

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC – SP

Adriano Laurentino Silva

As representações do cotidiano carioca nas pinturas de Rodolpho
Amoedo (1890-1920)

Mestrado em História Social

São Paulo
2024

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC – SP

Adriano Laurentino Silva

As representações do cotidiano carioca nas pinturas de Rodolpho
Amoedo (1890-1920)

Mestrado em História Social

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora da Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, como exigência
parcial para obtenção do título de MESTRE
em História Social sob a orientação da
Profa., Dra. Yvone Dias Avelino.

São Paulo
2024

BANCA EXAMINADORA

Aos meus professores, que desde os tempos de graduação me incentivaram a continuar os estudos, a exercer a pesquisa e a me dedicar ao máximo nos projetos por mim idealizados.

Em especial a professora Sandra Regina Colluci Takeshita do qual nunca me esqueci das palavras de apoio e incentivo.

Às minhas filhas Rafaela, Julia e Manuela por todo amor, carinho, risadas e compreensão. É por vocês que permaneço lutando.

À Verônica Chirichella minha companheira de todos os momentos. Os seus gestos são ondas quem impulsionam o meu sorriso. Você é o sol que tem iluminado meus dias.

À banca de qualificação, composta pelo Prof. Dr. Francisco Carlos Ribeiro e Prof. Dr. Alberto Luiz Schneider, pela leitura crítica, colocações pertinentes e sugestões imprescindíveis.

Em especial a professora Dra. Yvone Dias Avelino, suas palavras soaram fortes em meu coração. Não conheci em minha curta vida pessoa mais gentil e compreensiva. Sem seu apoio nada disso seria possível.

“O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”. Processo 88887.661932/2022-00. Também contou com o apoio da CNPq e da PUC-SP/Fundasp.

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001 – Process number 88887.661932/2022-00”.

“Estas lições são dedicadas à estética, cujo objetivo é o amplo reino do belo; de modo mais preciso, seu âmbito é a arte, na verdade, a bela arte”.

“O belo e a arte passam como um gênio amigo por todas as ocupações da vida e adornam serenamente todos os ambientes internos e externos, na medida em que suavizam a seriedade das relações, os enredamentos da efetividade, extirpam a ociosidade, transformando-a em entretenimento e, onde não há nada de bom a ser feito, tomam pelo menos o lugar do mal de um modo sempre melhor do que o próprio mal”.

Hegel (Cursos de Estética).

RESUMO

A presente dissertação busca analisar as representações contidas nas pinturas produzidas pela Academia Imperial de Bellas-Artes e pela Escola Nacional de Belas Artes na passagem do século XIX para o século XX, em especial entre anos de 1880 a 1920, por meio das pinturas do artista Rodolpho Amoedo, que viria a atuar em ambas as instituições como professor no curso de pintura histórica, primeiro como suplente e depois como efetivo, alcançando ainda o cargo de vice-diretor da Escola Nacional de Belas Artes entre os anos de 1893-1905. Suas pinturas estão para a Academia Imperial de Bellas-Artes como aquelas que viriam a transformar e remodelar o pensamento e o estilo acadêmico daqueles anos. Como aluno pensionista na Europa, pôde em Paris entrar em contato com o que de mais moderno havia na pintura, estudou na “*École des Beaux-Arts*” (Escola de Belas Artes) e nos ateliês de Alexandre de Cabanel e Puvis de Chavannes ambos ligados as escolas neoclássica e impressionista de pintura.

Ao assumir a cadeira de professor na Escola Nacional de Belas Artes, pôde junto de Rodolfo Bernardelli iniciar o processo de transformação do currículo acadêmico e da atuação da instituição, frente as demandas artísticas impostas com o advento da modernidade no início do século XX. Por meio de seu conhecimento técnico adquirido com os anos de estudos na Europa, auxiliou na reformulação do ensino acadêmico e do currículo da Escola Nacional. Foi um crítico contundente dos movimentos conservadores, e apesar de carregar consigo os ensinamentos e a tradição dos grandes mestres, não poupou críticas aos ideais envelhecidos e disseminados pela Academia na sociedade carioca desde o período Imperial, como aqueles vinculados ao indianismo e ao naturalismo, sendo a partir do século XX, considerado o primeiro pintor brasileiro vinculado ao realismo na arte e o seu principal representante.

Palavras-chaves: Arte, pintura, academismo, Academia Imperial de Bellas-Artes, Rodolpho Amoedo, realismo, modernismo.

ABSTRACT

This dissertation seeks to analyze the representations contained in the paintings produced by the Academia Imperial de Bellas-Artes and the Escola Nacional de Belas Artes at the turn of the 19th century to the 20th century, especially between the years 1880 to 1920, through the artist's paintings Rodolpho Amoedo, who would go on to work at both institutions as a professor in the historical painting course, first as a substitute and then as a permanent member, also reaching the position of vice-director of the National School of Fine Arts between the years 1893-1905. His paintings are listed at the Academia Imperial de Bellas-Artes as those that would transform and reshape the thinking and academic style of those years. As a boarding student in Europe, he was able to meet the most modern in painting in Paris, he studied at the “École des Beaux-Arts” (School of Fine Arts) and at the studios of Alexandre de Cabanel and Puvis de Chavannes, both linked the neoclassical and impressionist schools of painting.

Upon assuming the professorship at the National School of Fine Arts, he was able, together with Rodolfo Bernardelli, to begin the process of transforming the academic curriculum and the institution's activities, in light of the artistic demands imposed with the advent of modernity at the beginning of the 20th century. Through his technical knowledge acquired from years of studies in Europe, he helped to reformulate academic teaching and the curriculum at the National School. He was a scathing critic of conservative movements, and despite carrying with him the teachings and tradition of the great masters, he spared no criticism of the aging ideals disseminated by the Academy in Rio society since the Imperial period, such as those linked to Indianism and naturalism, being from the 20th century onwards, considered the first Brazilian painter linked to realism in art and its main representative.

Keywords: Art, painting, academicism, Academia Imperial de Bellas Artes, Rodolpho Amoedo, realism, modernism.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE IMAGENS	10
APRESENTAÇÃO	13
CAPÍTULO I – Da Academia Imperial de Bellas-Artes a Escola Nacional de Belas Artes	25
1.1 As transformações do Rio de Janeiro no século XX	33
1.2 O olhar do pintor: Cena de café.....	38
1.3 As reformas acadêmicas de 1831 e 1854.....	43
1.4. O decreto nº 983 de 8 de novembro de 1890.....	52
1.5 Dos Prêmios de Viagem à Europa.....	61
CAPÍTULO II – O pensionato de Rodolpho Amoedo	70
2.1 O Prêmio de Viagem de 1878: A escolha do tema.....	75
2.2 A viagem à Europa	85
2.3 A propagação da figura indígena na pintura histórico literária.....	97
2.4 Último Tamoio: A crítica ao mito fundador.....	107
2.5 Marabá: A figura feminina na temática literária indianista.....	109
2.6 Partida de Jacob e Cristo em Cafarnaum.....	113
CAPÍTULO III- Moralidade e civilidade: A arte a serviço da burguesia	119
3.1 Academicismo e Modernismo.....	122
3.2 O rompimento com o passado.....	128
3.3 A ascensão do Modernismo.....	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS	146
FONTES E DOCUMENTOS	151

ÍNDICE DE IMAGENS

Capítulo I

Fig.1: Rodolpho Amoedo. **Auto-Retrato** (1921), p. 25.

Fig.2: Rodolpho Amoedo. **O professor Rodolpho Amoêdo entre seus alunos** (S/D), p. 28.

Fig.3: Rodolpho Amoedo. **Cópia executada pelo pensionista Rodolpho Amoêdo de um original do pintor francês Louis Claude Pagnest** (S/D), p. 30.

Fig.4: Rodolpho Amoedo. **Estudo Decorativo com Retrato do Marechal Floriano** (S/D), p. 32.

Fig.5: Rodolpho Amoedo. **Retrato de Artista** (S/D), p. 32.

Fig.6: **Rua da Carioca - Abertura e alargamento das vias públicas para a construção de prédios e edifícios** (Autor desconhecido), p. 36.

Fig.7: Rodolpho Amoedo. **Cena de café** (S/D), p. 38.

Fig.8: Edouard Manet. **Im Café: Cabaret von Reichshoffen** (1878), p. 39.

