

O PENSAMENTO ARTÍSTICO DE JOAQUIM DE VASCONCELOS

Sofia Leal Rodrigues

Aquele que não sentir essa alegria, que não tem preço – aquele que não souber achar no trabalho a única alegria legítima, a que nasce desse trabalho mesmo – não pegue na pena, porque especula com ela; é um vendilhão – seja expulso do templo.

Joaquim de Vasconcelos

Considerado por uma restrita elite intelectual, como *uma das maiores personalidades da cultura pátria*¹, Joaquim de Vasconcelos², foi um homem de múltiplas facetas, nem sempre entendidas e na maioria das vezes intencionalmente descuradas pelos autores seus contemporâneos. Apesar da indiferença pública que frequentemente o assolou, o seu trabalho revela um pioneirismo incontornável para o estudo e valorização da arte nacional, assumindo um rigor metodológico quase obsessivo, em busca de verdades cientificamente demonstráveis e intrinsecamente inabaláveis.

Nascido no Porto, na freguesia da Cedofeita, na zona norte da cidade, habita o n.º159 da Rua da Cedofeita, descrita em 1964 por Sant'Anna Dionísio no célebre *Guia de Portugal*, como uma *via antiquada e estreita*, rodeada de outras *ruas sonolentas e sem valores arquitectónicos dignos de menção*. Na rua de Vasconcelos podia avistar-se entre *frondosos arvoredos*, os restos da antiga Quinta da Boavista, datada do século XVI e adquirida no século XIX pelos Condes de Resende. Junto ao extremo norte da rua encontrava-se a Casa das Águas Férreas onde viveu Oliveira Martins, durante os anos em que desempenhou o cargo de administrador dos caminhos de ferro da Póvoa. Nesta *modesta moradia*, escreveu algumas das obras que o celebrizaram, como a *História de Portugal, o Portugal Contemporâneo*, recebendo frequentemente a visita de Antero de Quental, também presença assídua na casa de Joaquim de Vasconcelos.

Ponto de encontro de alguns dos principais intelectuais do século XIX, o Porto oitocentista foi palco de importantes revoluções políticas e culturais, acompanhadas de determinantes avanços tecnológicos, que em muito contribuíram para o arreigado regionalismo desse microcosmos universalista. Vasconcelos compartilha inevitavelmente esse profundo afecto portuense, conciliando-o com uma estreita ligação à cultura germânica.

Filho de José da Fonseca de Vasconcelos, um negociante abastado e de D. Rita Maria de Freitas Fischer, Joaquim de Vasconcelos ingressa com dez anos de idade no Colégio *Harms* de Hamburgo, após ter ficado órfão. A educação que aqui recebe, norteada por parâmetros humanísticos, científicos e artísticos foi decisiva para o despoletar de uma curiosidade insaciável, manifestada em torno das mais diversas áreas do conhecimento. Aos dezasseis anos, completados os estudos secundários num *Gymnasio* alemão, regressa de novo a Portugal com um diploma de admissão ao curso de filosofia da Universidade de Berlim. Decidido a ampliar os seus estudos, fixa-se em Coimbra, mas depressa se desilude com os *métodos seguidos* no meio universitário português, indiferentes ao *interesse das fontes* e dominados pelo *apriorismo da ideia-feita*. Impedido de voltar à Alemanha devido ao desencadear da guerra franco-prussiana de 70, acaba por se recusar a completar o curso de filosofia, quer

¹ Carlos de Passos, *Joaquim de Vasconcelos*, Porto, 1950, pag. 6

² Joaquim António da Fonseca Vasconcelos, nasceu a 10 de fevereiro de 1849 e faleceu com 87 anos no dia 2 de Março de 1936. Ver Sofia Leal Rodrigues, *Joaquim de Vasconcelos: o desenho e as indústrias artísticas*, tese de Mestrado (FBAUL) Lisboa, 2001.

em Lisboa no Curso Superior de Letras, quer em Coimbra, considerando o ensino de ambas as instituições maioritariamente medíocre.³

A famosa polémica que envolveu a tradução do *Fausto* de Goethe, elaborada por António Feliciano de Castilho, marca o início de uma profunda empatia intelectual entre Joaquim de Vasconcelos e a conhecida filóloga berlinense, Carolina Michaëlis (1851-1925). Amante do rigor e da seriedade, Vasconcelos acusa o texto de Castilho de uma série de devaneios literários, verdadeiras falhas grosseiras, resultantes de uma tradução livre que frequentemente desrespeita a ideia original. Data desta lição o pretexto para a troca de morosas missivas, onde Vasconcelos expõe a sua conhecedora opinião sobre os métodos de tradução da língua alemã, que Carolina rapidamente reiterava.⁴

Casados em Berlim no ano de 1876, decidem fixar residência no Porto. Na nova pátria, la *hada benéfica*, como a classificou Menendez Pelayo, revela-se uma sábia investigadora da cultura portuguesa, dedicando-se ao estudo da nossa língua e literatura, desenvolvendo igualmente algumas incursões no domínio da etnografia. A recompensa que alcançou em vida, pela inestimável obra realizada, valeu-lhe a oportunidade de ser a primeira mulher a ocupar uma cátedra na Universidade de Coimbra, leccionando Filologia Românica desde 1912, até ao ano da sua morte.

Apesar do inegável talento e da extraordinária importância das suas obras, o destino profissional de ambos assume um carácter paradoxal, por vezes dificilmente entendível. Se Carolina viu o seu mérito reconhecido, o mesmo não sucedeu a Joaquim de Vasconcelos, cuja notável aptidão intelectual foi frequentemente votada ao sintomático ostracismo do meio cultural português. Como um inelutável desajuste que trespassa o seu percurso, Vasconcelos ocupa o lugar de professor do Liceu do Porto desde 1883 até 1924, ano em que passa à inactividade, aposentando-se apenas em 1929. Conhecido pela perjuração alcunha de *Joaquim dos Músicos*, o historiador acaba por desenvolver uma profunda revolta pelo tempo empregue a ensinar *meninos de liceu*, responsabilizando-o pela vivência de um certo sentimento de impotência e de insatisfação face à realização das suas verdadeiras ambições: pesquisar e estudar os mais diversos temas.

O modesto lugar de professor de liceu seria apenas interrompido por uma breve passagem pela Escola de Belas-Artes do Porto entre 1913-1917 e pela Faculdade de Letras de Coimbra, para a qual Joaquim de Vasconcelos foi convidado a dar apenas algumas lições, ironicamente quando contava mais de 60 anos.

Carlos de Passos, recorda a presença do douto portuense na universidade coimbrã, quando este foi seu professor de Arqueologia e de História da Arte, no ano lectivo de 1914-1915. Apesar do difícil feitio que o caracterizava, Passos evoca a sua imagem com saudosa memória, insurgindo-se contra a ingrata apreciação do seu mérito, elogiando-lhe a obra plena de erudição e o *lídimo patriotismo* do seu labor, classificando-o como um dos maiores *Mestres* de Portugal.

