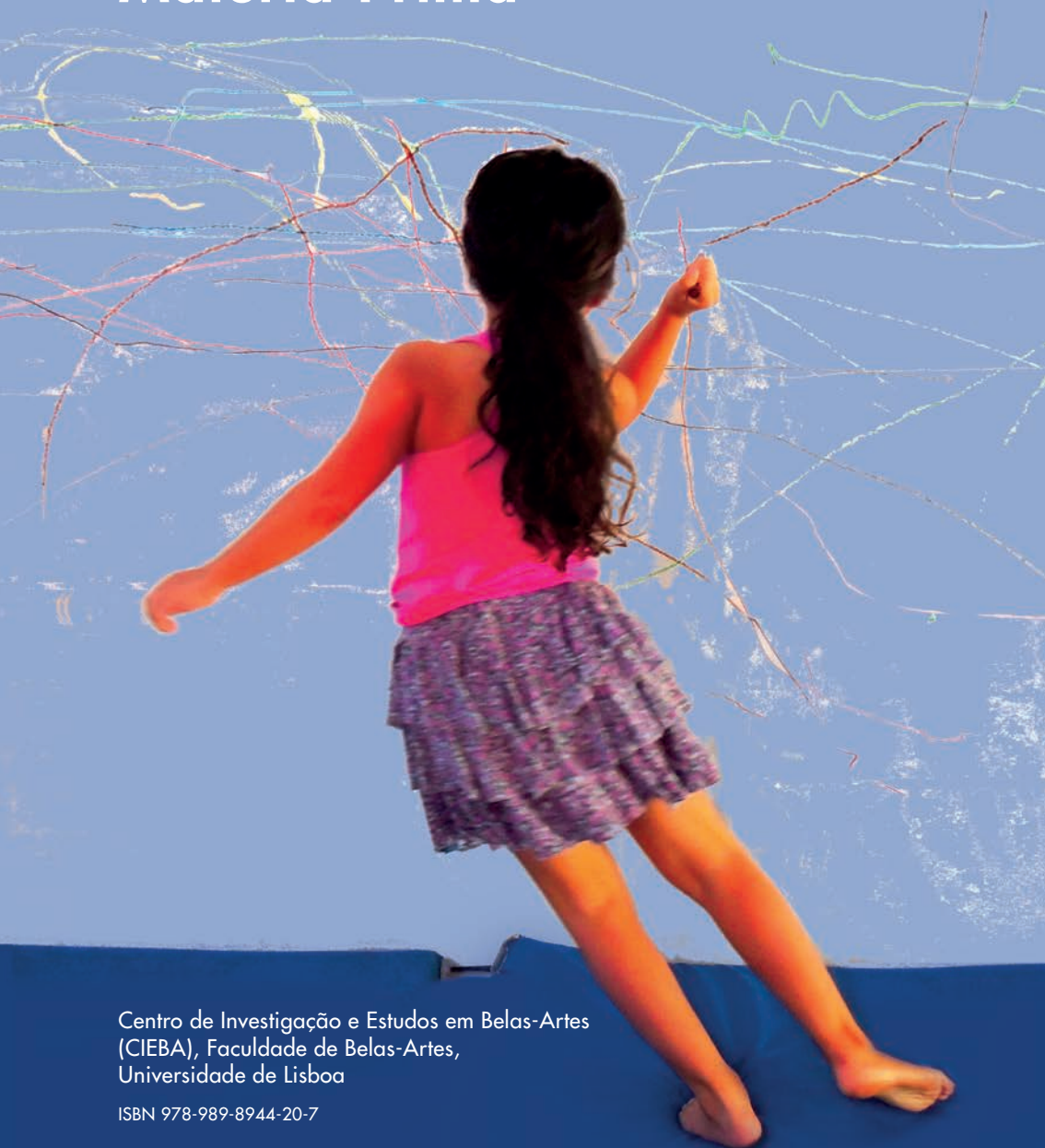


Olhar, Perceber, Criar, Intervir: VIII Congresso Internacional Matéria-Prima



Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

ISBN 978-989-8944-20-7

O Congresso de 2019 trouxe novidade: mais participação de estudantes em formação, tanto nacionais como internacionais, assim como um maior interesse manifestado pelos profissionais, pelos professores veteranos, pelos investigadores de um espectro variado de regiões, todos concorrendo para que o evento se constitua como um fórum alargado, participado e cosmopolita.

O VIII Congresso Internacional Matéria-Prima, apresentado na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, Portugal, no começo de julho de 2019, lançou a sua chamada de trabalhos aberto a propostas de comunicações internacionais. Foram recebidas 111 submissões, das quais foram aprovados 88 artigos completos, tendo sido efetivamente apresentadas ao Congresso 65 comunicações da autoria de 127 investigadores provenientes de Portugal, Espanha, Brasil, Argentina, Egito, Suíça e Arábia Saudita.