Fig.9: Edgar Degas. **No café** (187-1876), p. 40.

Fig.10: Jean-Baptiste Debret. **Fachada da antiga Academia Imperial de Belas Artes** (S/D), p. 48.

Fig.11: Projeto de Grandjean de Montigny. **Edifício da Academia Imperial de Belas Artes** (S/D), p. 49.

Fig.12: Pedro Americo. **Independência ou Morte ou Proclamação da Independência**, (1888), p. 51.

Fig.13: Victor Meirelles. **Juramento da Constituição pela Princesa Isabel como Regente do Império do Brasil**, (1870), p. 51.

Fig.14: **Arquivo Nacional de Belas Artes. Professor Rodolpho Bernardelli** (Autor desconhecido), p. 53.

Fig.15: Rodolfo Bernardelli. **A Carioca**, (1865), p. 56.

Capítulo II

Fig. 16: Rodolpho Amoedo. **Prova do concurso ao Prêmio de Viagem à Europa**, (1878), p. 74.

Fig. 17: Pedro Americo de Figueiredo e Melo. **Batalha de Campo Grande**, (1871), p. 74.

Fig. 18: Victor Meirelles. **Combate naval de Riachuelo**, (1870), p. 75.

- Fig. 19:** Rafael Frederico. **Retrato de velho (busto masculino)**, (1896), p. 79.
- Fig. 20:** Rafael Frederico. **Interior de Ateliê**, (1898), p. 79.
- Fig. 21:** Oscar Pereira da Silva. **A flagelação de Cristo**, (1887), p. 83.
- Fig. 22:** Zeferino da Costa. **O óbolo da viúva**, (1876), p. 83.
- Fig. 23:** Zeferino da Costa. **Mecanismos e proporções da figura humana. Partes da região da bacia, estudo das partes inferiores do corpo**, (S/D), p. 88.
- Fig. 24:** Zeferino da Costa. **Mecanismos e proporções da figura humana. Homem levantando o braço, estudo do movimento do corpo**, (S/D), p. 89.
- Fig. 25:** Zeferino da Costa. **Mecanismos e proporções da figura humana. Extremidades superiores (parte anterior e ântero-posterior)**, (S/D), p. 89.
- Fig. 26:** Peter Paul Rubens. **Cabeça de um negro**, (1620), p. 91.
- Fig. 27:** Peter Paul Rubens. **Retábulo da adoração dos magos**, (1617), p. 91.
- Fig. 28:** Rodolpho Amoedo. **Amuada**, (1882), p. 92.
- Fig. 29:** Rodolpho Amoedo. **Dorso de Mulher**, (1881), p. 93.
- Fig. 30:** Diego Velázquez. **Vênus ao espelho**, (1664), p. 96.
- Fig. 31:** Rodolpho Amoedo. **Estudo de mulher**, (1884), p. 96.
- Fig. 32:** Benjamin West. **A morte do General Wolfe**, (1770), p. 100.
- Fig. 33:** Benjamin West. **O tratado de Penn com os índios**, (S/D), p. 100.
- Fig. 34:** Anne Louis Girodet. **O sepultamento de Atala**, (1808), p. 101.
- Fig. 35:** Eugène Delacroix. **Les Natchez**, (1835), p. 102.
- Fig. 36:** Francisco Pedro do Amaral. **Alegoria a Nossa Senhora da Conceição**, (S/D), p. 103.
- Fig. 37:** Johann Moritz Rugendas. **A Primeira Missa em São Vicente** (1845), p. 103.
- Fig. 38:** Pedro José Pinto Peres. **A Elevação da Cruz**, (1879), p. 104.
- Fig. 39:** José Maria de Medeiros, **Lindóia**, (1882), p. 105.
- Fig. 40:** Victor Meirelles. **Primeira Missa no Brasil**, (1860), p. 106.
- Fig. 41:** Rodolpho Amoedo. **O Último Tamoio**, (1883), p. 107.
- Fig. 42:** Rodolpho Amoedo. **Marabá**, (1882), p. 112.
- Fig. 43:** Alexandre Cabanel. **O Nascimento de Vênus**, (1863), p. 112.
- Fig. 44:** Rodolpho Amoedo. **A Partida de Jacob**, (1884), p. 113.
- Fig. 45:** Rodolpho Amoedo. **Cristo em Cafarnaum**, (1885), p. 116.

Capítulo III

Fig. 46: Ismael Nery. **Retrato de Murilo Mendes**, (1922), p. 122.

Fig. 47: Rafael Frederico. **A Lição**, (1895), p. 125.

Fig. 48: Eliseu Visconti. **Retrato de D. Vaz de Assis**, (1905), p. 126.

Fig. 49: Eliseu Visconti. **Minha Família**, (1909), p. 126.

Fig. 50: Belmiro de Almeida. **Arrufos**, (1887), p. 127.

Fig. 51: Lucílio de Albuquerque. **Mãe Preta**, (1912), p. 128.

Fig. 52: Rodolpho Amoedo. **Más Notícias**, (1895), p. 129.

Fig. 53: Rodolpho Amoedo. **Retrato de Mulher**, (1892), p. 133.

Fig. 54: Cândido Portinari. **Café**, (1935), p. 136.

Fig. 55: Di Cavalcanti. **Amigos**, (1921), p. 139.

Fig. 56: Anita Malfatti. **A Boba**, (1915), p. 140.

APRESENTAÇÃO

*“O que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é, o que para mim é a semelhança: o que me faz descobrir um pouco o mundo exterior”.*¹

(G. Charbonnier, 1959)

A história da arte é também a história das atividades humanas, de suas relações sociais, das representações de um cotidiano vívido e da capacidade comunicativa de abstrair e reproduzir de forma particularmente individualizada, o movimento das sociedades e as tendências culturais que delas emanam. Muitos historiadores, tem em nossos dias buscado revisitar as artes plásticas, partindo de uma perspectiva que a aproxime das experiências sociais vigentes em um determinado tempo e espaço.

A utilização da pintura como fonte, neste cenário, se torna cada vez mais relevante ao ofício do historiador, ao passo que, podemos verificar o crescente interesse pelo uso da iconologia e da iconografia, mesmo que ainda de forma tímida, na produção de compêndios, artigos e publicações. Essas pinturas passam a ser valorizadas, então, não somente por seu teor estético, mas por sua relevância também documental, indispensável a pesquisa histórica.

Para FRONER (2005), situar uma obra de arte não é, portanto, meramente enquadrá-la em um momento cronológico da história ou em uma escola estética em específico. É, antes de tudo, perceber de que modo o conjunto de ideias ali presentes manifestam uma percepção do real, uma representação da realidade vivida ou assistida, dos mais variados modos e comportamentos presentes em uma sociedade.²

Há de se repensar então os caminhos tomados pela historiografia e as possibilidades de utilização da pintura como forma de se conhecer uma realidade histórica. Por vezes a falta de acesso a acervos públicos e privados, e a exposições em grandes galerias, que em sua maioria são de caráter particular, dificultam e limitam a

¹ Trecho retirado da obra: MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito”. 2004, p. 16. Apud. G. Charbonnier, Le Monologue du peintre (Paris: Julliard, 1959), p. 172.

² FRONER, Yacy Ara. I Encontro de História da Arte. Historiografia da Arte no Brasil: por um regime de oposições. 2005. p. 299. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/cha/atas/2004/FRONER,%20Yacy-Ara%20-%20IEHA.pdf>

análise de um conjunto documental mais amplo e, conseqüentemente, mais diversificado do estudo sobre as artes.

Por conseqüência, a parcela de historiadores, sociólogos, antropólogos e curadores que tem acesso a esse tipo documental, tendem a condicionar suas pesquisas à reprodução de discursos já construídos, sem as devidas problematizações, reforçando uma certa tradição acadêmica predominante em história da arte, que priorizou um olhar mais voltado as concepções estéticas da obra, do que propriamente sua utilização como objeto ativo, do seu diálogo constante com as sociedades e de seu caráter social.