Espírito selecto, apreciador de sérias amizades, Vasconcelos confina-se frequentemente ao retiro do seu gabinete de trabalho, onde encontra a satisfação e o equilíbrio necessários às suas múltiplas indagações. Ávido investigador, inicia a sua obra com um estudo sobre os *Músicos Portugueses* (1870), após ter regressado da Alemanha, aos 20 anos de idade. O seu interesse pela música, expresso em conhecidas publicações, como o *Ensaio Crítico sobre o Catálogo da Livraria de Música de El-Rey Dom João IV* (1873), deu posteriormente lugar a uma abrangência de temáticas relacionadas com as mais diversas artes, demonstrando uma especial predilecção pelas designadas indústrias artísticas.

³ António Cruz, *Joaquim de Vasconcelos – O Homem e a Obra – com algumas cartas inéditas*, Porto, 1950, pag. 10

⁴ Carolina Michaëlis foi nomeada oficialmente em 1872, intérprete especializada em assuntos peninsulares.

Confrontado com sérias dificuldades para publicar parte das suas obras, usualmente preteridas e ignoradas pelo público, Vasconcelos vê a sua vontade diluir-se perante a adversidade, decidindo cessar algumas investigações, deixando certas edições inacabadas. No entanto, a sua proficiente capacidade de trabalho revela-se inesgotável e edificadora. Incapaz de se deter por motivos alheios, o historiador reforça a sua motivação na salutar alegria espontânea que advém da entrega ao labor intelectual:

*Quem trabalha sinceramente n'um assumpto por amor ao trabalho, e maior amor ao campo que fertiliza com o suor quotidiano do seu rosto, que se importa esse, que o publico não leia? Trabalha-se, e trabalha-se sempre; amontoam-se as notas, que enchem paginas, e paginas que enchem volumes, e sente-se essa intima alegria, que só nasce e arde em secreto no gabinete de trabalho.*⁵

Embora a sua obra reflecta aparentemente uma eventual dispersão de esforços e interesses, é necessário entendê-la como o resultado de uma incomensurável ânsia de saber que projecta o autor num sem número de direcções. Os frutos do seu trabalho, em campos tão distintos como a música, a pintura, a arquitectura, as indústrias artísticas, a arqueologia e a etnografia, representam uma tentativa pioneira de iniciar em Portugal um estudo cabal, sobre áreas até então inexploradas, promovendo um legado teórico passível de fundamentar a história da arte nacional. As suas argutas críticas e investigações, balizadas pelos ensinamentos perpetrados no ambiente germânico, exerceram uma autêntica renovação dos estudos sobre o nosso património artístico, entregue a investigadores estrangeiros e a simples amadores portugueses, que nele intuía alguma importância. Vasconcelos assume a preponderância de *exterminar o marasmo* da nossa historiografia, revelando ao espírito nacional *o valimento da grandeza e originalidade da sua arte, de seus monumentos, tradições e artistas*.

Segundo Carlos de Passos, o sábio professor *haveria de iluminar os caminhos da história da arte portuguesa, na qual granjeou as honras de vero iniciador*,⁶ embora Vasconcelos atribuisse provavelmente a consumação desse mérito a Raczynski, cuja obra lhe despertava a mais profunda e sincera admiração. Para tal, contribuiu a oportunidade de o conhecer em vida e de lhe traçar um esboço biográfico e crítico, publicado em 1875, precisamente um ano após a sua morte. O documento representava uma emocionada homenagem à memória do Conde, repleta de rasgados elogios à seriedade dos seus textos e ao arrojo crítico que os caracteriza. A obra de Raczynski, imbuída de um espírito de modernidade desconhecido nos meandros culturais portugueses, demonstrava acima de tudo que o Conde não temia *a ousadia de ter ideias*, revelando-as com *método, ciência e amor à verdade*:

*O fidalgo [...] obrigou os sabios verdadeiros, e os que não o eram, os litteratos de talento e os pedantes a sahirem do mar môrto da vida portugueza; trouxe á luz problemas, questões intrincadas, duvidas, opiniões – enfim, chamou todos á ordem, ao trabalho, e desse modo, á vida.*⁷

A identificação com Raczynski, leva-o a adoptar o método da história da arte comparada, e a seguir entusiasticamente algumas pistas já avançadas pelo Conde, sobretudo na área da pintura, na célebre questão do mítico Grão Vasco.

Como historiador, Vasconcelos dedica-se a temas artísticos passados, com o objectivo *de trazer a nossa Arte da escura noite em que mal se divisam as suas linhas primordiales, para a luz do dia*. Por isso, reclama a necessidade de salvaguardar os antigos tes-

⁵ Joaquim de Vasconcelos, *Conde de Raczynski (Athanasius) – Esboço Biográfico*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1875, pag. 40

⁶ Carlos de Passos, *Joaquim de Vasconcelos*, Porto, 1950, pag. 5

⁷ Joaquim de Vasconcelos, *Conde de Raczynski (Athanasius) – Esboço Biográfico*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1875, pag. 11

temunhos de um povo, fundamentais para o reconhecimento dos tempos presentes e vindouros:

[...] para que não tenhamos nós, pensando na futura Arte, envolta ainda em mysterioso véo, revelar a influência moral, intellectual e científica das artes passadas, dando ao nosso público os elementos d'esse processo psychológico, cujo a. b. c. ainda nem sequer aprendeu!? Parece-nos, pois, que é chegado o tempo de olharmos bem pelo que tivemos, pelo que temos e pelo que podemos esperar do futuro.⁸

⁸ Joaquim de Vasconcelos, Prólogo-Prospecto da *Archeologia Artistica*, Imprensa Portugueza, Porto, 1875, pags. 3-4

Curiosamente as indústrias artísticas de carácter tradicional, são o tema contemporâneo que lhe merece maior interesse, inserindo-se numa problemática cultural e política muito discutida nos finais do século XIX: a descoberta e fixação das especificidades portuguesas que estabelecem as bases de uma nacionalidade. Na esteira dos ideais românticos, Vasconcelos orienta as suas pesquisas, no sentido de encontrar a genuína expressão artística, portadora do carácter da alma portuguesa.