Olhar, Perceber, Criar, Intervir: VIII Congresso Internacional Matéria-Prima

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

ISBN 978-989-8944-20-7

Comissão Executiva:

João Paulo Queiroz — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Portugal.

Luís Jorge Gonçalves — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Portugal.

Ronaldo Oliveira — Universidade Estadual de Londrina, Paraná (UEL), Brasil.

Comissão Científica:

Alexsandro dos Santos Machado — Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF), Petrolina, Pernambuco, Brasil.

Ana Luiza Ruschel Nunes — Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Paraná, Brasil.

Ana Maria Araújo Pessanha — Escola Superior de Educação Almeida Garrett, Universidade Lusófona, Lisboa, Portugal.

Analice Dutra Pillar — Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil.

Ana Sousa — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Portugal.

António Pedro Ferreira Marques — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Portugal.

António Trindade — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Portugal.

Artur Ramos — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Portugal.

Belidson Dias — Universidade de Brasília (UNB), Brasil.

Catarina Martins — Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP), Portugal.

Christina Rizzi — Universidade de São Paulo (USP), Brasil.

Consuelo Alcioni Borba Duarte Schlichta — Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil.

Elisabete Oliveira — Instituto de Educação da Universidade de Lisboa (IEUL), Portugal.

Erinaldo Alves Nascimento — Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil.

Fernando Miranda — Universidad de la República, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (UdeLaR), Uruguai.

Francione Oliveira Carvalho — Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil.

Helena Barranha — Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa, Portugal.

Helena Cabeleira — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Portugal.

Ilídio Salteiro — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Portugal.

Irene Tourinho — Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil.

Isabela Nascimento Frade — Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil.

João Castro Silva — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Portugal.

João Paulo Queiroz — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Portugal.

Jorge Ramos do Ó — Instituto de Educação da Universidade de Lisboa (IEUL), Portugal.

José Carlos de Paiva — Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP), Portugal.

Leonardo Charréu — Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal.

Lúcia Pimentel — Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil.

Luciana Gruppelli Loponte — Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil.

Margarida Calado — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Portugal.

María Acaso López-Bosch — Universidad Complutense de Madrid (UCM), Espanha.

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva — Fundação Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil.

María Jesús Agra Pardiñas — Universidad de Santiago de Compostela, Espanha.

Marilda Oliveira de Oliveira — Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Brasil.

Marta Dantas — Universidade Estadual de Londrina, Paraná (UEL), Brasil.

Marta Ornelas — Universidade de Lisboa, Portugal.

Mirian Celeste Martins — Universidade Presbiteriana Mackenzie (São Paulo), Brasil.

Paloma Cabello Pérez — Universidad de Vigo, Espanha.

Raimundo Martins — Universidade Federal de Goiás — UFG, Brasil.

Rejane Coutinho — Universidade Estadual Paulista (UNESP, Campus São Paulo), Brasil.

Ricard Huerta Ramon — Universitat de València, Espanha

Ricardo Marín Viadel — Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Espanha.

Ronaldo Oliveira — Universidade Estadual de Londrina, Paraná (UEL), Brasil.

Sandra Palhares — Universidade do Minho, Instituto de Educação, Portugal.

Sara Bahia — Faculdade de Psicologia da Universidade de Lisboa (FPUL), Portugal.

Teresa de Eça — i2ADS, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (FBAUP), Portugal.

Tiago Assis — Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP), Portugal.

Umbelina Barreto — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS), Brasil.

Moderação dos painéis:

Absalão António Narduela; Adriana Pardal; Ana Isabel Augusto; Ana Maria Pessanha; Ana Serra Rocha; Ana Sousa; Cinayana Silva Correia; Clara Marques; Cláudia Matos Pereira; Constança Vasconcelos; Daniela Martins; Emília Nadal; Filipa Spínola; Inês Andrade Marques; Joana Andrade; Joana Correia; Leonardo Charréu; Maria Botto; Maria João Craveiro Lopes; Marta Frade; Olga Duarte Piña; Paula Simão; Sofia Ré; Susete Bila; Teresa Matos Pereira; Teresa Meireles; Wiktoria Szawiel.

Organização científica: CIEBA/FBAUL

Acolhimento: Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA)

Presidente CIEBA: João Paulo Queiroz

Apoio administrativo CIEBA:

Cláudia Pauzeiro

Divulgação FBAUL: Isabel Nunes

Presidente direção SNBA:

João Paulo Queiroz

Apoio administrativo SNBA: Helena Reynaud, Fátima Carvalho

Estagiárias CESEM/ SNBA: Cátia Soares, Helena Rebelo

Apoio operacional SNBA: Edite Gonçalves, Filomena Castanho, Leonardo Lauenstein, Luís Serra, Paulo Vinagre

Crédito da capa: Sobre foto da prof. Juliana Barone Lazarini, do artigo de Irene Pellegrino de Souza, UEL, Brasil.