Os debates em história da arte, tem se concentrado hoje em instituições acadêmicas de ensino superior por meio de seus programas de mestrado e doutorado. Por mais que atualmente o interesse nesse tipo de publicação tenha aumentado exponencialmente os estudos sobre artes plásticas ainda estão longe do ideal. Falta-nos o distanciamento histórico necessário e as possibilidades de se construir uma historiografia da arte brasileira que compreenda não só a obra, mas seus caminhos percorridos.³

O importante é buscar compreender a posição da obra de arte diante das possibilidades de conhecimento de seu tempo, mas do que propriamente o estudo de casos biográficos, como em grande parte, se tem ocorrido e que quase sempre acabam por produzir imaginários, lendas, e mitos em torno da obra e do artista. Neste aspecto, não se trata de diminuir a relevância do pintor, mas, não permitir que sua vida, ganhe mais peso que sua obra.⁴

As problematizações impostas à pintura enquanto fonte, tornam-se, assim, um tema central na pesquisa do historiador, quando esse, busca em suas análises compreender as relações e oposições presentes no quadro com o momento de sua produção. Por sua vez, coloca-se em um caminho necessário e permanente, feito por meio de um amplo diálogo, não somente com o objeto artístico, mas com a sociedade e as experiências que dela são provenientes. O estudo da arte deve neste aspecto, estar

³ *Ibid*, p. 297.

⁴ *Ibid*, p. 298.

diretamente relacionado as dinâmicas de um cotidiano vividamente representado e experimentado.⁵

Para SODRÉ (1995), em uma análise ontológica da arte, devemos buscar a essência no objeto construído, partindo de uma análise que se proponha para além da mera observação e da descrição aparente. Se faz necessário, portanto, analisar as contradições (aparência/essência), cujo caminho é a objetivação direta dos fenômenos, para assim se conhecer as contradições sociais que nela se fazem representadas.⁶ Os estudos e as produções artísticas devem apoiar-se e procurar estabelecer um diálogo entre a imagem e seu contexto social, recorrendo como forma de apoio a todos os demais documentos possíveis e disponíveis. Identificar nessas sociedades o seu sistema de representações, entende-se aqui como um conjunto de forças e formas de expressão, que se tornam um testemunho vívido da memória.⁷

Segundo AUERBACH (2004), por mais que em certas cenas artísticas, possa se verificar uma transferência da esfera do real para a esfera imaginária, o caráter contido na pintura e ali expressos, estarão sempre preservados. Pois, os personagens e os acontecimentos da vida quotidiana estão continuamente em contraste. O pintor por meio de sua pintura, busca tornar a realidade visível a outras conclusões, de tal modo que os problemas existentes no mundo possam aparecer e serem questionados.⁸

As cenas representadas em uma obra de arte refletem três principais momentos, que embora estejam conectados em um determinado espaço tempo, se diferenciam por completo ao passo que cada uma dessas perspectivas de análise apresentam um elemento fragmentado do real. São eles: a visão de mundo (universal), a visão memorial (aquilo que a obra expõe) e visão do pintor (aquilo que ele quis representar), pois nem sempre o que está exposto é um retrato condizente com o mundo e com a realidade. Esses três elementos, portanto, devem sempre ser comparados com o momento histórico ali representado, só assim saberemos a real intencionalidade do pintor.⁹

⁵ PITTA, Fernanda Mendonça. Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior. Tese de doutoramento. USP, 2013.

⁶ SODRÉ, Werneck. História da literatura brasileira. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995 p. 5

⁷ *Ibid.* p. 7.

⁸ AUERBACH, Erich. Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971 p. 299.

⁹ *Ibid.*, p. 317.

De acordo com FISCHER (1959), a razão de ser da arte nunca permanece inteiramente a mesma, seus aspectos se diferenciam, a depender da sociedade e de sua função original. No entanto, mesmo em situações sociais diferentes, há alguma coisa na arte que expressa uma verdade permanente. E é essa coisa que nos possibilita comovermos com a pintura, reconhecer o poder da arte de se sobrepor ao seu momento histórico, exercendo na humanidade um fascínio permanente. Toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica em particular.¹⁰

Esses direcionamentos me conduzem então a buscar compreender o movimento artístico brasileiro no século XIX, em especial os estudos produzidos na Academia Imperial de Bellas-Artes (AIBA) do Rio de Janeiro e na transição do período republicano para Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) entre os anos de 1890-1920, partindo dos estudos do artista Rodolpho Amoedo. Através das produções iconográficas do pintor, tenho como perspectiva demonstrar como a arte produzida na AIBA e na ENBA, buscou assimilar e representar as transformações e os movimentos contidos na sociedade brasileira por meio do processo de desenvolvimento urbano e industrial, das novas tendências artísticas presentes na Europa, em especial na França, e das expectativas constituídas pelo advento da modernidade.

A escolha por este recorte e tema se faz mediante a abertura de novas perspectivas historiográficas no estudo das artes plásticas, que buscam dar novos direcionamentos as narrativas que por muito tempo apresentaram a arte acadêmica do século XIX em um constante processo de rupturas e sobreposições, cujo lugar foi e tem sido ocupado desde então, pelo vanguardismo artístico do século XX (expressionismo, surrealismo, futurismo, dadaísmo, etc.) impulsionados na virada do século por uma série de mudança nos valores sociais e de sentido à vida, e por uma modificação drástica nos conceitos e nas bases do pensamento social brasileiro, gênese do movimento modernista de São Paulo e da Semana de Arte Moderna de 1922.

Como nos informa COLI (2019), a modernidade trouxe consigo mais do que uma modificação nas produções artísticas, ela também alterou o papel dos criadores, acarretando a eliminação de tudo aquilo que não parecia estar dentro desses novos

¹⁰ FISCHER, Ernest. A necessidade da arte: Uma interpretação marxista. 9ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1959 p. 16.

parâmetros ou das novas projeções então estabelecidas. A arte, tal como foi concebida a partir daquele momento, promoveu a total exclusão da alteridade e da relevância da arte acadêmica.¹¹

Essas obras foram desprezadas e amarguraram um esquecimento durante um longo período pela historiografia e pelos estudos artísticos. Segundo COLI (2019), diante das novas demandas de pesquisa postas pelo mundo contemporâneo, passam a ser resgatadas e valorizadas, retomando seu caráter histórico essencial, colocando de lado noções e definições presentes em nossas memórias e interrogando-as de modo direto. Dizer que determinado pintor é romântico, clássico ou acadêmico, nada mais é do que projetar sobre eles conhecimentos, critérios e preconceitos já definidos por uma linha de análise a muito estabelecida.¹²

Ao projetar-se sobre uma tela famosa ou a uma pintura convencional, mesmo aquele com o olhar mais hábil, não conseguiria absorver e identificar por completo todas as características e as nuances ali presentes. Para COLI (2019), [...] *ao analisar uma pintura, devemos buscar, fugir dos parâmetros seguros e confortáveis que tais classificações nos colocam, mas que ao mesmo tempo nos tornam profundamente limitados*. Os quadros devem ser tomados, portanto, como projetos complexos, particularizados e individualizados, com exigências específicas e muitas vezes inesperadas. Ao instrumento do observador, devem-se evitar as categorias e as classificações que, em última análise, sempre são determinadas pelas escolhas do momento, sejam elas estéticas, culturais ou ideológicas.¹³

Como observa COLI (2019), a expressão “arte acadêmica” surge então com um sentido depreciativo, insultuoso e desfavorável, objeto da luta travada entre “modernos” e “tradicionais”. Tal jargão veio disfarçado de categoria analítica e classificatória colocando no mesmo patamar e na mesma classificação pintores e obras totalmente diferentes, no seu estilo, na sua técnica e nas suas influências,

[...] a arte moderna não pode enxergar tais diferenças, e pôs sobretudo o rotulo de acadêmico. Criou-se nesse cenário uma muralha, separando de um lado o moderno e do outro o acadêmico, e coube a esses modernos julgar como baixa a qualidade e os critérios estéticos da arte produzida na academia.¹⁴

¹¹ COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX? Senac, 2019 p.9.

¹² *Ibid*, p. 11.

¹³ *Ibid*, p.12.

¹⁴ *Ibid*, p.13.

