado simultaneamente de regicida, bonapartista e revolucionário.

A Imperial Academia de Belas Artes, recém-criada, foi fortemente abalada pelas intrigas existentes entre franceses, portugueses e brasileiros ou entre os próprios franceses, dividindo ainda mais um grupo já fracamente coeso. A opinião portuguesa era de que caberia a tal instituição apenas o ensino das técnicas do desenho, conforme relatado por Debret em seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Segundo o artista (DEBRET, 1949, 3:113-114), os portugueses intentavam liquidar com a Academia nos moldes propostos pelos franceses. O alto custo dos salários dos artistas franceses em comparação com o que era pago aos profissionais de outras nacionalidades era também motivo de controvérsia e descontentamento generalizado.

Aqui as começam as intrigas portuguesas contra os acadêmicos franceses, inevitável conseqüência da introdução inconveniente de dois portugueses no corpo acadêmico composto essencialmente de franceses; o erro foi reconhecido pelo ministro, após a nossa instalação, mas nesse momento nosso colega, Taunay, membro do Instituto, resolvera prudentemente voltar para a França.

[...]

Durante esse tempo os dois intrusos portugueses, por meio de astuciosas confidências, procuraram desanimar-nos dizendo saber muito bem que o governo, dia a dia menos apreciados das belas artes, parecia dever contentar-se com uma simples escola de desenho, suficiente em verdade, para um país novo como o Brasil, por outro lado desmoralizavam-nos junto aos membros do governo, com calúnias de todos os gêneros, assustando-os com o exagero das despesas de nossa futura instalação.

Como opinou Mario Pedrosa, tal tipo de instituição “*não funciona por decreto e sem mudanças profundas nos valores vigentes*” (SCHWARCZ, 2008: 236). De fato, a verdadeira questão de fundo a atrapalhar a criação e o funcionamento da academia brasileira era de ordem política e social. Mesmo após a proclamação da independência, em 7 de setembro de 1822, a Academia ainda não havia sido inaugurada.

DEBRET, A PRIMEIRA EXPOSIÇÃO PÚBLICA DE PINTURA REALIZADA NO BRASIL. POSSÍVEIS RAZÕES DO ARTISTA

A História brasileira confere a Debret o mérito de ter realizado a primeira exposição pública de pinturas em nosso solo.

Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848) era sobrinho do renomado pintor francês Jacques-Louis David e se tornou o membro mais conhecido no Brasil do grupo de artistas franceses que aportaram no Rio em 1816, gozando de mais fama aqui do que na França e tornando-se o memorialista da colônia Lebreton.

Dos pintores que aqui chegaram por meio da Missão Artística Francesa, Debret foi aquele que se tornou o mais próximo da corte portuguesa, retratando a família real e pintando seus eventos importantes. Tal como um documentarista, retratou em suas pinturas e desenhos o Brasil do século XIX e sua corte. Era tido como uma espécie de “pintor do rei” embora não houvesse recebido esse título oficialmente. Debret, entre inúmeros trabalhos, retratou por diversas vezes o rei D. João VI, pintou tela sobre sua aclamação, pintou ornamentos decorativos no seu quarto e foi o autor da primeira bandeira brasileira depois da Independência que serviu de base para a nossa bandeira atual. Retratou ainda D. Pedro I no momento de sua coroação, desenhou seus casamentos.

Debret morou no Brasil de 1816 a 1831. No período em que esteve no Brasil, foi incansável na sua produção artística de pinturas e de desenhos e, de maneira auto empreendedora, fez-se aqui professor de pintura contando com diversos alunos, enquanto ainda não era inaugurada a Academia de Belas Artes. Em seu casarão no Catumbi reservou um espaço como ateliê de pintura onde ministrou aulas de desenho, recebeu seus alunos e produziu suas obras.