Design: Tomás Gouveia

ISBN: 978-989-8944-20-7



Propriedade e serviços administrativos:

Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689

Mail: congressomateriaprima@gmail.com

Organização científica
Scientific organization

b
a **cieba**

belas-artes
ulisboa

Apoio
Support

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Acolhimento do evento
Event hosting



Transportador oficial
Official carrier

TAP
AIRPORTUGAL

O desenho como ponte entre arte, artífices e ofícios na educação para o trabalho do século XIX: diálogos Brasil-Portugal

Drawing as a bridge between art, artificers and craft in education for labor in the 19th Century: Brazil-Portugal dialogues

ALEXANDRE GUIMARÃES*

Artigo completo submetido a 10 de abril de 2019 e aprovado a 15 de maio de 2019

*Brasil, Professor de ensino básico/profissional e superior.

AFILIAÇÃO: Instituto Federal de Goiás. Avenida Assis Chateaubriand, n° 1658, Setor Oeste. CEP 74130-012. Goiânia — GO, Brasil. E-mail: alxguimaraes@gmail.com

Resumo: Para discutir o ensino do desenho entendido como ponte da dicotomia artes mecânicas/artes liberais, acesso alguns fragmentos da história da educação oitocentista sob a perspectiva de uma escrita brasileira interessada em entender as miscigenações, justaposições e sobreposições artístico-culturais entre Brasil e Portugal. Numa arena em que o Desenho se constituía como disciplina num projeto de educação pré-republicana, procuro pelos rumores das representações do seu ensino, considerando seus fluxos entre as práticas artísticas das Belas artes e do Ensino Industrial.

Palavras chave: ensino do Desenho / educação profissional / história da educação / ensino técnico.

Abstract: To discuss the drawing teaching understood as a bridge between the mechanical arts/liberal arts dichotomy, I take some fragments of the history of nineteenth-century education from the perspective of a Brazilian writing interested in understanding the intermingling, juxtapositions, and artistic-cultural overlaps between Brazil and Portugal. In an arena in which the Drawing was constituted as a discipline in a project of pre-republican education, I look for the rumors of the representations of its teaching, considering its flows between the artistic practices of Fine Arts and Industrial Education.

Keywords: Drawing teaching / professional education / history of education / technical teaching.

Introdução

Na educação do futuro artista deve atender-se principalmente ao desenvolvimento harmonico de todas as suas faculdades; e isto pertence ao a-b-c da pedagogia esthetica. (Vasconcellos, 1877)

O Desenho não ocupa o lugar que ocupou até o final do séc. XIX como meio único e fundamental na concepção e comunicação das imagens. Até aí, todas as imagens eram produzidas pelo homem. Hoje são muito poucas e cada vez mais raras. Continua, porém, a mesma disciplina. (Vieira, 2006)

A filosofia e política liberais dos séculos XVIII e XIX legaram à História do Ensino da Arte o incentivo e a necessidade do “aprender” e “saber” desenhar. Enxergou-se na escola o lugar para o crescimento de um país, onde a educação pública cumpriria o papel de formar cidadãos civilizados, cultos e aptos para o trabalho. Especialmente para o ensino do Desenho, o pensamento francês subsidiava decretos e projetos para um futuro promissor, com destaque às ideias de Louis Benjamin Francouer (1773 — 1849), simpatizante da pedagogia de Johann Heinrich Pestalozzi (1746 — 1827). Francouer criou um método de desenho que desafiava o monopólio do ensino artístico das academias e do ensino técnico dos engenheiros, expandindo o aprendizado às classes menos desfavorecidas, agora qualificadas para contribuir ao progresso da indústria (Brito, 2014). Nota-se que no ensino primário a disciplina de Desenho acompanhava o ensino das primeiras letras, cujo “bom traço” seria aperfeiçoado nos níveis secundários e superior, com destaque para o ensino industrial.

Simpatizantes do pensamento liberal, como os portugueses Marquês de Pombal (1669-1782) e Passos Manuel (1801-1862), legaram significativas reformas para a educação em terras luso-brasileiras (no Brasil, as reformas se desdobraram em ações mais modestas em função de seu caráter colonial), promovendo novos currículos em atendimento aos ventos iluministas:

[...] nasceu um conjunto de leis visando promover a civilização geral dos portugueses, a difusão da instrução pública e o gosto do belo que se substanciou em importantes reformas dos estudos (primários, secundários e universitários), na criação de conservatórios, de academias, de escolas politécnicas, e de museus.” (Ramos, 1993:30)