O seu pensamento sobre esta temática fixa-se em dois textos essenciais. Um datado de 1885, relativo à arte manuelina; outro de 1908, composto por um sumário de quatro conferências que o autor projectava realizar. Antes de nos explanar a sua tese, Vasconcelos começa por rebater cientificamente a insuperável portugalidade do manuelino, colocando as paradigmáticas questões:

Poderá crear-se um estylo original portuguez na arte? – Existiu algum dia esse estylo? E quaes eram os elementos que o caracterizavam?⁹

⁹ Joaquim de Vasconcelos, *Historia da Arte em Portugal (Sexto Estudo)*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1885, pag. 5

Os conhecimentos que possui e a possibilidade de comparar a realidade artística nacional com a de outros países, levam-no a argumentar criticamente contra a hipótese do manuelino ser considerado um estilo original português. Na seriação dos seus argumentos, o autor aponta a inexistência de uma consciência estilística no reinado de D. Manuel, evocando que o referido estilo não passa de uma pura invenção oitocentista, promovida por Varnhagen e Almeida Garrett. O manuelino, devia ser simplesmente entendido como uma tardia reacção do gótico contra as formas da renascença, desprovida de inovação e originalidade. Para corroborar a sua teoria, recorda a imprudente falta de estudos comparados entre os monumentos dispersos pelo país e os testemunhos da arquitectura estrangeira coeva, nomeadamente a espanhola. Evocando a supressão de fronteiras literárias e artísticas que durante um vasto período de tempo uniu os dois países, Vasconcelos decide empreender uma série de viagens a Espanha, em busca da ansiada originalidade do manuelino pátrio. A visita ao país vizinho, revela-se concludente :

Nem em Belem, nem na Batalha, nem em Thomar ha construção manuelina que exceda os primores de Salamanca, Valhadolid, Segovia, Toledo e Burgos; a mesma, senão maior riqueza, uma imaginação prodigiosamente fecunda, uma variedade immensa de motivos de ornamentação, e um louvor que desafia a comparação com tudo o que temos de mais perfeito na epocha manuelina.¹⁰

¹⁰ Idem, pag. 10

Em suma, Joaquim de Vasconcelos opunha-se liminarmente ao mito romântico da propalada originalidade do manuelino e da exclusiva existência das suas formas decorativas em território português. Por outro lado o historiador constata, que a designada arquitectura manuelina não coincidia na sua totalidade com o reinado do Venturoso.

Perante o carácter negativo das suas observações, resta-lhe levantar uma pergunta inevitável:

*Poderá esperar-se um estylo original portuguez no futuro?*¹¹

¹¹ Idem, pag. 16

Vasconcelos apontava seguidamente o reduto, a fonte de inspiração das artes portuguesas, o verdadeiro motivo da sua singularidade:

*A familia portugueza conservou na sua habitação rustica uma serie de industrias que nós baptizámos com o nome de caseiras, e que nos mereceram especial estudo durante uma serie de annos.*¹²

¹² Idem, pag. 16

Seria então fora de qualquer contexto da arte erudita, estimulando o regresso às artes populares que poderíamos impor a nossa originalidade e especificidade. O sentimento histórico do autor opera igualmente neste sentido, induzindo-o a retirar do passado as necessárias contaminações entre o popular e o erudito, expresso no exemplo regionalista do românico de Entre-Douro-e-Minho. Com base neste princípio, Joaquim de Vasconcelos elabora as três teses de 1908, demonstrando que a decoração popular foi progressivamente incorporada na construção de grandes monumentos nacionais, muitas vezes *contra a intenção do architecto, suplantado pelo mestre d'obras e seus alveneis*. A persistência desses motivos de carácter espontâneo, provindos de tempos ancestrais, foi assegurada pelo trabalho de artífices, através de processos de transmissão oral e visual, que desde sempre se manifestaram à margem dos modelos artísticos de carácter erudito. Vasconcelos comprovava assim a *intima relação do systema decorativo das industrias caseiras* com a ornamentação dos *monumentos maiores e menores da região circumvisinha*, concluindo a existência de uma continuidade formal, perpetuada desde a pré-história até à Idade Média, sobretudo nos testemunhos arquitectónicos do Minho central, como se poderá constatar na Citânia de Briteiros e Sabroso.¹³

¹³ Joaquim de Vasconcelos, *Elencho de Quatro Conferencias sobre Historia da Arte Nacional*, Typographia Universal, Porto, 1908, pag. 5

Estabelecidas as devidas interacções entre a arte popular e arte erudita, Vasconcelos conclui:

*Temo-lo affirmado, repetido e provado: o futuro da arte portugueza está na industria popular, nas industrias caseiras, cujos productos ali estão patentes.*¹⁴

¹⁴ Joaquim de Vasconcelos, *Historia da Arte em Portugal (Sexto Estudo)*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1885, pag. 17

Para o historiador, esta forma de criação espontânea e original, alheia à imitação de modelos importados, guarda a essência vernacular da nação portuguesa. Motivado pelas inestimáveis potencialidades do labor artístico do operário popular, Vasconcelos revela-se um autêntico militante da sua produção, exaltando entusiasticamente o carácter das suas obras:

*O oleiro, o ourives na filigrana, o feitor de jugos principalmente, para citar só tres, revelaram-se os mais seguros e fieis adeptos da arte nacional. Elles nos conservam o alfabeto de formas decorativas mais rico, mais variado, mais puro, mais genuino que uma nação pode apresentar. E sem receio de contradição se deve affirmar que ninguem nesse campo nos leva a palma! Salvé pois! Obreiro das aldeias!*¹⁵

¹⁵ Joaquim de Vasconcelos, "Arte Decorativa Portuguesa", in *Notas sobre Portugal*, vol. II, pag. 181

O seu desejo de salvaguardar este património, demonstra uma notória influência do movimento *Arts and Crafts*, nascido de um intuito reformista, em prol da reabili-

tação dos tradicionais métodos de produção artesanal, responsáveis pela criação de objectos esteticamente mais puros, marcados pela incontornável presença da mão humana.

Mas a ambição primordial de Vasconcelos contém simultaneamente uma duplicidade que o distancia da ideologia originária do *Arts and Crafts*. O historiador apela à salvaguarda da tradição criativa dos nossos artistas, com o intento de transformar os objectos caseiros sem fim especulativo, em verdadeiras *indústrias de concorrência*, dando-lhes *em lugar da feição ingenua, primitiva, o carácter recional prático*. Para tal era necessário acreditar no progresso da indústria e no advento da máquina, assumindo-a como uma poderosa ferramenta, capaz de ser manuseada e dominada pelo homem, intervindo na concretização dos seus objectivos.

A possibilidade de alcançar uma unidade linguística em termos artísticos, dependia da capacidade de assegurar a sobrevivência do trabalho de artesãos e operários populares, transformando a sua arte num símbolo da identidade nacional. O desenvolvimento desta indústria, constituía um meio eficaz de rentabilizar a nossa produção, substituindo a prática corrente de imitar e importar produtos estrangeiros.

Com o intuito de divulgar e valorizar o inesgotável manancial das nossas indústrias artísticas, Joaquim de Vasconcelos, participa na organização de várias exposições¹⁶, na sua maioria por incumbência da Sociedade de Instrução do Porto, da qual era sócio fundador. O vasto manancial de espécimes das indústrias caseiras que teve oportunidade de estudar e avaliar, levam-no a verificar a necessidade de desenvolver uma profícua acção pedagógica – baseada no desenho – que assegurasse o desabrochar das tradicionais formas de arte.

As Academias de Belas-Artes e a problemática do ensino do desenho aplicado à indústria.

