

DÓRIA, Renato Palumbo. Entre a arte e a ciência: o ensino do desenho no Brasil do século XIX. In: MARTINS, R. A.; MARTINS, L. A. C., P.; SILVA, C. C.; FERREIRA, J. M. H. (eds.). *Filosofia e história da ciência no Cone Sul: 3º Encontro*. Campinas: AFHIC, 2004. Pp. 378-385. (ISBN 85-904198-1-9)

ENTRE A ARTE E A CIÊNCIA: O ENSINO DO DESENHO NO BRASIL DO SÉCULO XIX

Renato Palumbo Dória*

Resumo – No século XVIII, ecoando proposições de períodos anteriores, uma nova consciência se firma acerca do Desenho, praticado então por nobres esclarecidos, homens das ciências e das letras como disciplina indispensável à Ciência e ao Conhecimento. Surgiriam daí inúmeras formulações quanto à necessidade de propagar seu ensino, visto também como ferramenta estratégica do enriquecimento das nações. No século XIX estas idéias ganham impulso, materializando-se através de diversos métodos e instituições pedagógicas que, no Brasil, refletindo o panorama internacional, assumiriam, conforme a dinâmica política e social do país, ares próprios.

Com o avanço dos modelos industriais de produção e consumo, divulgados através das Exposições Universais, o ensino do Desenho, fragmentado em inúmeras especialidades, e afastado de uma concepção integradora das Artes e Ciências, ganha um viés utilitarista. A preponderância do que viria a denominar-se Desenho Técnico, baseado na Geometria e Perspectiva, geraria uma reação de caráter anti-racional e romântico, configurando um Desenho de índole mais subjetiva, que viria a denominar-se, de modo geral, Artístico. Os limites e cruzamentos destas fronteiras, firmadas no século XIX, quando acirraram-se as distinções entre as esferas da Arte e da Ciência, marcam ainda hoje a prática e o pensamento em torno do ensino do Desenho.

No século XVIII, ecoando proposições anteriores, uma nova consciência se firma acerca do Desenho, praticado por nobres esclarecidos e homens de ciências como disciplina indispensável ao conhecimento, surgindo daí inúmeras formulações quanto à necessidade de propagação de seu ensino, visto também como ferramenta estratégica para o *enriquecimento das nações*. No século XIX estas idéias se materializariam em diversos métodos e instituições pedagógicas. Com o avanço porém dos modelos industriais de produção e consumo o ensino do Desenho, afastando-se de uma concepção integradora das Artes e Ciências, ganharia progressivamente um viés acentuadamente utilitarista, com

* Doutorando do Departamento de História e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), SP, Brasil. E-mail: rpalumbo@terra.com.br

a preponderância do que viria a denominar-se *Desenho Técnico*, baseado sobretudo na Geometria. Geraria-se assim uma reação de caráter anti-racional e anti-industrial, que preservaria um Desenho de índole mais subjetiva, ligado à figuração, e que viria a denominar-se, de modo geral, *Artístico*, com os limites, cruzamentos e apagamentos destas fronteiras, firmadas durante o século XIX, marcando ainda hoje nossas concepções e práticas em torno do Desenho.

Analisando alguns discursos pontuais, referentes ao ensino do Desenho e das Artes no Brasil ao longo do século XIX, demonstramos a seguir algo do desenvolvimento destas relações.

Em 1817 a Impressão Régia publicava no Rio de Janeiro o tratado *Elementos de desenho e pintura, e regras geraes de perspectiva*, de autoria do engenheiro militar português Roberto Ferreira da Silva, então professor da Aula Militar. Este, na usual dedicatória ao soberano, rogava a D.João VI: “Digne-se pois vossa majestade de aceitar este pequeno trabalho, pois que tão decididas provas tem dado de quanto aprecia o estudo das Artes e Ciências” (SILVA, 1817, sn)¹.