Foi com esse mesmo espírito auto-empendedor, muito de acordo com o caldo cultural individualista que a nova sociedade industrial instaurou e aliado ao apoio de seus discípulos, que realizou a primeira exposição coletiva e pública de artes plásticas no Brasil, aberta ao público em geral, inaugurada em 02 de dezembro de 1829, na Imperial Academia de Belas Artes. Denominada

de “Exposição da Classe de Pintura Histórica”, a exibição contava com 115 telas selecionadas, sendo que 82 haviam sido produzidas pelos alunos do pintor. Um catálogo (desaparecido até a presente data) foi produzido a expensas do próprio Debret que participou, ainda, com 10 das obras expostas:

“Alegoria as Núpcias de D. Pedro I, esboço para Feliz Aclamação de Sua Majestade Imperial no Campo de Santana, duas composições sobre Frei Veloso, o esboço para o teto da sala da Congregação da Academia de Belas Artes, quatro cabeças de índios Puris e coroados, e o esboço para o quadro Coroação de Dom Pedro I” (CAMPOFIORITO,1983:43-44).

Essa exposição foi a pioneira de muitas que a sucederiam. Sabe-se que não foi fácil para o pintor organizar e tornar realidade essa primeira exibição, considerando-se as constantes discordâncias e críticas ácidas que tornavam turbulentas a convivência entre os integrantes da Missão e os artistas portugueses ou brasileiros que ocupavam postos na Escola e que também desejavam definir os rumos da instituição recém-criada.

Como interpretar então as razões que levaram Debret a despender tempo e esforço para finalmente tornar realidade em 1829o projeto de realização de exposições públicas de arte previstas desde 1816 por Lebreton, porém nunca postas em prática?

Pode-se acreditar que sua motivação tenha sido o ideal de disseminar o gosto pela pintura perante a população habitante da colônia, isto é, estabelecer algum instrumento que pudesse operar o ingresso dos habitantes do país de então, no *habitus* coletivo da cultura visual. A frequência de exposições de artes plásticas, tal como acontecia na Europa, era simplesmente desconhecida no Brasil. Pensa-se que Debret poderia estar fortemente empenhado em ensinar as pessoas da colônia a ver e a apreciar pinturas tal como já faziam os cidadãos franceses do século XIX. Debret era um homem moderno. Os brasileiros à época não haviam ainda sido expostos ao universo imagético artístico, fora das instituições religiosas. Note-se que não era apenas a falta de familiarização com as artes que se identificava em relação à

população brasileira, mas também a carência de acesso à cultura e à educação. Laurentino Gomes (GOMES; 2015: 25) escreve

O mais grave é a falta de prioridade para a educação. Quando a Corte chegou ao Rio, em 1808, cerca de 99% dos brasileiros eram analfabetos. Nessa época, a America Espanhola tinha já 22 universidades. O Brasil não tinha nenhuma. Em 1889, quando passamos a ser República, 80% dos brasileiros não sabiam ler ou escrever.

Na verdade, verificamos que não se tratava ainda de ser moderno ou ingressar na sociedade industrial, tratava-se de familiarizar a população brasileira aos códigos da cultura visual, especialmente a pintura. Alberto Cipiniuk (2003) já indicava várias situações vivenciadas por alguns viajantes estrangeiros, seja a visita de uma senhora acompanhada de seu irmão ao ateliê de um pintor francês para tomar um retrato, seja um despretenso relato de Johann Baptist Von Spix, assim como outro do Reverendo Walsh, sobre a forma como as pessoas faziam uso das imagens. Por conta da mistura de temas religiosos e profanos, pode-se inferir que as pessoas viam as imagens, mas não as enxergavam, afinal nós só enxergamos aquilo que nos diz respeito, aquilo que pertence a nossa cultura e se emulam aos nossos valores e referências.

Ora, o que podemos deduzir seria mais ou menos aquilo que Hans Belting (2004: 8) nos explicou em um texto bastante esclarecedor sobre o uso das imagens. Diferentemente daquilo que muitos imaginam, a percepção de uma imagem funciona de um modo muito particular. A realização de uma imagem e a sua percepção são as duas faces de uma mesma moeda, pois não somente a imagem funciona de maneira simbólica, na medida em que ela não se deixa identificar do mesmo modo que um corpo ou uma coisa captada pela nossa visão natural, como também a fabricação de imagens, ela mesma é um ato simbólico, pois influencia e modela nosso olhar e nossa percepção icônica.