*A l'Academie, qui devrait s'appeler école de dessin, on enseignerait le dessin, la perspective, et l'anatomie. On ferait dessiner d'après la bosse et d'après le nu. Je supprimerais la classe de peinture à laquelle la réunion de mille circonstances n'est pas pour le mouvement favorable.*¹⁷

A. Raczyński

As Academias de Belas-Artes, criadas por um decreto de 25 de Outubro de 1836, vieram finalmente materializar todas as iniciativas exercidas no sentido de institucionalizar o ensino artístico, sobretudo do desenho. Centro de múltiplas atenções e debates, o desenho reunia desde o classicismo fortes defensores, fascinados com as inúmeras potencialidades inerentes à sua *práxis*. Ainda em pleno século XVIII, o escultor conimbricense Joaquim Machado de Castro, alertava no célebre *Discurso sobre as utilidades do desenho*¹⁸, para as diversas vantagens que uma nação civilizada podia colher da prática continuada e aprofundada do desenho, investindo na criação de condições pedagógicas necessárias à sua aprendizagem.

Para além de reafirmar o incontestável papel do desenho na estruturação das clássicas áreas artísticas, Machado de Castro revelava um pioneiro interesse na aproximação da arte à indústria, ao enunciar a preponderância do desenho no desenvolvimento dos chamados ofícios fabris. Segundo constata, a parca qualidade e competitividade dos produtos nacionais, assumia-se como consequência directa de uma indústria incipiente, votada à indiferença e ao abandono. Reabilitar o sistema industrial passava necessariamente por uma reorganização do ensino ministrado às

¹⁶ Joaquim de Vasconcelos organizou em 1882 a Exposição Distrital de Aveiro, a Exposição de Trabalhos Mecânicos e das Industrias Caseiras e a Exposição de Cerâmica Nacional. Em 1883, dirige a Exposição de Ourivesaria e Joalheria Nacional e em 1884 a Exposição de Fiação e Tecidos Nacionais.

¹⁷ Conte A. Raczyński, "Objects d'art qui se trouvent en Portugal", in *Les Arts au Portugal*, Paris, 1846, pag. 260

¹⁸ O discurso dedicado à Rainha D. Maria I foi proferido em 1787 na Casa Pia do Castelo de S. Jorge, por incumbência de Pina Manique e impresso em 1818 pela Academia das Ciências.

classes fabris, incentivando os *estudos do Desenho, de grandissima utilidade e precisão para o Commercio, e para o Estado todo*.¹⁹

As inquietações de Machado de Castro são igualmente partilhadas por Vieira Portuense, autor de uma breve e elogiosa teorização sobre o desenho, onde sublinha a importância do seu estudo e prática, revelando a obrigatoriedade deste género artístico *para a apuração do bom gosto e para a perfeição das fábricas e manufacturas*.²⁰

Ambos os discursos são sintomáticos da emergência de novas preocupações estéticas, formais e funcionais em torno da cultura material existente, às quais as recém criadas Academias, aspiravam dar resposta. Visivelmente influenciado pelo modelo francês, Passos Manuel exprimia os seus intentos para a Academia lisboeta, onde esperava *unir em um só corpo de Escóla todas as Bellas-Artes, com o fim de facilitar os seus progressos, de vulgarizar a sua prática e de a applicar ás Artes Fabríz*.²¹

Orientada essencialmente para as designadas artes eruditas, a Academia intentava estabelecer desde a sua formação, o desejado compromisso entre a esfera artística e a industrial, promovendo uma via de ensino vocacionada para o aperfeiçoamento de determinados trabalhos oficinais. Como asseguram os seus próprios estatutos, surgiam os primeiros, ténues indícios, de uma estrutura pedagógica rudimentar na área do actual design:

[...] a Conferencia designará certos dias da semana, em que por espaço de duas horas, á noute estejam abertas as Aulas de Desenho e Architectura, ou quaesquer outras que se julgar conveniente, a fim de que possam ser frequentadas, não só pelos ditos Officiaes e Aprendizes das Artes Fabríz, mas tambem por algumas outras pessoas curiosas, que as não possam frequentar de dia.²²

Os artífices podiam igualmente frequentar o restante leque de disciplinas leccionadas na Academia, *com a única condição de se portarem com a decência e decoro devido, e de não perturbarem de maneira alguma a disciplina, e regularidade dos estudos*.²³

Embora extremamente viáveis e salutares, os esforços em prol das artes industriais revelavam-se pouco consequentes nos seus objectivos, problema que parecia atingir todo o ensino da Academia. Num claro momento de afirmação dos valores românticos, os ensinamentos artísticos da instituição lisboeta revelavam-se claramente desajustados, ao insistir na perpétua adopção dos paradigmas culturais do classicismo.

Francisco de Assis Rodrigues, primeiro director da Academia com formação artística, mantém ao longo da sua prosa uma convicta apologia do modelo clássico, efectuando uma espécie de glosa dos arreigados ideais que nortearam o pensamento do seu velho mestre espiritual, Machado de Castro. O erudito escultor, ciente das reais necessidades de alargar o estudo do desenho a novas áreas, aproveita o discurso de 1852 para enfatizar os benefícios da aplicação deste género artístico às artes mecânicas e aos ofícios fabris. Através da geometria prática e do desenho linear de carácter rigoroso, o artífice poderia verificar a métrica e as relações de proporção, indispensáveis à *elegância de seus artefactos*. O domínio do desenho permitia planear antecipadamente a estrutura formal e a aparência estética do produto, em detrimento da sua função, transformando-se num excelente meio de aperfeiçoamento de determinados objectos de uso comum, como *os moveis, os utensilios, os trajos, os enfeites, e as mais pequenas cousas do nosso uso domestico e civil*.²⁴

Lançadas as bases genesíacas de um pensamento sobre design, impunha-se a necessidade de ultrapassar a mera teorização, cumprindo através do desenho a ansiada educação às classes industriais.

¹⁹ Joaquim Machado de Castro, *Discurso sobre as utilidades do desenho*, Lisboa, 1818, pag. 205

²⁰ Vieira Portuense, "Discurso inaugural pronunciado por Vieira Portuense na Academia de Desenho e Pintura em 1803", in Carlos de Passos, *Vieira Portuense*, pag. 97

²¹ Estatutos da Academia de Belas-Artes de Lisboa, Imprensa Nacional, Lisboa, 1843, pag. 5

²² Idem, pag. 23

²³ Idem, pag. 23

²⁴ Francisco de Assis Rodrigues, *Discurso pronunciado na sessão pública e distribuição de prémios da Academia de Belas-Artes de Lisboa*, Lisboa, 1852, pag. 10

Decorridas quase cerca de duas décadas, marcadas pela sucessão de comissões reformistas com resultados praticamente nulos²⁵, o Governo de Rodrigues Sampaio, nomeia a 10 de Novembro de 1875 a formação de uma ampla comissão, dirigida pelos inspectores das duas Academias²⁶ e secretariada por Luciano Cordeiro. Composta por diversas figuras ilustres da cultura portuguesa²⁷, a comissão estava incumbida de elaborar um plano para a reforma do ensino de Belas-Artes, incluindo um projecto para a organização de museus, propondo *as providencias que julgar mais adequadas á conservação, guarda e reparação dos monumentos historicos e dos objectos archeologicos, de importancia nacional, existentes no reino.*²⁸

A comissão, à qual se sugeria que *atendesse à maior economia de despesas compatível com o pensamento a que têm de responder os seus trabalhos*²⁹, começa o *Relatório*³⁰ por demonstrar a sua indignação perante o profundo estado de abandono e indiferença que progressivamente atinge o património artístico nacional. Citando o patriótico exemplo de Alexandre Herculano, o grupo reformista assume um papel morigerador, ao enfatizar a necessidade de pôr cobro ao *vandalismo despeado* que ameaça a integridade dos nossos monumentos históricos, envergonhando o *bom senso civico* do país. Pelo meio ficava uma leve alusão à necessidade de reformular o ensino artístico, cujo principal problema parecia residir na parca instrução elementar e preparatória exigida aos candidatos às Academias. Como Andrade Ferreira anteriormente apontara, os aprendizes eram admitidos com apenas dez anos de idade e o simples exame da instrução primária. Para a comissão, começava *logo aqui a impor-se a miserrima situação da arte portugueza*, patente no insuficiente leque de habilitações ministradas aos futuros artistas.