Formado pelo ambiente cultural do século XVIII, havendo trabalhado como pintor de carruagens em Lisboa, Roberto Ferreira da Silva expressava a sobrevivência, ainda que precária, do *homem universal* capaz de reunir, através de um amplo repertório de conhecimentos, teoria e prática, intelecto e ação. Defendendo uma dignidade superior para o artista, vítima, sobretudo na cultura lusa, de uma depreciação ainda comum, em função da vileza geralmente imputada as atividades manuais, ele ponderava sobre a inexistência do que chamava de *verdadeiros* pintores, pois em sua opinião o pintor deveria ser “[...] um homem de espírito, vivo, activo, laborioso e versado em uma infinidade de conhecimentos, acessórios ao seu talento; como a Mythologia, a Geometria, a Óptica, a Perspectiva, a Architetura, a Anatomia, [e] a Theoria das Cores” (SILVA, 1817, sn).

Em inícios do século XIX ainda circularia assim uma concepção abrangente, ligada à idéia renascentista da Pintura, Escultura e Arquitetura como as três *artes do desenho*. Concepção que, não tomando o Desenho apenas enquanto ferramenta artística ou técnica, compreendia-o como, senão uma ciência em si mesma, ao menos como meio possível de um conhecimento *elevado*, ligado a saberes matemáticos e ópticos, e através do qual tentava-se deduzir e estabelecer leis gerais para a organização e representação das formas e do espaço. Esta concepção sobreviveria com relativa força até fins do século XVIII, quando em acordo com o tipo de racionalismo que se estabelecia novas idéias acerca da destinação das artes começam a vigorar, destacando-se a da institucionalização do ensino do Desenho como base do desenvolvimento das chamadas *indústrias artísticas*, fundamentais para o *enriquecimento das nações*.

Não visando necessariamente a formação de artistas mas sim a de artesãos e trabalhadores qualificados, este tipo de ensino destinava-se a um público relativamente amplo. É neste ambiente portanto, de divulgação de conhecimentos, que no aviso inicial de seu *Elementos de desenho e pintura, e regras geraes de perspectiva*, Roberto Ferreira da Silva desculpava-se pelo estilo pouco elevado que adotava em sua obra, advertindo que esta, por sua finalidade didática, não visava o restrito círculo dos eruditos mas sim um público vasto, destituído ainda de maiores luzes:

[...] esta obra foi feita para ser entendida, não só por pessoas que possuam conhecimentos de Geometria, mas ainda por aqueles que, nas aulas de Desenho e Pintura, contentando-se com as únicas configurações, não se aplicam àquela ciência: por esta razão emprego os termos que mais familiares são a estes últimos. No capítulo que

¹ Vale registrarmos que a primeira designação aventada para a instituição que depois passaria a chamar-se *Academia Imperial de Belas Artes* foi a de *Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios*, nome que, por sua vez, remetia ao subtítulo da *Encyclopédie* de Diderot e D'Alambert, publicada em 1751: *Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. É preciso levarmos em conta, neste contexto, outras publicações da Impressão Régia do Rio de Janeiro, além de publicações feitas em fins do século XVIII, em Lisboa, pela Tipografia do Arco do Cego. A Biblioteca José Mindlin, em São Paulo, tem uma coleção significativa destas obras.

trato da medição, ou das partes, de que são compostas as cabeças, foi-me indispensável empregar alguns dos termos de que se servem os Geômetras, porém, como são bastante vulgares, não tenho de recear que me faça escuro naquele lugar. Evito igualmente os termos empolados, e frazes sublimes, porque estas não são próprias a huma obra didática, e que deve chegar ao conhecimento de todos. (SILVA, 1817, sn).

A nova destinação do Desenho e das Artes que se fortalecia, e que visava, em conjunto com a elevação do gosto e dos costumes públicos, o enriquecimento das nações, era também sutilmente indicada por Ferreira da Silva:

À Arte do Desenho se devem atribuir os pomposos monumentos, que aformoseião hoje as grandes cidades; e se estes nos trazem á lembrança gloriosos feitos, elles nos mostram que a Arte, que acaba de immortalizar os heroes, é a mesma que prepara hum azilo à indústria. (SILVA, 1817, sn).