As ondas reformistas portuguesas de certa forma atravessavam o Atlântico, alcançando um Brasil em busca de sua identidade política e autonomia. As ideias vindas de fora prevaleciam sobre o pensamento local e assim constituía-se um movimento artístico-educativo de justaposição (encontros) entre

a teoria europeia com o saber popular — um terreno fértil para a sobreposição (hibridismos) dos saberes artesanais do povo com a erudição industrial da elite. A partir destas transformações sociais que incentivaram a formalização da educação profissional — ou ensino industrial — agrupo pistas e rumores do ensino do Desenho no contexto das construções sociais dicotomizadas entre as *belas artes* e as *artes liberais*. As metáforas “pistas” e “rumores” se justificam mediante um trabalho de vasculhamento de documentos que revelem aproximações com o Ensino da Arte no século XIX, por ser um campo epistemologicamente em formação e pelas perdas de objetos e documentos não preservados, principalmente no Brasil. Foram (e continuam sendo) lugares de busca, principalmente: as Bibliotecas Nacionais do Brasil e Portugal (acervo digital) e a Biblioteca Digital Luso-Brasileira, dentre outras fontes.

Ao entender que as camadas populares brasileiras eram formadas por uma grande maioria negra e uma outra em processo multicultural de miscigenação afro-europeia, procuro por registros e discursos (em imagens, manuais, decretos, cartilhas, literatura e imprensa) sobre os processos de escolarização do povo, com atenção ao ensino das Artes Visuais, sobretudo do Desenho. Apesar de seu teor historiográfico, este texto vem do olhar de quem produz, ensina e pensa a arte, ao entender que “as imagens e os objectos são sempre o princípio e o fim do estudo” (Vieira, 2006:30). Por outro lado, chegar neste tema só foi possível mediante minha atuação como professor de Artes Visuais numa rede pública de educação técnica brasileira, fundada há 110 anos (Escola de Aprendiz Artífices) para a formação de trabalhadores, hoje denominada Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia. E ainda, na mesma instituição, por minha atuação nos cursos superiores de formação de professores de Arte.

1. Arte, artífices e artistas

Surgiram no Brasil do século XIX alguns movimentos para a profissionalização do trabalho através de projetos de escolas e institutos voltados à instrução técnica popular, mais comprometida com a qualificação e ocupação do pobre — considerado uma doença social — e menos preocupada com sua efetiva educação. Num país agrário que ansiava pela modernidade, a indústria e a artesanaria pouco se diferenciavam e o ensino do Desenho, tanto em Portugal quanto no Brasil, era uma urgência para formar trabalhadores capazes de criar soluções de consumo, atendendo às novas classes e hábitos urbanos. Por outro lado, o ensino do Desenho, incluindo o de Pintura, atendia à necessidade de se criar um ambiente erudito para a produção artística, satisfazendo as representações sociais “à francesa” de uma elite luso-brasileira.

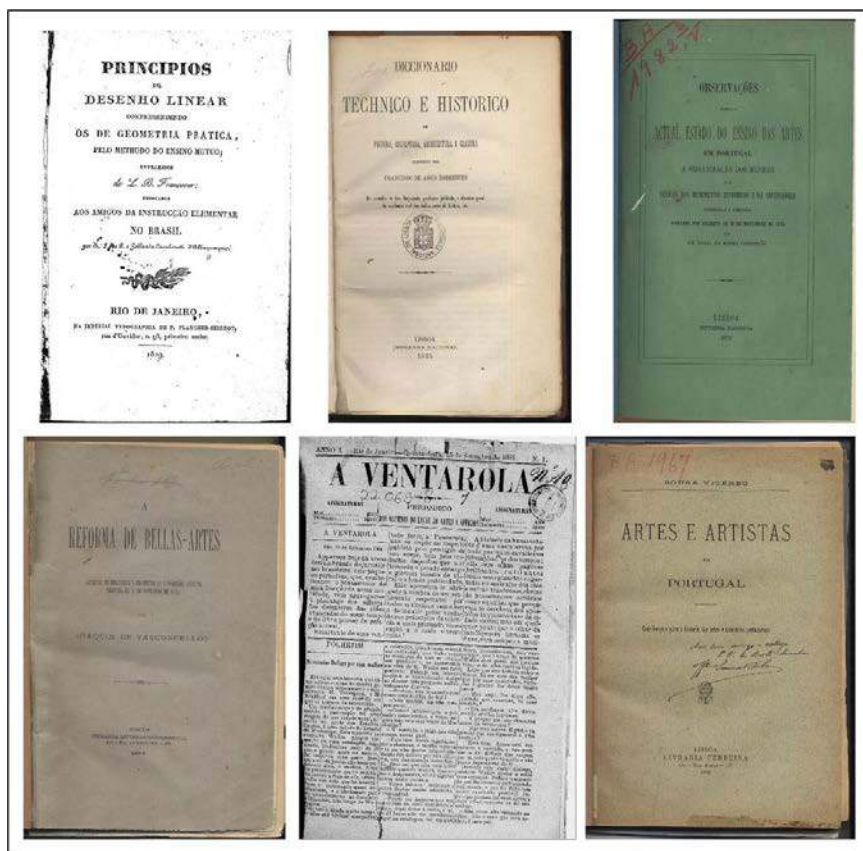


Figura 1 · Algumas das publicações de referência deste estudo. Em sentido horário: Princípios de Desenho Linear (Rio de Janeiro, 1829); Diccionario Technico e Historico (Lisboa, 1875); Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal (Lisboa, 1875); Artes e Artistas em Portugal (Lisboa, 1892); A Ventarola (Rio de Janeiro, 1881); A Reforma de Bellas-Artes (Porto, 1877). Fonte: diversas (vide referências bibliográficas).