Os candidatos possuíam apenas alguns conhecimentos rudimentares, encontrando-se totalmente desprovidos de qualquer estudo que pudesse *regular a aprendizagem do desenho*. Tais lacunas poderiam ser superadas, através da criação de um vasto corpo de disciplinas, como a geometria descritiva, a perspectiva e a história, destinadas a complementar o desenvolvimento prático dos que vão fazer-se arquitectos, pintores, escultores e gravadores.

Em relação ao ensino da arte aplicada à indústria – *principio hoje corrente, acceto e cumprido em toda a parte, e tão necessário entre nós, – magôa dizer o que ha.*³¹ Apesar da desoladora conclusão, a comissão estava ciente da crescente necessidade de aproximar a arte à indústria, constatando a progressiva procura das classes industriais, em obter tal ensino.

A este propósito as *Observações* do Marquês de Sousa Holstein eram extremamente concludentes. Para além das cadeiras existentes nos Institutos Industriais de Lis-

²⁵ Em 1860, o Conselho Superior de Instrução Pública nomeia uma comissão composta por Andrade Corvo, Magalhães Coutinho e Latino Coelho, encarregando-os de examinar o estado da Academia de Belas-Artes de Lisboa e propor melhoramentos ao nível da sua estrutura curricular, de modo a equipara-la a instituições análogas estrangeiras. Os trabalhos da comissão nunca chegaram a ser publicados, se algum trabalho houve, como questionava posteriormente Joaquim de Vasconcelos. Em 1862, o Marquês de Sousa Holstein, após ter sido nomeado inspector da Academia lisboeta, sugere a constituição de uma comissão para a elaboração de uma reforma do ensino das Academias. Miguel Ângelo Lupi, António Vítor de Figueiredo Bastos e António Manuel da Fonseca, foram designados para a formação da referida comissão que acabou por se dissolver sem concluir o projecto pretendido. Um decreto publicado a 22 de março de 1870, indigitava a formação de uma nova comissão composta pelo Marquês de Sousa Holstein, Francisco de Assis Rodrigues, Visconde de Menezes, Vítor Bastos, A. T. da Fonseca, Conselheiro J. Palha Faria de Lacerda e o Dr. Tomás de Carvalho. A comissão não concluiu os objectivos a que fora incumbida, devido à ausência de alguns dos seus elementos, obtendo assim resultados infrutíferos.

²⁶ O Marquês de Sousa Holstein era o inspector da Academia Lisboeta e o Conde de Samodães exercia o mesmo cargo na Academia do Porto.

²⁷ A comissão contava com a presença do Conde Valbom, de Carlos Maria Eugénio de

Almeida, Francisco de Assis Rodrigues, Dr. Tomás de Carvalho, A. Augusto Teixeira de Vasconcelos, Augusto Filipe Simões, António Tomás da Fonseca, António Vítor de Figueiredo Bastos, Thadeu Maria de Almeida Furtado, A. C. Teixeira de Aragão, J. Possidónio Narciso da Silva e José Nepomuceno.

²⁸ Marquês de Sousa Holstein, *Observações sobre o Actual Estado do Ensino das*

Artes em Portugal, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875, pag. IV

²⁹ *Relatório Dirigido ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Ministro e Secretario D'Estado dos Negócios do Reino*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875, pag. IV

³⁰ Esta reforma encontrava-se dividida em duas partes distintas. A primeira é constituída por um relatório anexado a um conjunto de

projectos, para propor a reforma do ensino artístico e a organização do serviço de museus, monumentos históricos e arqueologia. A segunda parte inclui as Actas e Comunicações efectuadas pela dita comissão.

³¹ *Relatório Dirigido ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Ministro e Secretario D'Estado dos Negócios do Reino*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875, pag. XXVII

boa e do Porto, a Academia lisboeta ministrava desde a sua origem aulas nocturnas de desenho às classes fabris. Mas, infelizmente estas disciplinas não constituíam um curso organizado, encontrando-se desprovidas de exames ou de prémios, o que em larga medida provocava uma quebra no estímulo dos seus frequentadores. A existência de aulas nocturnas devia-se exclusivamente ao voluntarismo dos professores da Academia, que sem obter qualquer remuneração, leccionavam desenho de orna-to, de arquitectura, de figura e do antigo. Apesar da carência de bases teóricas e da ausência de aulas práticas de modelação, este ensino visivelmente *imperfeito e incompleto*, revelava-se bastante concorrido:

Em onze annos, mais de mil e quinhentos operários têm frequentado as aulas nocturnas da academia de Lisboa; uma aula de desenho creada em Coimbra por uma associação particular³², tem tido em dez annos, cento e noventa e quatro alumnos.³³

Para dar resposta à ávida necessidade de instrução das classes industriais, era necessário transformar as aulas nocturnas num curso regular de arte aplicada, adaptado às conveniências de cada profissão, de modo a propiciar uma frequência cada vez mais abrangente. A comissão, apelava igualmente à criação de *escolas de desenho applicado e de desenho elementar n'aquellas localidades onde mais se accentuem certas industrias carecidas das luzes d'este ensino*. A necessidade de propagar o ensino industrial, constituía uma *medida tão evidentemente necessaria e reclamada de ha tanto, que a comissão se limita a lembral-a apenas*, escusando-se a avançar com qualquer plano fundamentado que viabilizasse a materialização de tal ensino.

O laconismo do *Relatório* e a superficialidade das medidas propostas, foram decisivas para despoletar a acérrima intervenção crítica de Joaquim de Vasconcelos, que lamenta o triste desígnio das recentes reformas pedagógicas nacionais. O seu comentário era um longo e explícito ataque ao trabalho elaborado pela comissão de 75 que pretendia reformar o ensino de Belas-Artes sem atender à *base indispensavel de todas as reformas: a do Ensino do desenho*.

No opúsculo sobre o *Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal*, publicado como complemento da dita reforma, Sousa Holstein, tenta em larga medida minorar essa falta, recordando a função estruturante do desenho na educação artístico-industrial:

Ha innumeras classes de operarios para quem é indispensavel o ensino do desenho; os canteiros, entalhadores, ourives, fabricantes de louças e de azulejos, marceneiros, e muitas classes ainda, não podem attingir a perfeição dos seus productos, se não acrescentarem noções de desenho á pratica de suas profissões.³⁴

O Marquês constatava ainda, a visível apatia do país face ao desenvolvimento do ensino industrial, evocando o emblemático exemplo inglês que rapidamente reformulou os seus projectos pedagógicos, com o intuito de ministrar às classes operárias noções fundamentais de desenho. A instituição responsável pela maturação da produção industrial inglesa – o South Kensington Museum – devia ser assumida como um modelo de ensino válido para as artes applicadas nacionais.