As determinações projetadas nesse período sobre a arte acadêmica, irradiaram uma série de noções e interpretações equivocadas sobre a pintura tradicional, contribuindo para a formação de um imaginário popular e da mitologia da história brasileira. Seja, pela redescoberta da *Carta de Caminha* (1817), que viria a legitimar do ponto de vista da história um certo romantismo indianista, pela pintura de Victor Meirelles *Primeira Missa no Brasil* (1860), ou mesmo na obra de Pedro Americo, *Independência ou Morte* (1888), projetou-se na arte acadêmica uma crença de sujeitos criadores de mitos, que se disseminaram num corpo social de convicções coletivas.¹⁵

Os estudos historiográficos produzidos em história da arte, em todos os seus aspectos reforçaram esses valores. Podemos identificar que as primeiras manifestações de análise do tipo “cronológico / progressista” seguem de certo modo, a periodização criada pelo escritor Gonzaga Duque-Estrada em sua obra *Mocidade Morta*, escrita entre os anos de 1899-1900. Tomado como paradigma, a obra de Duque-Estrada seria vista como um marco central na periodização das produções artísticas no Brasil e da construção de leituras que demarcaram acontecimentos sob uma ótica teleológica de “sucessão” e “substituição”, seguindo as diretrizes temporais (início e fim) como uma tendência de análise explicativa.¹⁶ Essa esquematização foi aceita e amplamente disseminada pela historiografia da arte, do qual se pode verificar em todas as análises posteriores centradas em marcos temporais.

Como nos informa CHIARELLI (2010), em 1983 o historiador Walter Zanini organizará uma obra intitulada *História Geral da Arte no Brasil*, amplamente reconhecida e considerada um clássico dos estudos sobre arte nacional. Nesta obra, Zanini apresentará as mesmas demarcações cronológicas criadas por Duque-Estrada em 1900. A grosso modo, *História Geral da Arte no Brasil* persistiu em manter as concepções já definidas pela então literatura sendo que,

[...] se Gonzaga-Duque dividia a arte brasileira em "Manifestação" (período colonial até a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, e a partida de Debret em 1831), "Movimento" (da partida de Debret, em 1831, até 1870) e "Progresso" (período contemporâneo ao autor), a proposta arquitetada para História geral manteve o mesmo caráter cronológico e, como a obra anterior, permaneceu centrada na supremacia das manifestações de origem europeias no país. Como é possível observar pela leitura da sequência adotada para os ensaios em História geral, tanto a arte indígena como a afro-brasileira, assim como a arte de cunho popular, estão circunscritas a ensaios específicos,

¹⁵ *Ibid*, p. 14-24.

¹⁶ CHIARELLI, Tadeu. De Anita à Academia: Para repensar a história da arte no Brasil. *Novos Estudos*. V.88. pp.113-1321,2010. p.124. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000300007>

demonstrando o suposto isolamento dessas expressões em relação às manifestações da arte "europeia".¹⁷

A cronologia apresentada por Gonzaga Duque-Estrada (1900) e referenciada pelo historiador Walter Zanini (1983), no principal compendio geral de história da arte no Brasil, não problematizou suficientemente as passagens entre os diversos períodos e suas respectivas produções. Também não buscou enfatizar os pontos de conciliação (permanência) e afastamento (ruptura) entre principalmente a arte que se apresenta na segunda metade do século XIX e a arte que irá se compor no início do século XX.¹⁸

Aceitar tacitamente essa periodização historiográfica sem suas devidas problematizações, reflete na história da arte a um alinhamento com a tradição acadêmica construída em especial a partir de 1960, que consolidou e perpetuou uma visão hegemônica do movimento modernista e da Semana de Arte Moderna de 1922, principalmente aquele constituído do embrião paulista.¹⁹ Essa estruturação do pensamento histórico reafirma a concepção do “moderno” sendo toda arte produzida a partir da Semana de 22 em detrimento ao “não moderno”, ou seja, a arte produzida na Academia, apresentada a partir de então como tradicionalista, ultrapassada e ligada a uma tradição aristocrática. Em suma, fadada ao fracasso e ao ostracismo.²⁰

Para CHIARELLI (2010), se tomado como marco inicial do estabelecimento da arte no Brasil a chegada da Missão Artística Francesa (1816) e a posterior criação da Academia Imperial de Bellas-Artes no Rio de Janeiro (1826), como sendo os fatores responsáveis por uma nova corrente de pensamento artístico no Brasil e que tem seu desfecho na Semana de Arte Moderna de 1922 nenhum outro fato, portanto, será capaz de romper com a construção da narrativa imposta pelo Modernismo de 22, como se tudo de moderno que se consolidou na arte brasileira dependesse direta ou indiretamente desse movimento.²¹

As pinturas de Rodolpho Amoedo são sobre esta perspectiva, um exemplo claro da arte produzida na AIBA e ENBA que buscou dialogar diretamente com as

¹⁷ *Ibid*, p. 124.

¹⁸ CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000891532> Acesso em: 16 ago. 2021.

¹⁹ *Ibid*, CHIARELLI, 2010 p. 125.

²⁰ CÉLIA, Freire A. Fonseca. Continuidade, mudança e tempo: o problema da periodização e outros problemas no estudo da História. *Revista de História USP*. V.35 n.72. 1967. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1967.126805>

²¹ *Ibid*, CHIARELLI, 2010 p. 126-130.

transformações sociais e de pensamento, como temas centrais de suas reflexões junto a indiscutível influência da arte moderna que englobava neste momento um conjunto de técnicas de pintura, manejo do pincel, organização das cores e das formas etc. Ou seja, tudo o que de mais moderno havia na Europa em termos de pintura, estando também já presentes na estética e no estilo artístico desenvolvido na AIBA desde a reforma acadêmica de 1854.²²

Reviver a cultura, revolucionar a civilização e ultrapassar os limites da modernidade, essa deveria ser a verdadeira ruptura com o passado. Os primeiros vinte anos do século XX, marcam, assim, uma virada nas artes plásticas, buscando uma certa destruição da ordem, da autoridade, das normas sociais, e dos valores morais identificados como responsáveis pela miséria e pela desordem do presente.²³

As tendências vanguardistas surgem, portanto, como uma nova maneira de se enxergar a arte, fruto dessa distopia social e cultural que se colocaria em contraposição direta ao *neoclassicismo* e o *romantismo* produzidos na Academia, sob o argumento de que essas tendências artísticas não apresentavam mais um olhar direcionado para o futuro, esse o papel fundamental do artista e da arte. Somente a arte de vanguarda, apresentaria então, as necessárias e reais características da arte moderna, sendo esse, o foco na euforia e no pessimismo, a negação das formas fixas do academismo e a crítica as convenções burguesas.

Sob esta perspectiva o sistema formal que representou a arte acadêmica iria ruir. Devido as constantes acusações por praticantes do expressionismo, a arte formal passou a ser apresentada como sendo uma arte dogmática e conservadora, mantendo uma posição sempre contrária a expressão da individualidade. Entretanto, mesmo com advento da modernidade vários princípios e características da arte acadêmica mantiveram-se presentes nas composições artísticas do início do século XX, tão como seus elementos estilísticos, e a manutenção ainda de um certo prestígio do estilo principalmente no Brasil.²⁴

²² DAZZI, Camila. Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas. VISUALIDADES, Goiânia v.11 n.1 p. 109-131, jan-jun 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/28188/15845>

²³ ZUIN, J. C. S. A crise da modernidade no início do século XX. Estudos de Sociologia (São Paulo), v., p. 67 -90, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/28188/15845>

²⁴ GOMBRICH, Ernst Hans. A História da Arte. Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2018.

A burguesia que se assenta no poder, buscaria também representar-se nas artes, e não bastaria somente a efetivação de seu projeto ideológico (autorrepresentação e dominação cultural elitista), para tanto deveria modificar a estética presente até aquele momento, impregnada de valores comuns, desacreditando, assim, as possibilidades de se conseguir uma objetividade nas concepções artísticas, junto a tentativa de um abandono total da arte acadêmica por parte desses novos movimentos.

Não se pode negar que a experiência da estética moderna seja ela no campo das artes plásticas, na literatura, ou nas transformações urbanísticas foram em si mesmas um conjunto de experiências revolucionárias, principalmente em seus primeiros anos. No que tange as análises acadêmicas, propôs um rompimento total com a mimese, principalmente aquela apresentada anos antes pelo *naturalismo* e suas representações diretas da natureza, subvertendo seus valores e princípios literários.²⁵

Não se vinculou a uma total visão do passado e procurou remodelar toda uma concepção de país, rompendo com uma linguagem bacharelesca, artificial e idealizada. Por outro lado, inseriu-se dentro de um processo de interpretação da realidade nacional, caracterizando uma nova visão de Brasil sob uma ótica do advento da industrialização e do crescimento urbano, que se fez presente nas temáticas e na literatura moderna.²⁶

Ao examinarmos o movimento artístico carioca, como os produzidos na Academia Imperial de Bellas Artes e na Escola Nacional de Belas Artes, partindo de uma ótica que busque apresentar suas rupturas e continuidades e o seu permanente diálogo com a moderna sociedade que se estabelece a partir do século XX, nota-se que os traços característicos que marcam a pintura acadêmica de artistas como Rodolpho Amoedo nas primeiras décadas do século, surgem quase que totalmente alinhadas as mudanças e as transformações socioculturais na Europa e no meio artístico fluminense, sendo a partir de então o cotidiano burguês suas fontes de inspiração.