Pode-se também imaginar que Debret almejava tornar de conhecimento público os trabalhos produzidos em seu ateliê, objetivando promover comercialmente a si mesmo e a seus alunos. Quanto mais conhecida

e apreciada fosse sua produção pictórica, maior seria a demanda para a aquisição de suas obras.

Outra suposição seria a de se entender seu pioneirismo como um meio de angariar reservas financeiras para a Instituição de ensino das artes recém criada, assunto detalhadamente tratado no projeto de Lebreton. Os valores adquiridos com a venda de catálogos da exposição financiariam em parte os gastos da escola.

Finalmente, pode-se entender sua motivação como um meio de criar um acervo pictórico para a Academia já que algumas das obras seriam doadas a um museu logo após o término da exposição. Essa fora uma medida também prevista por Lebreton em sua carta de 1816 (LEBRETON, 1816:297).

Acreditamos que todos os motivos até então relacionados devem ter sido considerados por Debret quando iniciou sua tarefa de montar uma exposição de arte. Entretanto, sugerimos que talvez o âmago da questão tenha sido uma motivação ainda mais ampla e ambiciosa do que as demais.

Aventamos a possibilidade de que o esforço de Debret estivesse imbuído da convicção de que a realização da mencionada exposição serviria como instância de legitimação da arte pictórica produzida pela Academia de Belas Artes Brasileira, sendo determinante para a formação de opinião no tocante à cultura visual de nossa colônia. Dar-se-ia a Academia o poder concentrado de determinar qual estilo ou gênero de arte deveria ser considerado como de bom gosto, sendo então prestigiado, propagado e imposto para o público como única opção possível de boa pintura.

Entendemos que Debret percebia claramente que as exposições públicas de obras de arte teriam por propósito principal consagrar junto ao público a produção artística dos professores e alunos da Academia recém criada, como uma prática social legítima e fundamental para fornecer distinção a algumas pessoas que ambicionavam galardões e distinções sociais. As exposições serviriam para afirmar a excelência do que era produzido pela Academia no campo das artes plásticas, servindo como referência ao que se deveria entender por boa arte (ou por bom gosto artístico), merecendo ser comprada e valorizada.

A ideia de Lebreton de criar no Brasil uma escola de formação de profissionais das belas artes, e a perspicácia de Debret de colocar em prática os meios para afirmá-la como instituição detentora do poder de legitimar o bom gosto não perderia sua força com o passar do tempo, perdurando tal como uma herança no Brasil.

PROPOSTAS SIMILARES AO PROJETO DE LEBRETON NO BRASIL DO SÉCULO XX

Pietro Maria Bardi, crítico e *marchand* italiano, foi designado por Assis Chateaubriand para dirigir o Museu de Arte de São Paulo (MASP) fundado em 1947. Intelectuais italianos como o casal Pietro Maria e Lina Bo Bardi que chegavam ao Brasil, já dotado da Constituição de 1946 e livre do Estado Novo, influenciaram nosso país na afirmação de um pensamento liberal voltado para a construção de uma infraestrutura nacional moderna, conforme explica Ana Maria de Moraes Belluzzo (BELLUZO, *in.*, LEON, 2014:prefácio).

Em 15 de junho de 1950, Bardi faz publicar texto no Diário de São Paulo em que afirma o objetivo sempre presente do Museu de Arte de servir como orientador da educação artística do povo (LEON, 2014:39). Embasado nessa concepção, elabora projeto de criação de uma escola brasileira de ensino de desenho industrial, funcionando dentro do MASP, visando à formação de profissionais para atuarem na indústria nacional, colaborando consequentemente para o seu incremento. Essa escola foi denominada Museu/Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e seu programa se inspirava naqueles da escola de Bauhaus-Dessau e do Instituto de Design de Chicago.

A Bauhaus-Dessau, tal como Bauhaus-Weimar, eram escolas que foram planejadas para formação de quadros técnicos para atuarem diretamente na indústria dessas cidades. Uma e outra tinham programas ideológicos muito claros e participavam de ações públicas para o funcionamento de uma política social-democrata, isto é, popular e de esquerda. Quando a Bauhaus-Dessau chega a Chicago, trazida pelas mãos de László Moholy-Nagy, esse viés

ideológico ou político foi silenciado e o que se viu foi apenas uma escola de formação de quadros técnicos para desenvolvimento da indústria. No Brasil, Bardi menciona uma eventual filiação à Bauhaus-Dessau, mas ele faz referência não àquela inspirada politicamente pela social-democracia e levada por Lázló Moholy-Nagy para Chicago, mas sim à forma despolitizada de formação de quadros técnicos implementada nos Estados Unidos.