A industrialização da colônia portuguesa, inexistente até a vinda da família real para o Brasil, em 1808, impulsionou um “pré-projeto” de educação popular, com atenção para a formação de mão de obra técnica. Assim surgiram escolas de formação propedêutica — a considerar o ensino das primeiras letras — aliada à formação técnica para o trabalho, a despeito de seu caráter precário, doméstico e desassistido. O status imperial atribuído ao Brasil, entre 1808 e 1889, passando pela independência em 1822, instaurou e multiplicou a produção artística brasileira aos olhos do europeu e seus métodos de desenho foram disseminados e incorporados nos ateliês e escolas. A serviço da família real e de seus arredores, houve uma intensa produção iconográfica brasileira, dentre desenhos, aquarelas, pinturas, gravuras, mapas, objetos e obras arquitetônicas, com destaque aos artistas viajantes Frans Post, Jean-Baptiste Debret, August Muller, Joham Moritz Rugendas e o brasileiro Victor Meirelles, dentre tantos outros. Na belíssima *Coleção Brasiliana*, do Centro Cultural Itaú, em São Paulo, é perceptível a intensa produção artística a partir da entrada de pesquisadores, botânicos e artistas viajantes em terras brasileiras — até o século XIX, o território ficou fechado ao mundo, sendo a difusão da iconografia brasileira proibida, o que gerou, claro, desenhos e pinturas clandestinas que viajaram o mundo. Num Brasil em que ainda se ensaiava um modelo de educação, é fácil imaginar que aqueles artistas e seus discípulos que aqui permaneceram constituíram a classe professoral artística nos ateliês acadêmicos e nas escolas industriais, reproduzindo, aos moldes franceses, os métodos para desenhar.

A exemplo dessa corrente formativa de mestres artistas-professores, já no final do Oitocentos, um dos mais importantes idealizadores das artes locais, o brasileiro nascido em Belém-PA, Theodoro Braga (1872-1953), aluno de Benjamin Constant (1845-1902) na Academia Julian em Paris, tornou-se um misto de pintor, decorador, professor, historiador, caricaturista e crítico de arte. Com intensa produção voltada ao folclore brasileiro e à exuberância da Amazônia, realizou dezenas de exposições, além de uma importante conferência via rádio: “O Ensino do Desenho nas Escolas”. Publicou manuais e livros para o ensino do Desenho, sendo uma das principais referências brasileiras da área na primeira metade do séc. XX.

Nos próximos parágrafos, trago alguns documentos e imagens (Figura 1) como referenciais para discutir os cruzamentos das políticas públicas — e privadas — da educação popular, sobretudo a masculina, uma vez que os projetos de educação do Oitocentos excluía as mulheres da profissionalização técnica e acadêmica, restando-lhe o aprendizado das primeiras letras, do bordado e dos afazeres domésticos, salvo raríssimas exceções.

O que podem nos revelar, afinal, para além das justaposições dessas obras, as sobreposições dos registros das histórias pedagógicas das artes? (Figura 1)

Em consulta às publicações oitocentistas, é possível entender diferentes representações do ensino e fazeres artísticos, ora para uma “elite intelectual”, ora para “trabalhadores”, como demonstra as classificações do Quadro 1:

Quadro 1 · Vocabulário para a dicotomia artes liberais/artes mecânicas no séc. XIX.
Fonte: elaborado pelo autor.

	ARTES	
	MECÂNICAS	LIBERAIS
Profissão	Artífice	Artista
Habilidades	Trabalho do corpo e das mãos	Trabalho do espírito; genialidade; talento
Objeto	Artefatos: artes fabris ou mecânicas	Belas-artes: pintura, gravura, escultura

Apesar das reafirmações dicotômicas entre o braçal e o intelectual, a palavra *arte* mediava as representações de atuação profissional que se cambiavam entre o “esforço da mente” e o “esforço do corpo”. *Arte*, *artista* e *artífices* se confundiam entre as rixas dos intelectuais (artistas) perante os operários (artífices) — ambos lidando com o desenho, sendo nas artes fabris ou nas belas-artes.