Ocorreria assim, ao longo do século XIX, uma tensão entre o Desenho entendido como atividade intelectiva e configuradora, numa visão ligada a alguns pressupostos do ensino acadêmico e à idéia de Belas-Artes, e um desenho de caráter *pragmático*, utilizado sobretudo como instrumento técnico, ligado à idéia das *artes aplicadas*. Estas duas concepções porém, apesar de conflitantes, não foram necessariamente excludentes, sabendo elas continuamente articularem-se de modo complexo e hierarquizado, sendo sintomática a invocação feita freqüentemente por ambas dos conceitos de Razão e Ciência em defesa de suas pretensas legitimidades.

Apenas um ano antes da publicação do tratado de Roberto Ferreira da Silva, Joaquim Lebreton, líder do grupo de franceses contratados para estabelecer, em 1816, o ensino sistemático e institucionalizado das artes no Brasil, refletia que, assim como as Ciências *sorriam* as Artes, estas deveriam também servir como meios auxiliares dos esforços científicos. Refletindo sobre a conveniência de estabelecer-se no Brasil a aula do *Nu*², em carta endereçada ao Conde da Barca, uma das autoridades máximas da Corte no período, Lebreton fazia as seguintes observações:

Os que pintarem plantas, flores, animais, poderão ser dispensados do mesmo, mas os de flores deverão estudar noções de botânica. O reino vegetal do Brasil interessa demasiadamente às ciências naturais para que não o tornemos conhecido com fidelidade, mesmo em pintura. A descrição dos insetos do Suriname é preciosa, pois a arte, dirigida pela ciência, representou esses pequenos animais, nas plantas de que se nutrem. Assim tornou-se agora necessário pintar a história natural. (BARATA, 1959, pp. 288-289).

As preocupações específicas com o funcionamento do ensino artístico traziam, contudo, também preocupações de outra ordem. Ao definirem-se os tipos e metodologias de conhecimento convenientes de serem ministrados, operavam-se escolhas de caráter social, determinando-se quais os públicos convenientes para estes ensinamentos. Lebreton neste aspecto seria bastante enfático. Rememorando o que denominava de *inconvenientes* do ensino das Belas Artes na França ele apontava, como o maior destes, o fato de “[...] se admitirem à escola de Paris todos os alunos que se candidatem com um fraco começo de desenho, sem exigir qualquer grau de educação primária, nenhuma instrução de qualquer ordem”, ponderando que:

² Também chamada de aula do *modelo vivo*.

Como o ensino é inteiramente gratuito, a pobreza para ali envia seus filhos, em lugar de colocá-los em oficinas de artesãos, onde teriam de pagar pela aprendizagem. Cedo a vaidade da criança ou da família o impede de retroceder; entretanto, o maior número dos que ele imitou e daqueles que por sua vez seguirão seu exemplo deveriam naturalmente dedicar-se aos ofícios.

Imagine-se Sr. Conde, a quantidade de fermento grosseiro e a falta de liberalidade que, desta maneira, pode penetrar e que realmente penetra nas belas artes. É de desejar que esta má semente não se introduza no berço de nossa escola; que, pelo contrário, a profissão do artista fique, em geral, numa região média da sociedade: que o pintor e o escultor sintam prazer com a leitura dos poetas e dos historiadores e se inspirem nêles; que o arquiteto seja capaz de erudição e de penetrar, até certo grau, nas **ciências matemáticas** [...] (BARATA, 1959, p. 293)

Avaliando positivamente porém a escola gratuita de desenho estabelecida em Paris por volta de 1763, na qual a cada dia uma grande quantidade de alunos, entre crianças, jovens e adultos, tinha lições, e responsável pelo que chamava de uma feliz revolução do gosto, Lebreton, referindo-se ao seu fundador, o pintor Bachelier, registrava a seguinte reação vinda do elevado círculo das Belas Artes:

A velha Academia [...] se escandalizou porque um de seus membros se abaixava até os operários, prostituindo assim a nobre arte do desenho [...] Ele viveu bastante e sempre considerado, mas o tempo não apagou esse delito perante os antigos acadêmicos. (BARATA, 1959, p. 301).