O curso do IAC, de duração de dois anos, ministraria aulas de matemática (álgebra, geometria e geometria descritiva), perspectiva, desenho a mão livre, composição (incluindo-se o estudo do plano, da cor, da luz, do espaço, dos elementos do desenho bidimensional, dos elementos da forma tridimensional e o estudo da modelagem e de construções experimentais), conhecimento de materiais, história da arte, elementos de arquitetura, psicologia e sociologia (LEON, 2014:70). Embora o IAC credite a inspiração de seu programa apenas às escolas Bauhaus-Dessau e Instituto de Design de Chicago, verifica-se nele similaridades mais amplas e talvez mais antigas. Muito provavelmente, a proposta elaborada por Lebreton não foi conhecida por Bardi, mas é inegável a sua proximidade com a mesma. Lebreton, embora no início do século XIX, já estava mergulhado na nova cultura da sociedade industrial e desde então evidenciava a necessidade do ensino dessas mesmas disciplinas para a formação de quadros profissionais para a indústria. Elas estão minuciosamente detalhadas em sua carta de 1816 ao Conde da Barca.

Entretanto, além da eventual similitude dos programas da Escola de Belas Artes (tal como elaborado em 1816) e do IAC, o projeto de criação da escola de desenho industrial de 1950 se assemelhava à proposta de Lebreton e à perspicácia de Debret em outro aspecto fundamental: também tinha por objetivo “formar o gosto” da população brasileira, determinando o que se compreenderia por bom *design*. Essa intenção é externada em artigo escrito por Pietro Maria Bardi e publicado entre 1950-1951 na revista Habitat, outra iniciativa para consagração dos princípios ideológicos de Chateaubriand e do casal Bardi:

Passeata

Se os quadros, os lustres, os adornos, os tapetes da maioria dos salões burgueses, se animassem de repente e organizassem uma passeata de protesto, veríamos pelas ruas um desfile de tão mau gosto, que os transeuntes morreriam de susto (Habitat, n.3: 90).

Também Ethel Leon sintetiza em poucas palavras o que se estava tentando fazer:

O denominador comum dessas ações do desenhista industrial seria o "bom gosto", a ser ensinado às elites e que deveria invadir a vida cotidiana, incluída aí a imprensa (LEON, 2014:35).

Fica patente o esforço do dirigente do MASP, para quem não bastava criar um lugar sagrado, depositário do fazer artístico, mas fazer da arte uma experiência que tivesse papel social relevante, influenciando no modo de produzir e, portanto, transformando a elite (Idem, Id: 39).

Ocorre que o "bom gosto" de Debret e Lebreton, não deve ser entendido como isso que Bardi entendia e o que propunha para sua escola de arte e *design*, isto é, não se tratava apenas de uma questão de estilo ou apenas estética. O "bom gosto" de Bardi é o estilo "moderno" ou "modernista" muito próximo ao que os futuristas italianos propunham em sua Itália natal. Esse bom gosto era na verdade o constituído pelo uso racional de formas, geralmente simplificadas, poucas cores e sem referência à história, seja a história brasileira, seja como evocação da Antiguidade clássica ou do Velho e Novo Testamento. A subtração da decoração, ou dos excessos decorativos dos antigos estilos, seja nas grandes composições, seja nas cores, seja nos temas históricos, visava à construção de uma forma que demandasse menos tempo para sua confecção. Um gênero que se caracteriza mais por sua forma do que por seu conteúdo, para ser fabricado rapidamente e para que fosse facilmente compreendido pelas massas. Ademais, essa abstrata "leveza" era compreendida como mais fácil de ser realizada, mais rápida para apreensão e colocada imediatamente para o consumo.