Do artista Rodolpho Amoedo, busco portanto, uma análise da transformação de suas pinturas, dos quais serão apresentadas em duas fases para melhor exemplificar as mudanças na arte carioca e a sua importância para a manutenção da pintura acadêmica no país. Sendo a primeira fase, aquela composta por pinturas como: *O Último Tamoio*

²⁵ LAFETA, J.L. 1930: A crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 20. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4261728/mod_resource/content/1/Lafet%C3%A1%20-%201930%20A%20Cr%C3%ADtica%20e%20o%20Modernismo%20Cap1.pdf

²⁶ *Ibid*, p. 21-23.

(1883) e *Marabá* (1882) e *Estudo de Mulher* (1884), numa crítica direta ao movimento indianista e das assimilações da pintura francesa, e *A partida de Jacob* (1884) e *Cristo em Carnaúba* (1885), para representar os traços do pintor em uma típica narrativa histórica de temática religiosa.

Em sua segunda fase, a representação do cotidiano carioca e do modelo de vida burguês se farão presente em obras como: *Retrato de Mulher* (1892) e *Más Notícias* (1895). Nessas obras, em especial na segunda, percebemos uma valorização dos elementos realista e impressionista. Nada ali ecoa de modo idealizado e de retórica tradicional. São as experiências do cotidiano e da vida comum que importam ao pintor. Esta obra em específico, foi alvo de especulações e acirramentos dos intérpretes da arte em fins do século XIX, pois apresentam características de uma retomada ao estilo realista através das chamadas pinturas de gênero.

Contudo, ambas as obras, nos abrem a possibilidade de conexão do estilo de pintura desenvolvido por Amoedo na virada do século. *Más Notícias* e *Retrato de Mulher* de certo são uma típica representação de uma classe nascente. Podemos observar também uma atualização do estilo do pintor já nos anos de 1900 em telas como: *Juliette* (1914) e *Retrato do gravador Augusto Girardet* (1919) obras já diretamente relacionadas as representações de um cotidiano burguês nas artes. Por fim, tenho como perspectiva demonstrar através das publicações em jornais e periódicos como o *Jornal do Commercio* (1827), *A Crença* (1873) e *O Espelho Diamantino* (1827-1828) a repercussão nos espaços críticos das pinturas, sua aceitação e principalmente como essas obras se aproximavam do grande público em geral.

Os capítulos estarão dispostos na dissertação da seguinte maneira: No capítulo um, pretendo analisar as transformações que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX no qual busco apresentá-lo em duas frentes, sendo a primeira uma reflexão direta sobre uma série de mudanças estruturais e de comportamentos sociais que tem o seu desenrolar inicial na Europa, em especial na França, mas que iria se disseminar por vários países do mundo, chegando também ao Rio Janeiro. A saber que as transformações do meio artístico estiveram diretamente ligadas as transformações do espaço urbano, que trouxe consigo uma nova maneira de se pensar a arte e sua relação direta com a cidade.

Partindo então do remodelamento dos moldes e do comportamento da sociedade carioca no início do período republicano, buscarei também apresentar as mudanças que

se fizeram presente no currículo e no modelo de ensino da Academia Imperial de Bellas-Artes na transição para Escola Nacional de Belas Artes, onde os anseios pela vida moderna e pela arte “moderna” tiveram influências marcantes em ambas as instituições. Por meio dessa perspectiva, pretendo analisar as transformações do currículo acadêmico em especial nas reformas de 1831, 1854 e 1890.

No capítulo dois, me proponho a analisar o papel de Rodolpho Amoedo para a pintura acadêmica e sua importância para além da participação nas reformas da ENBA, sendo o grande introdutor da estética realista no Brasil e um dos principais incentivadores da introdução de novas tendências e técnicas praticadas na Europa, principalmente o estilo francês de pintura acadêmica. Já no final do século XIX, introduziria em suas telas um certo realismo burguês, menos idealizado em suas temáticas, mas, voltados ainda a um típico tratamento neoclássico e romântico predominantes no Brasil até aquele momento.

Cabe destacar que, Rodolpho Amoedo esteve presente nas principais escolas artísticas da França. Estudou na Académie Julian e na École National des Beaux-Arts, onde frequentou as aulas de Alexandre Cabanel (1823-1889), Paul Baudry (1828-1886) e Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898). A influência do ambiente acadêmico francês se faz notar tanto em suas concepções estéticas quanto nas pedagógicas, neste sentido, seu trabalho passou a se afastar, já em suas primeiras composições (*O Último Tamoio, 1883 e Marabá, 1882*), do tom triunfante da pintura oficial da academia, procurando sempre um tratamento mais discreto, objetivo, que o distanciaram de temas mitificados, principalmente aqueles ligados ao indianismo.²⁷

Podemos constatar a partir das pinturas de Rodolpho Amoedo a presença de novas técnicas de produção artística como o realismo e o impressionismo. O debate que busco apresentar neste capítulo está ligado a introdução da estética realista (como técnica de pintura) e do tema realidade (como aspectos do cotidiano) na composição do artista.

Para NICOLICH (2019),²⁸ acompanhado da pintura realista pode-se observar também a utilização da pintura de gênero, ou seja, um estilo de pintura que buscava retratar as cenas do cotidiano, das rotinas e das vivências de pessoas comuns em seus

²⁷ RODOLFO Amoedo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21342/rodolfo-amoedo> Acesso em: 08 de agosto de 2021.

²⁸ NICOLICH, Natália dos Santos. Más Notícias: Rodolpho Amoedo e a pintura intimista no final do século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 1, jan.-jun. 2019. Disponível em: <https://www.doi.org/10.52913/19e20.XIV1.06>

costumeiros afazeres. Logo, ao retratar uma cena prosaica o artista seguia as tendências do gosto burguês pela vida, mobília, tapeçaria e ornamentos. Notou ainda que a necessidade de afirmação da nacionalidade por meio das pinturas históricas e dos temas religiosos caíam com o Império, decorrentes das mudanças da sociedade brasileira. Demonstrou em suas pinturas que a arte brasileira não se limitaria a retratar apenas os aspectos externos de mundo, como a paisagem, as pessoas e as riquezas nacionais, mas também se ocupar de assuntos não concretos, de pessoas comuns em momentos costumeiros.²⁹

No terceiro capítulo, me proponho a uma reflexão extremamente importante para a pesquisa em história da arte do século XX. Cabe aqui buscarmos identificar como os preceitos do mundo burguês vinculados ao conceito de modernidade se fizeram presentes na sociedade carioca, tão como os pintores vinculados a Escola Nacional de Belas Artes, buscaram refletir em suas pinturas uma série de mudanças e de comportamentos sociais, onde os questionamentos a pintura “acadêmica” vista a partir de então como ultrapassada, perderia espaço no gosto das pessoas e dos críticos de arte para dar lugar a arte de vanguarda, ou arte modernista, que se fizera presentes desde então através de movimentos como a Semana de Arte Moderna de 1922.

²⁹ NICOLICH, 2019.

CAPÍTULO I

Da Academia Imperial de Bellas-Artes a Escola Nacional de Belas Artes

“Ser moderno é encontrarmo-nos em um meio-ambiente que nos promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de nós mesmos e do mundo e que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que conhecemos, tudo o que somos”.