Inspirado nos *abundantes fructos*, obtidos pelo *admiravel* museu, Holstein propõe a fundação de um curso de desenho para operários anexo às Academias, incentivando a criação de uma série de escolas junto a pólos de indústrias tradicionais, onde este género artístico pudesse ser leccionado. O Marquês tivera o mérito de estimular o debate em torno do ensino industrial, mas as suas directrizes ficavam vagamente enunciadas, por falta de indicações teóricas estruturantes para a sua aplicação prática.

³² A Associação dos Artistas

³³ Relatório Dirigido ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Ministro e Secretario D'Estado dos Negócios do Reino, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875, pag. XXVII

³⁴ Marquês de Sousa Holstein, Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875, pag. 12

Vasconcelos não o poupa a minuciosas críticas, acusando-o de copiar fielmente *as disposições organicas do systema inglez do South Kensington Museum* sem estabelecer as alterações específicas *que a nossa situação demanda*. Omitindo a fonte, Sousa Holstein, limitara-se a transcrever uma informação, cuja iniciativa literária se deve a José Silvestre Ribeiro, que em 1873 expunha em resumo as ideias de Mr. d'Henriet sobre a escola inglesa.

A revoltante superficialidade dos documentos associados à conhecida reforma de 75, levam Joaquim de Vasconcelos a elaborar um volumoso estudo, destinado a colmatar as visíveis falhas pedagógicas, verificadas essencialmente ao nível do ensino do desenho. Para o historiador, os recentes intentos reformistas, pecavam por tratar este género artístico como uma *bagatella*, insistindo na perpétua admissão de estruturas pedagógicas, copiadas dos estatutos de Academias estrangeiras, que em nada se adaptavam à realidade portuguesa.

Munido de um espírito prático e racional, Vasconcelos propõe que se comece *pelos pés e não pela cabeça*, insistindo na criação de uma regulamentação para o ensino elementar do desenho, considerando-o uma questão pedagógica primordial. Segundo observa, o *Relatório* da Comissão estabelecera uma relação errónea entre a arte e a indústria, ao tentar introduzir no ensino académico, um programa que pouco ou nada tinha a ver com Academias. Vasconcelos assumia a necessidade de estruturar o ensino do desenho desde o grau elementar, passando pelo secundário até ao superior, consolidando-o como base indispensável de todo o ensino artístico. Reformar o desenho exclusivamente nas Academias revelava-se uma medida incongruente, elitista, destinada a restringir a prática do desenho às esferas superiores, quando ela deveria estar inclusa desde logo na instrução primária de qualquer aluno, possibilitando a expansão do desenho às mais diversas áreas artísticas e fundamentando a desejada aproximação entre a arte e a indústria.

Embora, Joaquim de Vasconcelos não apresente um conceito de desenho propriamente dito, a sua obra patenteia um claro reconhecimento do seu poder artístico autónomo, encarando-o como um eficaz meio de reabilitação das inúmeras e poderosíssimas indústrias de carácter caseiro que proliferam pelo país. Apesar de extremamente rudimentares, os seus produtos podiam ser facilmente transformados numa autêntica indústria, através da implementação de uma via de ensino do desenho que permitisse aperfeiçoar e ultimar a qualidade desses espécimes. O fito de alcançar esse objectivo, transforma o historiador portuense num eloquente interlocutor do inegável valor do desenho:

*Todos os misteres, todos os offícios manuais dependem em maior ou menor grau do desenho, e da relação mais ou menos intima d'elles com esta disciplina sahem fructos mais ou menos legitimos. Calcular o que nos custa a nossa inferioridade n'este ramo do ensino seria uma revelação curiosa, mas assustadora; o publico ficaria abysmado ao ver que uma cousa aparentemente tão fortuita produz um deficit enorme, não diremos já emquanto ao resultado ideal (a falta de uma grande Arte) mas tão somente ao resultado material, immediato.*³⁵

Possuidor de uma inquebrantável capacidade de trabalho, Vasconcelos vivencia em Portugal uma profunda sensação de inadaptação cultural, motivada sobretudo pela indigência generalizada que submerge a nação numa constrangedora falta de iniciativa. Ciente de que um dos sinais mais relevantes da notória inépcia nacional, reside precisamente na parca especulação teórica existente, Vasconcelos recorre à sua

³⁵ Joaquim de Vasconcelos, *A Reforma do Ensino de Bellas-Artes III – Reforma do Ensino do Desenho*, Imprensa Internacional, Porto, 1879, pag. 1

capacidade científica e crítica para combater o sedentarismo intelectual através da palavra escrita. Movido, pela vontade de superar o visível abismo que afasta o nosso país dos seus conterrâneos europeus, inicia a pioneira reforma do ensino do desenho, destinada a resgatar a educação artística nacional da falência que a atingira.

O seu documento reformista resulta, como honestamente assume, de uma série de viagens empreendidas ao estrangeiro, onde teve oportunidade de contactar directamente com as primeiras escolas europeias de arte aplicada à indústria. A experiência valeu-lhe a possibilidade de avaliar *in loco* as propostas pedagógicas e os métodos de ensino aí ministrados, com o objectivo de os adaptar às especificidades da situação socio-económica nacional. Para isso, era necessário estabelecer um ponderado estudo comparativo entre dois polos antagónicos: a realidade observada nos pioneiros modelos internacionais, resultante de um apurado ímpeto artístico e industrial, e a placidez bem característica das nossas indústrias ao longo da sua própria historicidade.

As escolas internacionais de arte aplicada: o modelo inglês e austríaco.

A criação de reformas do ensino do desenho acompanhadas da abertura de escolas de arte industrial, foi a medida corrente adoptada pelos países da Europa industrializada, para impulsionar o desenvolvimento económico. Os modelos de implementação das novas estratégias educativas, variaram de país para país, consoante o grau de importância atribuído à questão das artes aplicadas à indústria e à necessidade de descentralizar esse ensino das tradicionais instituições académicas.

A renovação do ensino artístico, a par das mais prementes necessidades suscitadas pela indústria, remonta a Inglaterra, à primeira metade do século XIX. *A crescente consciência da importância do Ensino do Desenho*, leva à criação em 1837 da primeira *School of Design* em Somerset-House, destinada a *instruir a classe industrial na aplicação da arte às várias indústrias*. No entanto, este sistema de aprendizagem, que em 1851 contava apenas com 19 instituições semelhantes, poucos progressos alcançou, revelando os seus *magros resultados* na Exposição Universal de Londres.