Em 1827, fazendo eco as palavras de Lebreton, Jean Baptiste Debret, artista francês chegado ao Brasil também em 1816, publicava um plano de funcionamento para a já então denominada *Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*, no qual defendia a nomeação de membros honorários não-artistas para a Academia, escolhidos entre as pessoas “distinctas pelo seu nascimento, empregos, sciencia, e amor pelas artes” (DEBRET, 1827, s.n.):

Huma das principais vantagens da adição dos membros Honorários, entre os quais devem ser contemplados os sábios, é o de fornecer a este estabelecimento o **socorro das sciencias naturae**; adição esta que deve ser considerada como de absoluta necessidade para completar a verdadeira theoria. Lançando huma vista de olhos sobre o desenvolvimento da theoria da Pintura, ver-se-há quão dependente é esta arte daquelas ciências; de modo que os cultivadores destas tornar-se-ão, por assim dizer, não só Protectores, como professores deste estabelecimento. (DEBRET, 1827, s.n.).

Entendia Debret que a Arte deveria desenvolver-se em meio aos mais altos conhecimentos, em uma Academia que não fosse apenas mais um *estabelecimento* artístico de ensino prático, restrito à transmissão do *métier*, mas sim uma instituição que congregasse em torno de si, ampliando portanto seu prestígio e raio de ação, aqueles valores denominados **científicos**, tornando-se assim uma espécie de farol civilizador para o recém-nascido império brasileiro³. Argumentando sobre a necessidade de instituir-se ainda na Academia uma Junta de Direção qualificada, composta por personagens ilustres, o artista declarava:

³ É significativo, neste contexto, o pedido feito por Debret ao médico Cláudio Luiz da Costa para que este ministrasse a seus alunos de pintura histórica lições de anatomia, miologia e fisiologia das paixões.

É entre os Membros Honorários que iremos buscar as pessoas que devem formar este Corpo, nomeando para este emprego os Diretores dos diferentes estabelecimentos Scientíficos que embelezam a Capital, isto é, o Diretor da Biblioteca Imperial e Pública, o do Jardim Botânico, e o do Muzeo. Com efeito, que garantia mais se pode ter para a prosperidade da Academia do que ser dirigida por huma junta composta de membros, cada hum dos quais apresenta hum Chefe revestido da confiança publica, e esta adquirida pelos seus trabalhos científicos?

Huma Academia das Bellas Artes dirigida desde o seu princípio por huma Sociedade Scientífica em breve chegará à sua perfeição. (DEBRET, 1827, s.n.).

No plano cotidiano por sua vez, da organização das aulas, Debret retomava algumas idéias de Lebreton referentes à utilidade da aula de pintura de Flores e Animais para o estudo das ciências, pois, segundo ele, “Pode-se considerar este gênero de suma importância em hum País onde a natureza é tão pródiga em riquezas, pela maior parte desconhecidas, não só aos amadores das Artes, como também aos Botânicos, e à História Natural em geral” (DEBRET, 1827, s.n.). Prevendo também a necessidade de estimular o desenvolvimento tecnológico no novo país que se formava, Debret, reverberando idéias do século XVIII comuns ao programa da *Encyclopédie*, estipulava ainda a criação de uma classe de *Mechanica*, na qual previa a realização anual de “[...] um concurso para a invenção, ou aperfeiçoamento, de qualquer machina adequada às necessidades do país” (DEBRET, 1827, s.n.)⁴.

Este plano portanto, que elegia o Desenho como disciplina básica de práticas tão diferentes entre si⁵; como as do pedreiro e do pintor histórico, do inventor de máquinas e do pintor-naturalista, do construtor de carros e do escultor; entendia a existência de uma certa comunhão entre os conceitos de Arte, Ciência e Técnica, em um sistema pedagógico pretensamente orgânico.

Algumas décadas após o plano de Debret, Araújo Porto Alegre, artista e literato, Diretor da Academia Imperial das Belas Artes entre 1854 e 1857, tentaria também empreender algumas reformas no ensino artístico do país. Considerando “mais útil uma aula de ciências acessórias do que uma de história das Belas Artes” (BARATA, 1959, p.28), suas preocupações expressaram o impacto da Exposição Universal de Londres, em 1851, na qual o Brasil tinha passado por ser, segundo ele “[...] uma terra inculta, sem artes e sem indústria” (BARATA, 1959, p.35). Na tentativa de reorganizar os estudos acadêmicos, preparando através deles não apenas artistas, mas também profissionais aptos para as exigências do que então chamava de vida prática, Araújo Porto Alegre implementaria na Academia classes de Matemática Aplicada e de Desenho Geométrico, onde os alunos poderiam adquirir um meio de vida honroso, e aquela independência que o tornará digno dos sacrifícios paternos, aprendendo assim, nos estudos teóricos e práticos destas aulas “[...] além de Geometria (ciência necessária a todo o homem), a Geometria descritiva, a Estereotomia, a Trigonometria, a Mecânica elementar, a Ótica, a Arquitetura, a Teoria das sombras, a Perspectiva e o Desenho topográfico, [...] ciências tão nobres quanto úteis” (BARATA, 1959, p.62-63).