(Berman, M. 1986)

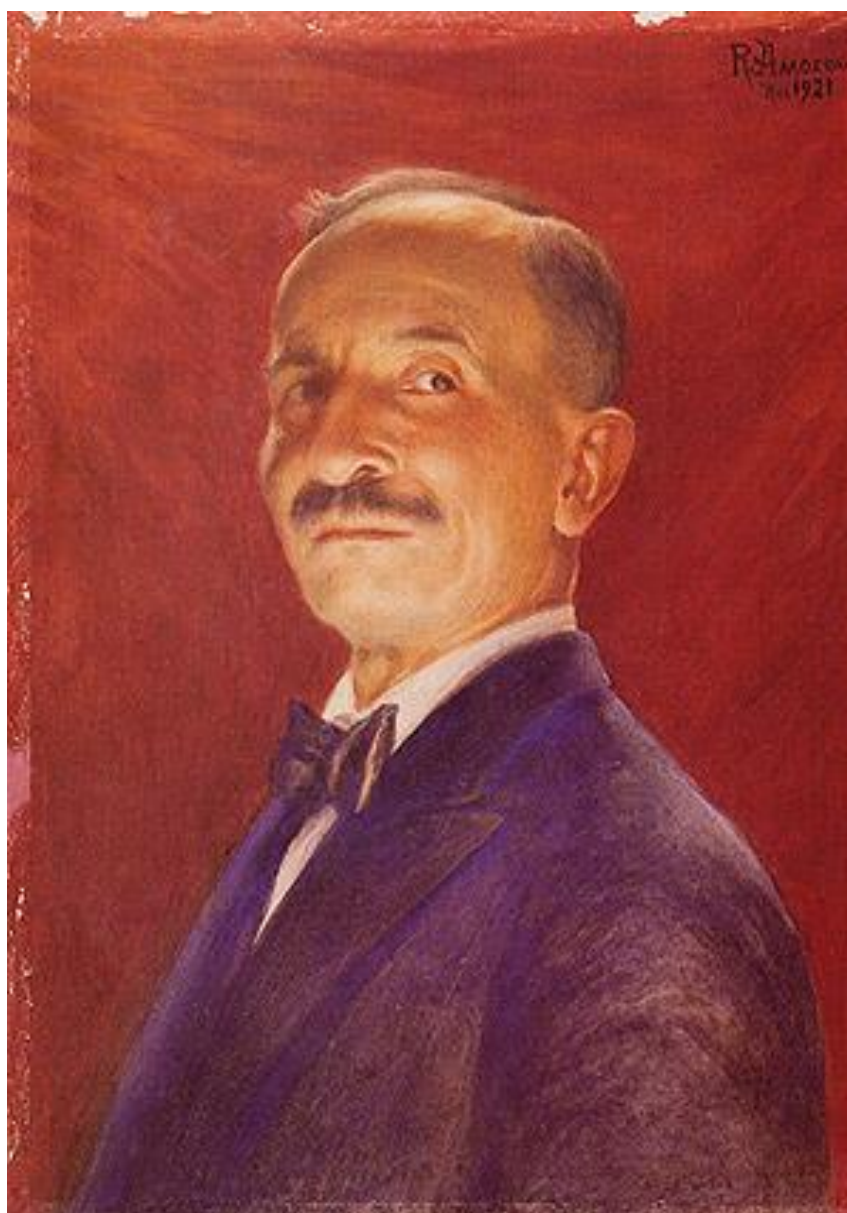


Figura 1
Auto-Retrato, 1921
Rodolpho Amoedo Pastel,
c.s.d. 57,80 cm x 43,20 cm

Em 1893, o então pintor Rodolpho Amoedo é convidado a ocupar o cargo de vice-diretor da recém fundada Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que viria a substituir a Academia Imperial de Bellas Artes (AIBA) no ano de 1890 com o advento da República. Nesses anos de intensas transformações sociais, Amoedo já era um artista renomado, e apesar da pouca idade, 35 anos, a muito era parte essencial do funcionamento intelectual e acadêmico da antiga instituição.

Esse chegará à Academia em meados de 1874, mas já cursava a pelo menos um ano o Liceu de Artes e Ofícios. Sabe-se que Rodolpho Amoedo é natural da Bahia, cidade de Freguesia de São Pedro, nascido no dia 6 de maio de 1858³⁰, mas, segundo o currículo por ele mesmo redigido e encaminhado ao Ministério da Educação consta que nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1857. Na Academia Imperial de Bellas Artes foi discípulo de pintores consagrados como Agostinho da Motta, Zeferino da Costa e Victor Meirelles.

Viajou para Paris no ano de 1879, após sagrar-se vencedor do prêmio de 1ª Ordem conhecido popularmente naqueles anos como Prêmio de Viagem, obtendo assim, o direito de estudar na Europa como aluno pensionista. Em Paris matriculou-se na *École des Beaux-Arts* (Escola Nacional de Belas Artes) no ano de 1880, sendo neste período discípulo dos mestres Alexandre Cabanel e Puvis de Chavannes ambos ligados as escolas neoclássica e impressionista de pintura. Regressou ao Rio de Janeiro em 1887, e após uma exposição geral de suas pinturas foi eleito membro da Academia Imperial de Bellas Artes, sendo nomeado professor interino na cadeira de pintura histórica na ausência de seu titular Victor Meirelles.

No ano de 1890, foi nomeado pelo então governo provisório de Marechal Deodoro da Fonseca como professor efetivo no curso de pintura histórica da recém fundada Escola Nacional de Belas Artes e coube a ele juntamente com José Maria Oscar Rodolfo Bernardelli e o Dr. Ernesto Gomes Moreira Maia até então diretor da AIBA, a formar uma comissão cuja responsabilidade era a de reformular as conceituações de arte praticadas naquele estabelecimento, por meio do remodelamento do currículo, estabelecendo assim as novas diretrizes de ensino na instituição.

³⁰ Várias são as contradições quanto ao local e data de nascimento de Rodolpho Amoedo, Bahia, 1858 (certidão de nascimento), Rio de Janeiro, 1857 (auto currículo) produzido e disseminado pelo mesmo, sendo também o ano de 1857 o popularmente disseminado pela historiografia.

Era tido por seus alunos como um homem “discreto”, mas, não menos incisivo e até mesmo revolucionário em suas posições artísticas. Suas obras representariam para a Academia Imperial um conjunto de altas qualidades, investido com uma riqueza de detalhes desenvolvidas por ele na segurança de suas técnicas. Viveu intensamente a ambiguidade dos lugares por onde passou, França e Brasil, e soube como poucos extrair o máximo dessas duas realidades heterogêneas, mostrando até o fim, os sólidos valores acadêmicos nos quais baseou sua formação.

Para GALVÃO (1957), suas obras quando analisadas em um todo, mesmo dos pequenos estudos ou até os grandes apontamentos, se impõem de uma certa afeição quase aristocrática de tratar os temas e de resolver as composições. Nada em qualquer de suas produções é vulgar, prolixo ou deficiente. Foi durante toda a sua vida um grande conhecedor das técnicas e dos processos de pintura, tanto no manejo como na utilização dos recursos a óleo, na aquarela, na tempera ou na encáustica.³¹

Formou muitas gerações de artistas, nomes renomados e lembrados dentro da arte acadêmica, tais como: Raphael Frederico, Eliseu Visconti José Fiuza Guimarães, os irmãos Timótheo, Lucilio de Albuquerque e os irmãos Chambelland. Sendo um renovador dos métodos de ensino, buscou um enquadramento mais sistematizado dos vários processos de pintura, da preocupação do conhecimento dos materiais utilizados pelo pintor e dos estudos dos meios de conservação e restauração de quadros, abandonando definitivamente a cópia pela simples interpretação direta do modelo vivo e da paisagem.³²

³¹ GALVÃO, Alfredo. Centenário de Rodolpho Amoedo. Arquivos da ENBA. MCMLVII.

³² *Ibid*, pg. 6.



Figura 2
O Prof. Rodolpho Amoêdo entre seus alunos (S/D).
Galeria da Escola Nacional de Belas Artes

Antes de Amoedo pode-se dizer que para a crítica local somente os pintores Pedro Américo e Victor Meirelles deram resultados satisfatórios em suas pinturas ao longo de tantos anos, mesmo que ainda em décadas anteriores da Academia. Amoedo estivera desde as suas primeiras composições em contraposição ao meio, fortemente conservador, mas, ao mesmo tempo trazia consigo uma bagagem de hábitos educacionais acadêmicos, de inspiração nos grandes mestres. Nos dez anos finais que envolvem a reforma da Academia Imperial e nos primeiros vinte anos da Escola Nacional, foi sem sombra de dúvidas o principal responsável pelas transformações de todo o ensino artístico e acadêmico daquele período. Rodolpho Amoedo era um técnico, e como tal, fez sua carreira na pintura e na vice direção da ENBA.