Entretanto Bardi, em seu intento de ver o progresso da indústria nacional aliado a criações oriundas do *design* de produtos, cegou-se à possibilidade da realidade brasileira não se espelhar na europeia. Sua criação, o IAC, não obteve o êxito desejado de influir no modo de produzir e de influenciar as elites, pois afinal de contas, tratava-se de agradar as elites. Antes de completar três anos de existência, o IAC fechou as portas em 1953, sem que seus alunos pudessem, nem ao menos, concluir seus projetos finais de curso.

Algumas razões foram aventadas para o fechamento da escola. A primeira teria sido a falta de apoio financeiro e operacional que Bardi esperava tivessem sido oferecidos por empresas privadas, tal como ocorreu em Chicago, ou pelo governo. A segunda diria respeito ao permanente risco de incêndios do prédio sede da escola. Finalmente, Bardi teria percebido que não haveria emprego nem para cinco *designers* que viessem a se formar pelo Instituto de Arte Contemporânea, já que não havia na época demanda industrial para seus serviços (LEON, 2014:49-50). Na verdade, custa-nos acreditar que os opulentos industriais paulistanos não tivessem recursos para financiarem uma escola que possuía cinco alunos.

Na sua visão do progresso da indústria ser correlacionado ao ensino e à prática das artes e ofícios, Bardi inconscientemente se inspirou nas ideias que já se afirmavam no Brasil do século XIX de Lebreton e da Missão Francesa. A coincidência de ideias modernas é espantosa. O decreto de 12 de agosto de 1816, que estabelecia na colônia a pensão aos artistas franceses, justificava a criação de uma escola para o ensino e prática das artes e ofícios para se alcançar o progresso da indústria e do comércio:

[...] se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em que se promova, difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis ao Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, maiormente neste continente [...]

CONCLUSÃO

A Missão Artística Francesa que aportou no Rio de Janeiro em 1816 foi responsável por introduzir no nosso *país* o ensino e a prática da pintura tal como era realizada na Europa do século XVIII, ou seja, em conformidade com as regras rígidas da tradição e com os valores moralizantes preconizados pelo neoclassicismo consagrado pela Academia na França.

Fora um adiantamento em dinheiro feito pelo Marquês de Marialva e pelo Chevalier de Brito em Paris, os artistas da Missão aqui chegaram sem qualquer apoio oficial definitivo por parte da coroa portuguesa. Entretanto, escritos deixados por alguns deles tentam provar exatamente o oposto, isto é, o fato dos artistas terem aqui aportado a convite do Dom João VI. Este é ainda um ponto controverso, pelo fato de até o presente momento não termos descoberto documentos históricos comprobatórios. Contudo, ele indica um passo importante na "modernização" do país, tal como a Abertura dos Portos às Nações Amigas, a criação da Imprensa Régia, do Jardim Botânico, a inauguração da Escola Militar e muitas outras ações do monarca.

O grupo ambicionava também criar no Brasil uma escola de ensino das artes e ofícios, colocando a colônia no que consideravam ser o rumo certo para o progresso da industrialização ainda inexistente ou em fase inicial. Esse projeto apresentou diversas dificuldades para ser implementado e sofreu inúmeras alterações em sua configuração inicial, demorando 10 anos até que fosse efetivamente instituído.

Graças ao pioneirismo do pintor Debret e de seus discípulos, exposições das obras produzidas na instituição por alunos e professores saíram do papel e se tornaram realidade, respeitando o que havia sido previsto no projeto original de Lebreton. Infelizmente, a informação disponível relativa a essa primeira exposição é escassa e suas fontes são pouco ou nada divulgadas, tornando difícil a realização de um trabalho mais apurado sobre o tema. Entretanto, ainda que dados sobre o assunto sejam lacunosos até o presente momento, pode-se aferir a importância que a exposição pública

de obras de arte organizada por Debret representa para a História dos Salões no Brasil. Nosso *país*, que até o final do século XIX carecia de tradição no Campo das Artes Plásticas, passou a realizar exposições regulares a partir de 1829, graças a “Exposição da Classe de Pintura Histórica” de 02 de dezembro. Por ter sido a primeira iniciativa de se expor publicamente obras de arte no Brasil, esse importante evento serviu de modelo e de mote para que diversas exposições de arte fossem posteriormente realizadas, sendo um marco decisivamente responsável pela introdução dos brasileiros no novo programa de cultural visual, ou seja, um programa moderno de ver o mundo, mas que de um ponto de vista geral aparece apenas como incremento das artes plásticas em nosso território.