Em sua crítica os métodos habituais do ensino acadêmico, baseados segundo ele apenas na cópia mecânica de modelos, Araújo Porto Alegre, deixando levar-se por sua veia literária, comporia por fim quase uma ode ao matrimônio entre as Artes e as Ciências:

Os artistas gregos aprendiam a geometria: tinham seus cânones artísticos, suas regras

⁴ É interessante analisarmos, à luz desta idéia, os documentos iconográficos pertencentes ao Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, referentes aos chamados *Privilégios Industriais*, que funcionando como “cartas de patente”, constavam geralmente de um projeto ilustrado e de uma descrição sumária do mecanismo apresentado por seu inventor.

⁵ Ecoando novamente as idéias iniciais de Joaquim Lebreton, de uma dupla escola, de *artes e ofícios*, o plano de Debret previa a criação, como parte integrante da Academia, mas destinada à formação de artesãos especializados, do que chamava de *Escola Imperial e Nacional do Desenho*.

para a direção e proporção aos quais chamavam “cânones matemáticos”; Fídias e Policleto eram contemporâneos de Hipócrates, que em suas obras fala dos escritos anatômicos já existentes para os artistas. Os artistas florentinos também tinham seus cânones, porque a êles pertenceram Leonardo da Vinci, o **profeta das ciências** [...] Quando olhamos para os luminares de todas as escolas artísticas, encontramos em cada um deles um homem instruído, uma dualidade. Galileu foi pintor [...] David era arqueólogo profundo; Girodet, um helenista e poeta; Delaistre, um fisiologista [...] É a estes chefes, a estes mestres e idealistas que as artes devem a sua elevação, e não a esses milhares de operários mais ou menos engenhosos e nem esses milhões de copistas amaneirados que viveram de reproduções [...] recalando um terreno perlustrado [...] pela marcha do gênio. (BARATA, 1959, p.98).

Interessado sobretudo na adequação das Artes ao supremo princípio da utilidade, conceito tão caro à cultura do século XIX, Araújo Porto Alegre, buscando defender o trabalho artístico, filiava-o porém às mais altas origens e destinos, aproximando-o da filosofia e da ciência. Em seu discurso de posse como Diretor da Academia, em maio de 1854, ele traçaria assim uma extensa genealogia:

O homem que nasce artista não é uma organização mecânica aplicada a esta ou àquela parte de uma das harmonias do belo. É uma organização fecunda em pensamentos, é uma cabeça como de Fábio, que ensinou a Marco Aurélio a distinguir o falso do verdadeiro, o aparente do real; é uma cabeça como a do mestre do divino Platão, como a de Luciano, que passam das formas a essência, e da matéria ao espírito, e do mundo geométrico ao metafísico; são **forças da natureza, que aplicadas às ciências dão Newton, Descartes, Leibnitz e Filangieri.** (BARATA, 1959, p.40).

Araújo Porto Alegre será ainda outro a indicar o uso da arte figurativa como instrumento auxiliar das ciências naturais. Em um relatório datado de 1855, com o título “Breves reflexões que submeto à consideração do Sr. Muller, professor da aula de Paisagem, flores e animais, acerca do seu programa de ensino”, Porto Alegre defendia para o paisagista o papel de *auxiliar poderoso do viajante, do geógrafo, e do naturalista*. Lamentando a falta, para os exercícios desta classe, de modelos de animais e plantas americanos, o que obrigava o uso de modelos europeus, condicionava-se negativamente, segundo ele, o olhar dos estudantes, incapacitando-os para a verdadeira compreensão da natureza nacional:

No estudo da paisagem há também o conhecimento individual dos seres mudos: e esta especialidade é que caracteriza a natureza do país representado: a palmeira de Siloé não é a de Madagascar, nem esta a do México, a da Sicília, ou de Moçambique; assim como elas diferem umas das outras, também muitas das nossas diferem como se vê na monografia de Spix e Martius.