Como membro da comissão de 1890, junto com Rodolfo Bernardelli, buscou reorganizar o ensino artístico na República, cujo decreto de 8 de novembro de 1890, colocava em prática tais mudanças. Seu papel foi imprescindível nesse processo, haja visto seu preparo e sua capacidade artística adquirida com os anos de estudo, primeiro com mestres locais como Zeferino da Costa e Victor Meirelles, e posteriormente já em

seu pensionato em Paris com Alexandre Cabanel e Puvis de Chavannes, do qual o estilo e as técnicas se fariam presentes em suas obras até o fim de sua vida.

De Zeferino da Costa pode absorver principalmente elementos do estilo de pintura sacro religioso da escola italiana (Roma) da *Accademia di San Luca* (Academia de São Lucas), que na época possuía mestres como Francesco Hayez (1791-1882) e Cesare Mariani (1826-1901), cujo estudos estiveram sempre ligados a pintura histórica de temática religiosa e na decoração de igrejas. O estilo de Zeferino esteve diretamente ligado as pinturas românticas de meados do século XIX, e em certa medida das concepções do movimento nazareno³³ e da busca de se retomar uma certa “espiritualidade na arte”, repleta de valores e técnicas da pintura medieval e renascentista.

Os estudos de modelos vivos também foram características marcantes nas obras de Zeferino da Costa, cujo as técnicas residiam no estudo “parte a parte” do corpo humano para depois formar um todo simétrico e coerente. Tais ensinamentos encontram-se publicados de forma extensa no Manual Didático: *Mecanismos e Proporções da Figura Humana* (VALLE, 2002). Dele pode absorver também técnicas de mistura de cores e temperamento para a composição de pinturas de paisagem, haja visto que Zeferino a partir do ano de 1878, ficou responsável já como professor interino na AIBA de aplicar esta disciplina, com a morte do respectivo catedrático Agostinho da Motta.

As aulas que tivera com Zeferino da Costa foram essenciais para a formação de Amoedo, principalmente em duas frentes: a primeira no que diz respeito a utilização da temática histórico-religiosa para a produção de suas telas. A segunda nos estudos do corpo humano através do modelo vivo, haja visto a necessidade de se estabelecer regras de equilíbrio para o estudo do desenho e da figura humana, e dos movimentos e proporções anatômicos do corpo.

Amoedo pôde com Zeferino da Costa compreender que os estudos da arte, do desenho e da figura humana eram indispensáveis para a composição de uma boa tela, e para tanto era necessário que o pintor buscasse para além das técnicas de pintura, conhecimentos matemáticos como figuras geométricas, perspectivas lineares da anatomia e das formas.

³³ O movimento nazareno foi adotado por um grupo de pintores românticos alemães do início do século XIX que pretendiam reviver a honestidade e a espiritualidade na arte cristã. O nome Nazareno veio de um termo de escárnio usado contra eles por sua afetação de uma maneira bíblica de roupas e estilo de cabelo. Disponível em: <https://www.hisour.com/pt/nazarene-movement-35826/>. Acesso em: 29/02/2024

Ambos os ensinamentos garantiram a Amoedo um estilo apurado de dimensionamento e enquadramento, da proporção correta do corpo e do espaço na tela.

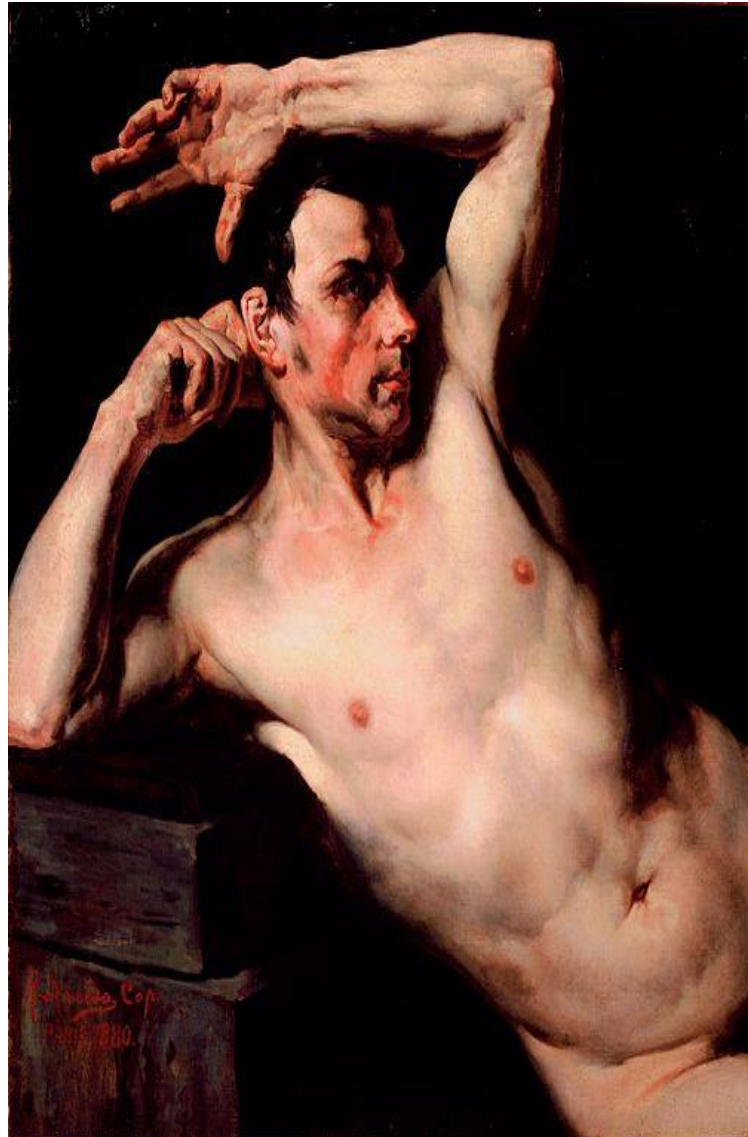


Figura 3
Cópia executada pelo pensionista Rodolpho Amoêdo de um original do pintor francês Louis Claude Pagnest.
Existente na École des Beaux Arts de Paris.
Galeria da Escola Nacional de Belas Artes

Do mestre Victor Meirelles pôde também absorver técnicas de aplicação de aquarela e pintura a óleo, foi dele também a influência para composição de pinturas de temática histórica, sendo na visão de Meirelles o campo propício para os grandes artistas desenvolverem seus talentos,³⁴ junto a pintura de retratos. O difícil estudo dos retratos, não ficaram alheios as palhetas de Amoedo e podemos encontrar ao longo de sua trajetória

³⁴ ROSA, Ângelo P. Aspectos do desenvolvimento da composição em Victor Meirelles. Rio de Janeiro, 1966. p.42.

uma série de pinturas deste gênero, de todos os tipos, sendo uma marca inegável de sua formação e de seus aprendizados na Academia Imperial de Bellas-Artes.

Deste soube retirar lições importantes, como a importância que Meirelles dava a estruturação formal de suas obras e da coloração, haja visto que parte de sua formação acadêmica tenha ocorrido na Itália, local que sempre deu grande valor aos autores coloristas, como aponta ROSA (1966), [...] *a pintura da escola veneziana deslumbra Victor com a magia de seu colorido*.³⁵

Mesmo com a passagem do romantismo para o realismo, principalmente na França, Meirelles permaneceu fiel aos ditames estabelecidos pelos acadêmicos e pelos grandes mestres, sendo um seguidor dos manuais e das instruções que recebera nos tempos de pensionato. Neste sentido Amoedo não agiu de forma diferente, tal como seu professor Meirelles permaneceu ligado aos ensinamentos da Academia em toda a sua trajetória como pintor e professor.

Ao assumir a cadeira de pintura histórica no ano 1890, que antes fora de nomes consagrados como do professor Jose Correia de Lima, Araujo de Porto Alegre e do próprio Victor Meirelles, pôde Amoedo assim, seguir uma trajetória na pintura que a poucos foram dados. Teve essa disciplina na história dos estudos acadêmicos brasileiro grande significado, e para todos que ali estiveram exigia-se uma soma de conhecimentos e de pesquisa que variavam desde a História Geral, a Literatura, até a Indumentária Histórica, conhecimentos Geográficos etc.,³⁶ para que nela se fizessem competentes, haja visto a sua importância na história da arte nacional. Sendo investido no cargo de professor efetivo, pode auxiliar a reformulação da instituição e principalmente a do curso de pintura.