Quando em 1851 se materializa o conhecido evento, Vasconcelos recorda a devastadora impressão suscitada pelos produtos ingleses:

[...] a Inglaterra recebeu n'esse concurso mais de uma lição amarga; a sua influencia politica, o seu poder monetario, não a salvaram de um revez; a sua potencia industrial, no dominio da machina, serviu apenas para expôr a todas as vistas a sua impotencia na applicação dos processos que dão á obra o cunho do genio do homem; em tudo aquillo em que a mão tinha de continuar o trabalho da machina, nobilitando-o e idealizando-o por assim dizer, se conheceu a inexperiencia quasi infantil, a rotina, o mau gosto, a inferioridade n'uma palavra.³⁶

³⁶ Idem, pag. 2

O elevado apuramento técnico dos artigos expostos, não conseguira mascarar a sua parca qualidade estética, marcada por diversas incoerências estilísticas e por um excesso de decorativismo que usualmente se justapunha à estrutura formal/funcional do objecto, anulando-a. Segundo o historiador, esta situação era reveladora de uma certa inaptidão humana em retirar pleno proveito da máquina, o que se reflectia no diminuto poder criativo e no carácter inexpressivo dos objectos apresentados. Seria então necessário saber pensar antecipadamente o objecto, adequando o seu projecto às vicissitudes das novas ferramentas mecânicas. O desenho surgia no cerne deste contexto como um verdadeiro catalisador do apuramento artístico dos espéci-

³⁷ Estas escolas eram dirigidas pelo *Board of Trade* (Comissão Central do Comércio e Indústria).

³⁸ Joaquim de Vasconcelos, *A Reforma do Ensino de Bellas-Artes III – Reforma do Ensino do Desenho*, Imprensa Internacional, Porto, 1879, pag. 6

³⁹ Estas medidas, foram acompanhadas naturalmente de uma série de mudanças, na estrutura administrativa do sistema educativo inglês. Em 1852, na sequência da grande exposição, o *Department of practical Art*, saído da iniciativa do *Board of Trade*, produz um plano de reforma do ensino das artes industriais com uma componente técnico-artística e científica. As mudanças exercidas no *Department of practical art* levaram à sua converção em *Department of Science and Art*. Em 1856 esta instituição separa-se do *Board of Trade* associando-se ao *Committee of Education*, fundado em 1839 por iniciativa do *Privy Council*. Este conselho que se dedicava exclusivamente à gestão do ensino primário foi fragmentado em dois departamentos: um localizado em Whitehall que continua a dedicar-se à educação elementar, e outro com sede administrativa em Kensington fica responsável pela organização do ensino industrial. Esta última secção ficou com o título de *Science and art department of the committee of the council on Education* (Repartição científico-artística da comissão do concelho de educação).

⁴⁰ Em 1899, esta instituição adoptaria a designação de Victoria & Albert Museum.

⁴¹ Jovem funcionário civil, Henry Cole (1808-1882) é um importante teórico do design industrial inglês. Motivado pela vontade de superar o baixo nível da produção da

mes industriais, dotando o artífice de um multifacetado poder de representação, preparando-o para a correcta materialização dos objectos imaginados.

Os relatórios elaborados na sequência de diversas sindicâncias pós-exposição, revelavam a misérrima educação ministrada às classes industriais, sobretudo ao nível do ensino do desenho. As várias *Schools of Design* espalhadas pelo país³⁷, incluindo a escola-mãe de Somerset-House não alcançavam *os fructos legitimos*, devido à insuficiente educação preparatória dos alunos que nelas ingressavam.

A Inglaterra, *resolvida a tirar prompta desforra*, depressa atacou o mal pela raiz, estabelecendo uma reforma radical do ensino do desenho em todas as suas escolas. Como Joaquim de Vasconcelos revela, fixavam-se nos finais de 1851, várias medidas destinadas a precaver os futuros aprendizes das artes industriais, de noções introdutórias para o estudo e prática do desenho. A primeira providência, recaía na criação de escolas elementares de desenho, imbuídas da *missão de introduzir os elementos da arte na educação publica, como complemento indispensavel da educação nacional*³⁸. Seguiu-se um plano de incentivo das escolas de arte aplicada à indústria, investindo na abertura de novas instituições que estivessem aptas a receber os candidatos, provindos das então criadas escolas elementares. Por último, expressava-se ainda a intenção de fomentar a organização de museus públicos de arte aplicada, com o intuito de educar o gosto e o senso artístico dos seus visitantes³⁹.

Como consequência directa das novas políticas educativas, é fundado em 1855 o Museu de South Kensington⁴⁰, sob a direcção de Henry Cole⁴¹, um dos principais organizadores da consagrada exposição de 51. Localizado no tradicional bairro londrino, este espaço museológico tentava reunir com inteligência, exemplares das artes decorativas presentes e passadas, patentes numa mostra eclética, destinada a sensibilizar o fruidor para as recentes potencialidades artísticas da era do maquinismo. O museu possuía igualmente uma escola de desenho anexa, munida de uma vasta colecção de gravuras, desenhos e fotografias, indispensáveis à orientação dos discípulos na aprendizagem deste género artístico. A escola de South Kensington – a *National Art Training School* – funcionava como uma instituição central, capaz de legislar novas estruturas curriculares para o ensino do desenho, estabelecendo os modelos e os programas que vão ser aplicados nas numerosas *Schools of Art* espalhadas pelo país, onde se leccionava *desenho, desenho applicado, pintura de ornato e modelação*.

As chamadas Art Classes constituíam escolas elementares de desenho, onde se inicia a prática deste género artístico *desde o mais elementar, pelo desenho de ornato, até ao desenho da figura (cabeça e outras partes do corpo humano)*, preparando os alunos para a admissão às escolas de arte aplicada. Como Joaquim de Vasconcelos reconhece, o ensino do desenho na escola inglesa baseava-se essencialmente na exploração de modelos ornamentais bidimensionais, reconhecendo-se uma nítida predominância

época, Cole tenta canalizar o trabalho de determinados artistas, para o chamado design industrial, promovendo a aproximação entre a arte e a indústria. Responsável desde 1849, pela publicação do "Journal of Design", onde reproduz e critica modelos dos mais variados ramos

da indústria, dedica-se desde de 1850 à organização da primeira exposição universal, dirigindo pessoalmente a construção do edifício, e a disposição dos objectos expostos. Nos seus últimos anos de vida dedica-se essencialmente a problemas didácticos,

reunindo à sua volta um grupo de artistas que deixou o seu contributo directo para a melhoria das artes aplicadas. Entre eles destacam-se Owen Jones (1806-1889), Richard Redgrave (1804-1888) e Gottfried Semper (1803-1879).

do elemento decorativo em detrimento do figurativo. Esta situação, devia-se em parte à influência da célebre obra de Owen Jones⁴² – *The Grammar of Ornament* – adoptada na maioria das escolas de arte inglesas.