Se o professor de paisagem não tiver noções gerais de botânica, geologia, e mesmo de meteorologia, nunca poderá perceber as diferenças que existem entre as diversas formações de terrenos, nem o caráter peculiar das rochas, segundo sua primitiva ou secundária estrutura, nem as plantas que convêm situar nos lugares, e em seus climas próprios. Não digo que ele seja um sábio, mas que tenha uma tintura das coisas para não fazer um ensino puramente material. As considerações sobre a marcha ascendente ou descendente da criação devem ser lidas e meditadas por ele, e aplicadas à sua arte; **porque Lineu, Cuvier, Tounefort, Humboldt e Flourens nos ensinam a pintar, assim como os anatomistas, matemáticos, poetas, filósofos e fisiologistas.**

(GALVÃO, 1959, p. 53-54).

Em 1882 seria Rui Barbosa, personagem onipresente na cultura brasileira do período, quem, por sua vez, em um discurso no Lyceo de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, resumiria as principais argumentações utilizadas pelos reformadores políticos e sociais de seu tempo, para os quais o Desenho teria uma finalidade sobretudo técnica e prática, relacionada com os novos ideais divulgados pelas exposições universais.

Depois de considerar a Exposição Universal de Londres de 1851 como o *começo de uma nova era*⁶, concedendo altos poderes ao Desenho, como agente *capaz de operar no mundo, sem a perda de uma gota de sangue, transformações incalculáveis*, e que portanto deveria ser ensinado a todos, “às crianças e aos adultos, desde o kindergarten até a universidade, como base obrigatória na educação de todas as camadas sociais [...]” (BARBOSA, 1948, p. 245), Rui Barbosa definiria o tipo de ensino desejável. Invocando para isto os auspícios protetores da *Ciência*, palavra que, tornada quase mágica, passaria a justificar os mais variados tipos de ações, indicavam-se os perigos de instituir-se o ensino do Desenho nos moldes pedagógicos tradicionais. Afirmando serem os brasileiros um *povo de sofistas e retores, perversão* considerada como *origem de todas as calamidades*, e fruto de *nossa educação na escola, na família, no colégio, nas faculdades*, alertava:

O desenho não é produto da fantasia ociosa, mas o estudo fruto da observação acumulada [...] Ele tem a sua **coordenação científica**; tem a sua classificação necessariamente serial [...] Que vale debuxardes as formas completas da criação, se não conhecéis as formas típicas, os elementos geométricos de toda a beleza? Desenhar a perspectiva, se não tendes a inteligência clara e prática de suas leis? Que presta cultivardes a prática, sem possuir intelligentemente os princípios que regem a distribuição da forma e da cor [...] Mas, **cientificamente organizado – científicamente, porque há hoje uma verdadeira ciência**, como há também uma pedagogia da arte, – o ensino artístico rasga ao país um infinito de riquezas econômicas e morais. (BARBOSA, 1948, p. 259)

Contrapondo-se porém a esta apropriação predominantemente utilitarista do Desenho e das Artes de modo geral, tomaria corpo ao longo do XIX uma outra corrente que, adotando como guias (em oposição tanto aos modelos clássicos e aos métodos acadêmicos quanto aos procedimentos industriais) referenciais góticos e medievais, postularia a primazia de um saber de caráter quase religioso, amparado nas noções de criatividade, inspiração e genialidade, e que buscara organizar-se em outros moldes sociais. Reivindicando para o âmbito artístico o acesso a saberes supostamente acima e além dos saberes estritamente técnicos e científicos, esta foi ao seu modo uma corrente também vitoriosa, na medida em que, resguardando o status do artista (progressivamente ameaçado pela adequação das artes à sociedade industrial), permaneceria como alternativa ao predomínio dos conceitos de eficiência, utilidade, técnica e razão⁷.