Na literatura e em documentos históricos oitocentistas, o *artístico* estava associado ao domínio de uma técnica/habilidade, como se pode perceber nas nomeações das organizações de trabalhadores, por exemplo, a Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais de Pernambuco (1880). Os trabalhos mecânicos, cuja construção simbólica estava associada aos “baixos” e “humildes” e à “indignidade”, figuravam no lado oposto dos trabalhos liberais — estes poderiam ser a pintura, música, gramática e arquitetura, ou seja, ocupações do ócio (Cord, 2012). Ora, não são, de acordo com o vocabulário da época, atividades mecânicas e atividade liberais, ambas *artes*? E o *artístico* um adjetivo comum para as habilidades técnicas liberais? Desse modo, sendo as *artes* e o *artístico* palavras comuns no contexto linguístico oitocentista, ou seja, elementos de ligação entre as ofertas de formação e atuação do trabalho, o Desenho — aquele vindo das Academias — adquire um dos papéis principais no currículo para a educação de trabalhadores mecânicos e liberais, atuando, por sua vez, como ponte entre as imagens sociais que distanciavam (ou ainda distanciam) os trabalhos dos “puros” e o dos “pecadores”.

2. Rastros do ensino do Desenho

No documento português *A Reforma de Bellas-Artes: Analyse do relatorio e projectos da Comissão Oficial nomeada em 10 de novembro de 1875* (Vasconcellos, 1877), uma avaliação crítica de um projeto de lei que reorganizava o ensino das belas artes e sua aplicação para a indústria, nos museus artísticos e arqueológicos, bem como aos monumentos históricos de Portugal, podemos perceber um discurso contestador à visão republicana renovadora para o ensino de arte no séc. XIX. O documento nos traz informações importantes para a história do ensino da Arte, sobretudo do Desenho, como a menção da presença do Ensino do Desenho Linear e de Ornato no Instituto Industrial do Porto, uma escola que formava marceneiros, carpinteiros, comerciantes, entalhadores, escultores, estucadores, ourives, pintores, tipógrafos e estudantes. O documento também faz relações sobre a epistemologia do ensino do Desenho e suas metodologias como um processo que colabora com a formação técnica e estética do artista/artífice. A partir desses exemplos documentais, é possível identificar, ao longo do século XIX, a abordagem do Desenho como campo de conhecimento (Figura 2 e Figura 3), bem como o seu lugar no currículo, principalmente para a formação de artífices-artistas sob um sistema integrado entre as academias artísticas e as escolas industriais.

No Brasil, a Sociedade Propagadora de Belas Artes, criada no Rio de Janeiro em 1856, com a participação de artistas, arquitetos, professores, jornalistas, advogados e médicos, foi idealizada pelo artífice-arquiteto Francisco Joaquim Béthencourt da Silva, que se formara na Academia Imperial de Belas Artes. Foi uma organização para pensar um projeto de industrialização, bem como de embelezamento e ornamentação da nova urbes. Influenciada pelo movimento inglês *Arts and Crafts*, em 1858 a Sociedade cria o Liceu de Artes e Ofícios, a “Escola do Povo”, como citavam os jornais da época, gratuita e popular para homens livres ou estrangeiros, “sendo o ensino do desenho a pedra angular da grade curricular e da ligação das artes aos ofícios” (Bielinski, 2009:s/p).

Funcionando como um meio termo entre o ensino secundário propedêutico e o superior, os Liceus de Artes e Ofícios, que também tiveram outras unidades em distintas capitais brasileiras, cumpriram, além da formação para o trabalho, um importante papel para a formação artística, seja ela aos moldes das belas artes, seja aos moldes da artesanaria. Exposições de trabalhos dos estudantes eram frequentes e começavam a acontecer diálogos entre os projetos do Colégio D. Pedro II (formação propedêutica) e o Liceu (formação técnica) em suas atividades educativas e artísticas. No entanto, a valorização da profissão docente inexistia, assim como o pensamento sobre seu trabalho e sua identidade, estando

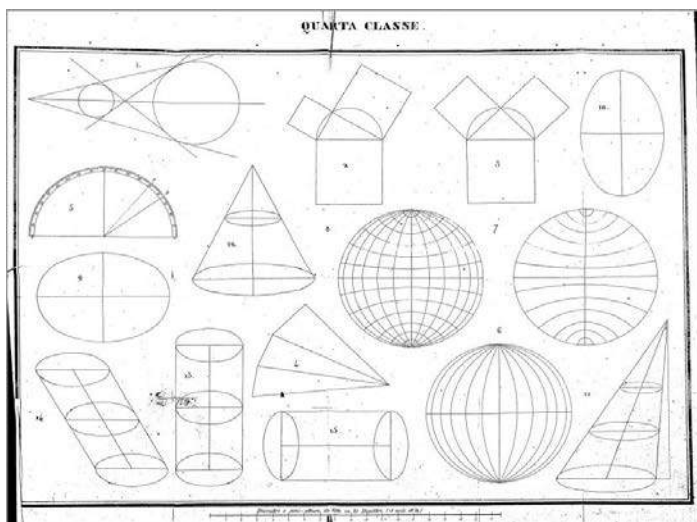


Figura 2 · Manual francês com rostos femininos para estudo de cópia. Fonte: Cours Élémentaire de B. R. Julien (século XIX).