Os *progressos prodigiosos* alcançados pelas indústrias artísticas deste país, foram desde logo observados no evento expositivo de 62, que Vasconcelos relata com entusiasmo:

*A exposição de 1862 foi com relação à Inglaterra uma revelação! A própria França ficou perplexa diante do resultado a que chegaram os ingleses, que ainda em 1851, onze annos antes, tinham sido o alvo de seus epigrammas.*⁴³

O progressivo retrocesso francês, parecia colher justificação numa estrutura pedagógica visivelmente obsoleta, assente no eterno compromisso entre as Academias de Belas-Artes e as escolas de arte aplicada à indústria. O paradigmático exemplo inglês, que apostava na especialização artística das classes industriais através do desenho, depressa se transformou num modelo exequível, prestes a ser adoptado em diversos países europeus.

A Áustria, impressionada com os notáveis resultados obtidos pela Inglaterra na última Exposição de Londres, decide fundar em Viena uma instituição análoga à de Kensington. O recém criado museu, inaugurado em Maio de 1864, possuía um *inventario completo dos thesouros artisticos da nação*, frequentemente actualizados com novas reproduções em gesso, fotografias e galvanoplastias, realizadas nos próprios ateliers do edifício⁴⁴. O vastíssimo espólio de espécimes das indústrias de arte, organizado em núcleos temáticos, constituía uma mostra abrangente de largo poder educativo, destinada a enfatizar a riqueza cultural e formal da produção industrial, oriunda das mais diversas nações. À semelhança do estabelecimento inglês, o museu encontrava-se munido de uma ampla biblioteca, *coordenada especialmente para o estudo do artista industrial*, onde se conservava uma *preciosissima* colecção de gravuras ornamentais e motivos decorativos, copiosamente utilizados na feitura de objectos de arte industrial.

Anexa ao museu austríaco, encontrava-se a *Escola de arte aplicada à indústria*, cuja inovadora estrutura curricular, parecia reunir o consenso crítico de Joaquim de Vasconcelos. Os seus estatutos demonstravam a necessidade de dotar o artífice de noções de pintura, escultura e arquitectura, *pois a arte industrial não é mais do que a essencia d'estas tres artes aplicada ás exigencias da vida hodierna*. O contacto com as chamadas artes eruditas, através do estudo do *antigo* e do *modelo vivo*, revelava-se essencial para elevar o trabalho officinal, afastando-o da prática mecanicista e aproximando-o da *vereda que conduz à grande arte*. Mas como Francisco de Assis Rodrigues, sabiamente enunciara no discurso de 1852, era necessário distinguir o artesão do artista, sem baralhar a hierarquia e o saber inerente a cada profissão. O governo austríaco tinha plena consciência dessa cisão natural, apelando à separação da escola de arte aplicada da Academia, desenvolvendo uma ideia pela qual Joaquim de Vasconcelos há muito se debatia.

O *Regulamento* austríaco, considerado pelo historiador portuense, como um *verdadeiro modelo pedagógico* apresentava diferenças significativas do exemplo inglês, assegurando a organização e o funcionamento de três espécies de institutos técnicos: as *Escolas de officios*, as *Escolas especiais de arte applicada* e as *Escolas superiores e geraes de arte applicada á industria*. A primeira categoria, incluía cerca de oito escolas subvencionadas pelo Estado, fundadas em grandes polos industriais, destinadas ao ensino técni-

⁴² *The Grammar of Ornament*, publicada em 1856, representa a obra capital do pintor Owen Jones, fiel seguidor dos ideais proclamados por Henry Cole. A obra de Jones, efectua uma série de estudos sobre os motivos ornamentais do estilo gótico e oriental, muito apreciados em Inglaterra. Esta gramática decorativa despertou o interesse de Semper, influenciando o próprio trabalho de Joaquim de Vasconcelos, que realiza uma recolha dos elementos decorativos patentes no românico do norte de Portugal.

⁴³ Joaquim de Vasconcelos, *A Reforma do Ensino de Bellas-Artes III – Reforma do Ensino do Desenho*, Imprensa Internacional, Porto, 1879, pag. 8

⁴⁴ Para além do atelier de galvanoplastia, fotografia e moldagem de gessos, o Museu austríaco possuía um Instituto experimental químico-técnico em cerâmica, vidro e esmalte.

co do ofício às *classes operárias inferiores*. A segunda categoria englobava as numerosas *Escolas especiais*, disseminadas *profusamente* por todo o país, detinham a *missão de levantar a educação do operário na própria localidade onde floresce a indústria a que elle se dedica*. Nestas instituições, a par do ensino do desenho a olho, de ornato e de figura, leccionava-se *modelação*, indispensável a todas as indústrias cujos produtos contemplam noções de volumetria e tridimensionalidade. As *Escolas especiais*, vocacionadas para determinadas áreas específicas⁴⁵, apresentavam um equilibrado compromisso entre o ensino prático e técnico, baseado essencialmente na manipulação de diversos materiais.

A terceira e última categoria do *Regulamento* abrangia a única *Escola superior e geral de arte applicada á indústria* anexa ao Museu austríaco, responsável pela gestão do ensino do desenho e pela formação de quadros docentes, aptos a leccionar nas diversas *Escolas especiais* do país. Joaquim de Vasconcelos elogia a excelência do ensino artístico professado neste estabelecimento, considerando-o visivelmente superior ao seu congénere inglês, apesar de ambos apresentarem resultados muito semelhantes. A oportunidade de comparar distintos sistemas pedagógicos, leva-o a optar pelo exemplo austríaco, onde se verifica uma política de descentralização dos grandes centros industriais, com o intuito de reabilitar a feição regionalista e vernacular do trabalho popular. Por isso, Vasconcelos preconiza a adopção da estrutura de ensino austríaca em Portugal, justificando nos seguintes termos, a sua convicta decisão:

*Seria errado seguir um modelo que é o resultado de circunstancias muito particulares, por isso aconselhamos antes o modelo austriaco com menos accentuação do alto character artistico, e mais insistencia sobre os elementos tradicionais das provincias, sobre as industrias caseiras, ainda latentes entre nós;*⁴⁶

O seu apreço e fascínio pelos produtos oriundos das indústrias caseiras, representativas da pureza artística secular de um povo, encontrava finalmente uma forma inteligente de ser preservado, através da crença romântica na salvaguarda e no desenvolvimento desse património rudimentar.

Os métodos propostos por Joaquim de Vasconcelos nunca chegaram a ser seguidos nas Academias de Belas Artes, detentoras de pressupostos práticos e teóricos do desenho regidos por padrões objectivamente distintos. Por outro lado a própria conjuntura económica e industrial finisecular, que poucas alterações obteve com a chegada da República, inviabilizou no tecido produtivo quaisquer consequências sérias, advindas do esforço efectivo das recém criadas Escolas Industriais. Joaquim de Vasconcelos permanece assim um pensador isolado, preso num monólogo sem interlocutores à sua altura, entregue ao progressivo desencanto existencial e ao exílio interior, transformados numa espécie de traço comum a tantos outros intelectuais de raiz oitocentista.

⁴⁵ Como a cerâmica, os brinquedos, a ourivesaria, escultura em madeira, marcenaria, serralharia, etc, etc ...

⁴⁶ Joaquim de Vasconcelos, *A Reforma do Ensino de Bellas-Artes III – Reforama do Ensino do Desenho*, Imprensa Internacional, Porto, 1879, pag. 120