Já em finais do século XIX o profundo descompasso entre esferas outrora confundidas estaria já

⁶ “A Exposição de Londres de 1851 [...] fez pela arte, entre os ingleses, o que Sócrates fizera pela filosofia, quando a trouxe dos numes aos homens: ensinou ao povo britânico que a deusa podia habitar sob o teto de qualquer família” (BARBOSA, 1948, p. 245).

⁷ Mesmo Araújo Porto-Alegre, zeloso defensor de um ensino artístico moderno, em sintonia com as demandas utilitárias de seu tempo, não deixaria de revelar, contraditoriamente, o influxo deste romantismo. No mesmo discurso de 1854, em que exaltava as virtudes da erudição e das ciências para a formação artística, ele deixaria registrado: “[...] amo e prezo as vestes grosseiras de Fídias, para as não abandonar pelos brilhantes vestidos da filosofia, e pelas suas pomposas promessas; as artes têm um encanto indizível para a minha alma de solitário e poeta contemplador” (GALVÃO, 1959, p. 43).

patente. Em 1873, no jornal batizado significativamente de *O Futuro*, revelando a atmosfera imperante no período, podia-se ler que a “Arte é tão nobre como a Ciência”, portanto “A nação que amaldiçoa o artista [...] não pode dar um passo para o seu progresso; [pois] se só cuida da ciência, e abandona a arte, apresenta o aspecto de um paiz pouco civilizado” (FUTURO, 1873, s.n.). Uma noção puramente romântica da atividade artística acabaria assim tornando-se também popular. Em *A Folha Moderna*, periódico *artístico e literário* publicado em 1884, a Arte seria finalmente definida, quase em oposição à noção de utilidade, como o “[...] trabalho ocioso de uma legião de vagabundos sublimes [...] em um meio puramente prático, comercial e desnortado de phantasias, como é o nosso” (FOLHA MODERNA, 1884, s.n.).

Reivindicando a insubordinação diante dos imperativos normativos, didáticos e estéticos estabelecidos, esta corrente, conquistando certo grau de autonomia, contribuiria para a ruptura entre as antigas formas de convergência entre as Artes e as Ciências, passando a definirem-se, como entidades distintas e quase antagônicas, um desenho *artístico*, de caráter subjetivo e configurador, e outro *técnico*, de caráter auxiliar e operativo, esmagando-se assim, entre as polaridades agora dissonantes do Belo e do Útil, a concepção inicialmente citada, de um desenho *integrador*, que se constituía quase como uma ciência em si mesma, a unir razão e sensibilidade.

Parece dar-se assim, ao longo do século XIX, acompanhando um processo de multiplicação e especialização dos saberes e esferas de conhecimento, o declínio de uma visão abrangente do Desenho, capaz de articular simultaneamente as linguagens antes confundidas da Arte e da Ciência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARATA, Mário. Manuscrito inédito de Lebreton. Sobre o estabelecimento de Dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro em 1816. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (14): 283-307, 1959.
- BARBOSA, Rui. O Desenho e a Arte Industrial. In: *Obras Completas de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1948. Vol. 9, tomo 2.
- DEBRET. *Projeto do plano para a Imperial academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, que por ordem de Sua Excellência o Ministro dos negócios do império foi feito pelos professores da mesma academia, no ano de 1824*. Rio de Janeiro: Imperial Typographia de P. Plancher, impressor de S. M. I, 1827.⁸
- FOLHA MODERNA, *Artística e Literária* (Rio de Janeiro), (n. 1), 02/09/1884.
- O FUTURO (Rio de Janeiro), (n. 12), 31/01/1873.
- GALVÃO, Alfredo. Manoel de Araújo Porto Alegre. Sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (14), 1959.
- SILVA, Roberto Ferreira da. *Elementos de desenho, e pintura. E regras geraes de perspectiva*. Dedicadas ao Senhor Rey D.João VI por Roberto Ferreira da Silva, Official do Real Corpo de Engenheiros. Rio de Janeiro: na Impressão Régia, 1817.⁹

⁸ Consultado na Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

⁹ Exemplar consultado na Biblioteca José Mindlin, São Paulo.