Figura 3 · Instruções para o desenho linear. Fonte: Albuquerque (1829).

a imagem do professor aliada ao messianismo. Depois da abolição do trabalho escravo, em 1888, e da proclamação da República, em 1889, o regime republicano tratou de disseminar ideias progressistas de bases positivistas, religiosas e de ordem voltadas ao desenvolvimento industrial do Brasil. A exemplo, cria-se no Brasil, na primeira década do século XX, as Escolas de Aprendizes Artífices (Figura 4), uma em cada capital brasileira, as quais se tornaram Escolas Técnicas Federais e hoje constituem os Institutos Federais, com 600 unidades em todo o país, ofertando do ensino médio/técnico ao doutoramento.

Além das publicações históricas como manuais, dicionários e relatórios, recorro também às publicações do cotidiano, como o jornal estudantil do *Lyceio de Artes e Offícios* do Rio de Janeiro, *A Ventarola* (Fig. 5), cuja primeira edição foi distribuída em 1881. Neste número há destaque para o artigo “O Desenho de Figura”, que se aproxima de um manual didático — e político — para o ensino da matéria. A preocupação metodológica volta-se ao desenvolvimento perceptivo do aprendiz a desenhista, da observação à interpretação da forma, que deveria passar por processos hierárquicos de aprendizagem do desenho da Figura 5.

Sobre a prática e o ensino do Desenho, podemos perceber que o rigor pedagógico do século XIX vai se dissolvendo numa liberdade criativa/expressiva no século XX e a arte vai ganhando representações intelectualizadas a partir de um sistema produtivo subsidiado pela indústria cultural, onde *arte* se torna *Arte*. O modernismo nos deixa polarizações acentuadas, não muito diferentes das “artes mecânicas” e “liberais” dos séculos XVII e XIX, como as classificações: arte erudita/arte popular, arte/artesanato, dentre outras. Nesse contexto, o ensino do Desenho, muito mais relacionado à ideia de liberdade artística do que a uma matéria “disciplinar” para a formação infantil, vai se desprendendo dos currículos escolares da educação básica, sendo sua prática reservada, principalmente, nos cursos superiores ou de formação técnica:

Se por um lado exaltamos os ventos do modernismo como possibilidade de abrir espaço no campo do ensino de artes para a expressão das crianças, por outro lado ponderamos que estes ventos, em nome da livre-expressão, tenham varrido de nossas salas de aula algumas estratégias de ensino que instrumentavam as crianças e jovens justamente para a expressão. O desenho de imaginação, o desenho de observação, o desenho de memória, o desenho do natural, o desenho decorativo, o desenho técnico, todas estas designações perderam lugar para um tal de “desenho livre” que de livre nada apresenta, apenas a constatação de que de forma “livre” e “espontânea” o que acaba circulando nas resmas e resmas de papel sulfite é a afirmação de uma linguagem de consenso, de comunicação imediata, que não reflete o desejo de autoria e expressão do modernismo. (Coutinho, 2017:201)



A VENTAROLA		
	VARIEDADES	
	DO DESENHO DE FIGURA	
tado a te- lo-se uou rom-	E' a figura a primeira das cinco cathogorias que apresentam as artes plasticas; os animaes occupam a segunda, a paysagem a terceira, a natureza morta a quarta. A figura é o estudo reputado o mais difficil e delicado, bem que em realidade elle não seja mais do que o das duas cathogorias seguintes, que exigem uma tão longa experiencia, tão mentirosas observações, um talento tão variado, um modo de trabalhar tão habil.	pecias bem spect senta se-ha mais irreg turez figur. bitua raes cipae todos emfin ensin de q um m pertu ment capaz torno porçã sien

Figura 4 · Crianças (homens) da Escola de Aprendizes Artífices do Estado de Goiás em aula de Desenho. Década de 1920.
Fonte: Acervo fotográfico do Instituto Federal de Goiás.

Figura 5 · Recorte do periódico estudantil carioca A Ventarola. Rio de Janeiro, Edição N. 1, 1881. Albuquerque (1829).