A exposição de 1829 organizada por Debret se mostra também de grande relevância por ter funcionado como instância de legitimação para a arte produzida pelo pintor e por seus discípulos, na recém criada Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Essa primeira exposição pública de pinturas no Brasil foi responsável pelo desenvolvimento e afirmação, na colônia, de um gosto artístico nos moldes da arte europeia. Esse gosto teve longo reinado no Brasil, até 1922, quando finalmente passou a ser publicamente questionado pelos artistas participantes da Semana de Arte Moderna e por debates posteriores travados na mídia escrita, nos quais se defendia a retomada da prática de uma arte genuinamente brasileira, mas agora tendo concretamente um setor industrial emergindo no Brasil, especialmente em São Paulo.

Finalmente, a implantação no Brasil de uma Escola de Belas Artes inspirada em modelo de ensino estrangeiro e a primeira exposição pública de pinturas realizadas na colônia que bebiam da fonte neoclássica europeia gerou reflexos no século XX, quando da implantação em São Paulo da primeira escola de ensino de *design*, o IAC. Novamente importando-se do exterior aquilo que se entendia como eficiente e de bom gosto, Pietro Maria Bardi tentou estabelecer uma parceria entre a indústria brasileira e os criadores de *design* tal como já ocorria na Alemanha com a Escola de Bauhaus-Dessau e nos Estados Unidos, com o Instituto de Design de Chicago.

A fim de afirmar como de bom gosto e legitimar como superiores os produtos criados por sua escola de *design*, tal como Debret e Lebreton, difundiu as ideias e a produção do IAC em publicações da revista Habitat e em exposições públicas realizadas no MASP. Renato Luiz Sobral Anelli (2009: 93-94) resume com maestria aquilo que Bardi se empenhava em fazer: “Assim a modernidade não necessitaria ser imposta pelo Estado. Amplamente difundida, a sociedade passaria a aspirar por ela”.

BIBLIOGRAFIA

ANELLI, Renato Luiz Sobral. **Gosto Moderno: O Design de Exposição e a Exposição do Design**. Arqtexto14, 2009, 93-94.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes. Prefácio. *In*: LEON, Ethel. **IAC Primeira Escola de Design do Brasil**. São Paulo: Edgard Blucher, 2014.

BELTING, Hans. **Pour une anthropologie des images**. Paris: Gallimard, 2004.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura no Século XIX: A Missão Artística Francesa e seus Discípulos 1816-1840**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista: A Vida e a Construção da Cidade da Invasão Francesa até a Chegada da Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CIPINIUK, Alberto. **L'Origine de L'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro**, Volume I, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Thèse de doctorat, 1989-90.

CIPINIUK, Alberto. **A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira**. São Paulo e Rio de Janeiro: Loyola e PUC-Rio, 2003.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, 1949, Tomo II, Vol. III.

GOMES, Laurentino. *In*: **Mau Habito que Chegou com a Corte**. Rio de Janeiro. *O Globo* 05/09/2015, p.25.

LEBRETON, Joachim. Manuscrito Inédito de Lebreton. Rio de Janeiro: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Ministério da Educação e Cultura, 1959, nº 14, pp. 294-318.

LEON, Ethel. **IAC Primeira Escola de Design do Brasil**. São Paulo: Edgard Blucher, 2014.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MELLO JUNIOR, Donato. Nicolau Antônio Taunay, precursor da Missão Artística Francesa de 1816. Duas cartas suas inéditas, colocam-no na origem remota da Missão. Rio de Janeiro, **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, nº 327, abril/junho de 1980, pp. 6-18.

MOYA, Inmaculada Rodriguez. **El Retrato em Mexico: 1781-1867. Heros, ciudadanos y emperadores para una neuva nacion.** Consejo Superior de investigaciones científicas, escuela de estudios hispano-americanos, Universidad de Sevilla, Disputacion de Sevilla, 2006, pp.36-38.

PATERNOSTRO, Zuzana. **Coleção Lebreton e a Missão Artística Francesa,** Museu Nacional de Belas Artes, Novembro de 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.