Conclusão

O Desenho foi uma *ponte* entre as experiências estéticas do povo e da elite. Professores-artistas ensinavam o método tanto para os estudantes das Academias, dos Liceus Imperiais quanto para os Liceus de Artes e Ofícios. Ao pensar o Desenho como *ponte*, penso também nos intercâmbios entre uma classe alta privilegiada e uma massa de trabalhadores (negra, em sua maioria) dialogando a partir de um campo de conhecimento técnico e expressivo que não privilegiava origem, títulos e cargos — é possível pensar noutras formas da prática/ensino do Desenho em grupos sociais populares desprendidos das instituições. Por outro lado, penso também nas pontes formativas entre aqueles professores que atuavam no ensino da Arte/Desenho nos dois territórios: o da formação artística e o da formação técnica. Nesse trânsito entre a elite intelectual e o povo, o desenho como “elemento civilizador da mão de obra técnica” (Trinchão, 2008:20) adquiria espaços nas instituições formais de ensino e preparava os homens para a atuação na indústria de bens de consumo, bem como para a indústria cultural.

Analisar a educação das artes no séc. XIX é poder friccionar as camadas das histórias da educação luso-brasileiras, onde houveram, nem sempre como se desejava, experimentações e tentativas de profissionalização da arte, seja para as elites nas Academias, seja para os pobres, nos Liceus de Artes e Ofícios, bem como em outras instâncias formativas populares que os documentos não deram conta de preservar. No Brasil, foi um período para experimentar a institucionalização dos saberes e dos produtos culturais. Nesse sentido, prosseguir a pesquisa com base histórica sobre o Ensino da Arte e do Desenho é um caminho para manter ativo um campo de conhecimento, de atuação profissional e de realização de sonhos que resistem aos redemoinhos geopolíticos que ameaçam a Educação no contexto do neoliberalismo global. Ao invés de levantar muros, é poder fabricar tijolos para construir mais pontes. E do alto delas, ecoar nossas inquietações: por onde anda o ensino do Desenho em nossas escolas?

Referências

- A Ventarola (1881). *Periodico dos alumnos do Lyceu de Artes e Officios*. Rio de Janeiro: Lyceo de Artes e Officios, ano 1, n. 1. Disponível em URL: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=220698&PagFis=5&Pesq=>.
- Albuquerque, A. F. de L. Hollanda Cavallanti (1829). *Principios do desenho linear*. Rio de Janeiro: Imperial Typographia de P. Plancher-Seignot.
- Brito, Maria Clara Rodrigues Silva (2014). *As Disciplinas de Desenho e de Educação Visual no Sistema Público de Ensino em Portugal, entre 1836 e 1986 — Da Alienação à Imersão Real*. Lisboa: Universidade de Lisboa. Doutorado em Belas Artes. 334 p. Disponível em URL: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15801/1/ulsd069679_td_Maria_Brito.pdf
- Bielinski, Alba Carneiro (2009). *O Liceu de artes e ofícios — sua história de 1856 a 1906*. Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em URL: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm.
- Braga, Theodoro. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo, 1925. Itaú Cultural. Disponível em URL: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento532965/theodoro-braga-1925-sao-paulo-sp>. Acesso em: 28 de nov. 2017. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- Brasil. *Biblioteca Nacional — BN Digital*. Disponível em URL: <https://www.bn.gov.br/>
- Brasil. *Biblioteca Digital Luso-Brasileira*. Disponível em URL: <https://bdlb.bn.gov.br/>
- Cord, Marcelo Mac (2012). *Artífices da Cidadania: mutualismo, educação e trabalho no Recife oitocentista*. Campinas: Editora Unicamp. ISBN 978-85-61022-05-1.
- Cours Elementaire. *Unseen Influence: Romain-Julien and 19th C. Drawing Pedagogy* Connect. il.
- Coutinho, Rejane (2018). “O desenho na história: uma interpretação”. In Caciono Silva Lima (org. et al). *Anais do XXVII Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil*. Campo Grande: Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2525-880X, 190-202. Disponível em URL: <https://faeb.com.br/admin/shared/midias/1510688060.pdf>.
- Cordeiro, Luciano (1875). *Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal: A Organização dos Museus e o Serviço dos Monumentos Históricos e da Arqueologia*. Lisboa: Imprensa Nacional. 58p. Disponível em URL: <http://purl.pt/321>
- Portugal. *Biblioteca Nacional de Portugal — Biblioteca Digital*. Disponível em URL: <http://www.bnportugal.gov.pt/>
- Ramos, Paulo Oliveira (1993), “Breve História do Museu em Portugal”. In Maria Beatriz Rocha Trindade (org.), *Iniciação à museologia*. Lisboa: Universidade Aberta, 21-62.
- Rodrigues, Francisco de Assis (1875). *Dicionário Dictionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Vasconcellos, Joaquim (1877) *A Reforma de Bellas Artes: Analyse do relatorio e projectos da Comissão Oficial nomeada em 10 de novembro de 1875*. Porto: Imprensa Litterario-Commercial.
- Vieira, Joaquim Pinto (2006) “A investigação e a formação em desenho e nas artes”. *PSIAX — Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem*. ISSN 1647-8045. Vol. 5: 29-35.
- Viterbo, Sousa (1892). *Artes e Artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e industrias portuguezas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 312 p.