A direção da Escola Nacional de Belas Artes ficou naqueles anos a cargo de Rodolfo Bernardelli que exerceu a função entre 1890-1915. Escultor de grande virtuosidade, Bernardelli foi o grande responsável pelas principais reformas administrativas do ensino artístico no Brasil. Ambos (Amoedo e Bernardelli) buscaram alterar a atuação da ENBA, que deveria a partir de então estar em plena consonância com os modernos preceitos e valores artísticos e com a moderna sociedade que surgia naquele início do século XX com o advento da República.

³⁵ *Ibid*, p. 31.

³⁶ *Ibid*, p. 42.



Figura 4
Estudo Decorativo com Retrato do Marechal Floriano.
Rodolfo Amoedo.
Aquarela sobre papel
24,50 cm x 21,40 cm



Figura 5
Retrato de Artista
Rodolpho Amoedo
Carvão e pastel sobre papel S/D
Museu Nacional de Belas Artes

1.1. As transformações do Rio de Janeiro no século XX

Naqueles anos em que Rodolpho Amoedo assumia a cadeira de vice-diretor da ENBA, a sociedade carioca passava por uma série de mudanças estruturais e de comportamento. A República ainda buscava sua consolidação e o recém instaurado governo do presidente Floriano Peixoto sua estabilidade. Fora da capital federal o país vivia uma série de conflitos e turbulências, no Sul a Revolução Federalista iniciada em meados de 1893 agitava a opinião pública e a sociedade, os grupos opositores lutavam contra o então presidente do Rio Grande do Sul, Júlio de Castilho que buscava centralizar o poder em suas mãos, junto a uma maior autonomia da recém-fundada República.

Nas forças armadas, a Marinha também passava por instabilidades, acreditava-se dentro dos escalões da alta patente que desde o governo provisório de Marechal Deodoro o país havia ganhado feições de ditadura, principalmente quando esse indo contra a Constituição recém promulgada (1891), ordenou o fechamento do Congresso. Após sua renúncia novas eleições deveriam ter sido convocadas, mas o então vice-presidente Floriano Peixoto ao assumir a cadeira de presidente, não o fez, agravando assim ainda mais a crise com os generais da Marinha.

Com a chegada de Campos Salles à presidência em 1898, depois de um governo turbulento de Prudente de Moraes um novo momento é instalado na política e nos rumos da nação. Herdeiro de uma grave crise econômica dos governos anteriores, conseguiu mediante a renegociação das dívidas do governo e de um empréstimo de cerca de 10 milhões de libras junto aos bancos ingleses, alcançar uma relativa estabilidade econômica e social ao país. Passadas as campanhas revolucionárias, o Rio de Janeiro entraria em uma nova fase, foi a chamada *Belle Époque Tropical*³⁷, dando condições para o surgimento e estabelecimento de um modo de vida ligado as zonas urbanas, em franca ascensão e no estilo de vida burguês aos moldes europeus.³⁸

As propostas de reforma na cidade do Rio de Janeiro datam pelos menos da segunda metade do século XIX. Desde os anos de 1853, o debate em torno das condições

³⁷ O termo Belle Époque define um panorama estético e ideológico que tem em suas raízes um conjunto de características que enredam todo percurso histórico da segunda metade do século XIX. Parte da representação do modo de vida burguês e de um profundo cosmopolitismo. Tal expressão designa mais do que a expansão sociocultural de uma sociedade, é antes de tudo, a mais alta composição cultural e artística do período.

³⁸ NEEDELL, Jeffrey D. Belle époque tropical. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro da virada do século. Companhia da Letras, Rio de Janeiro: 1993.

da cidade se fazia presente em jornais, periódicos e principalmente na Câmara Municipal, e as reivindicações giravam em torno da reestruturação e das reformas ditas “necessárias” para a cidade. O estado de limpeza das ruas e vias era de modo geral precário, a remoção dos lixos e a varredura dos calçamentos eram feitas por meio de carroças, a Câmara pagava diariamente por cada carroça cerca de dois réis, valor insuficiente para manutenção constante do serviço. A qualidade variava de região por região e a depender da localidade, se poderia encontrar o emprego de até três carroças, enquanto em outras regiões mal se via ao menos uma.³⁹

Novas ruas começavam a ser abertas com intuito de diminuir as distâncias e facilitar a comunicação comercial, mesmo que ainda de modo tímido e precário. Nesse período foram abertas três ruas e duas travessas pelo interior da chácara do Conselheiro Jose Bernardes de Figueiredo, ligando a praia do Botafogo com a rua S. Clemente. Uma rua pelo interior da chácara de Jose Leite de Magalhães, ligando a rua Catumby com a Conciliação no Rio Comprido, duas ruas em terrenos disponibilizados por Francisco José dos Santos Rodrigues, quatro ruas na Freguesia da Lagoa, ligando a rua do Brocó com a rua S. Joaquim, e por fim uma travessa ao lado da igreja do Senhor Bom Jesus do Calvário, ligando a rua do Sabão com a rua de S. Pedro.⁴⁰

Para civilizar-se as mudanças planejadas para a cidade do Rio de Janeiro precisavam ser concretizadas, tanto no que diz respeito ao seu espaço urbano como em seu reposicionamento cultural e social. O projeto urbanístico visou esconder certas partes da cidade dito “atrasadas”, sinônimo de vergonha e constrangimento para a elite local. Enquanto o governo central trabalhava nas mudanças necessárias ao estabelecimento do interesse dos grupos oligárquicos, os setores da média e da alta burguesia comercial promoviam também um outro tipo de mudança que visava incluir um certo simbolismo burguês aos padrões e ao estilo de vida da cidade.⁴¹

Jornais da época como O Jornal do Commercio e o Espelho Diamantado, destacavam a importância cultural das reformas e da reabilitação do país. Esse conjunto de mudanças promoviam mais do que a inserção do Rio de Janeiro no mundo moderno,

³⁹ Jornal do Commercio, p.35, 1853. Relatório municipal apresentado em o dia 17 de janeiro de 1853 a câmara municipal eleita, pelo então futuro senador do Império o Dr. Candido Borges Monteiro. O relatório versa sobre as estruturas e reformas necessários a cidade do rio de janeiro, desde encanamento, esgotos, transposições, valas e praia.

⁴⁰ *Ibid*, p.35.

⁴¹ *Ibid*, p.67.

eram sinônimos de moralidade, civilidade e alta cultura, valores ligados na Europa ao consumismo elitista e ao luxo.

A sociedade carioca que adentrava o século XX, estava repleta de mudanças e transformações, intensificadas ainda mais a com as reformas do então prefeito Francisco Pereira Passos entre os anos de 1902-1906, já sobre o governo do presidente Rodrigues Alves que impusera a partir de então a capital federal ares de modernidade, buscando aproximá-la estética e ideologicamente dos grandes centros europeus.

As igrejas e os conventos que foram por muito tempo as edificações mais importantes no panorama da cidade, aos poucos iriam cedendo lugar ao palácio, as residências nobres, ao teatro, as escolas de ofício e aos hospitais. Seja por razões de ordem filosófica ou política, o liberalismo e o anticlericalismo definiram um laicismo à brasileira, que se somou ao caráter neoclássico das reformas urbanas. No Brasil, e em especial no Rio de Janeiro, a penetração dessas ideias ocorreram desde pelos menos a chegada da corte portuguesa em 1808.⁴²

As principais mudanças se concentraram na área central da cidade, oriundas do impacto entre as antigas estruturas coloniais e as novas relações econômicas capitalista. As ruas estreitas e sinuosas, sempre congestionadas pelo fluxo constante de homens, carroças, animais e mercadorias, passariam a coexistir com os escritórios, lojas, depósitos, oficinas, prédios públicos e moradias, tais como: sobrados, cortiços, estalagens, velhos casarões sujos, insipientes e mal arejados que abrigavam famílias inteiras de trabalhadores, junto a uma multidão de recém-chegados oriundos do grande processo de imigração, do qual passariam então, a ser alvos da reforma urbana de Passos.⁴³

O acervo arquitetônico da cidade também sofreria um número considerável de destruições de edificações importantes, a maioria ligada as igrejas de passado colonial, que sofreram intervenções abrangentes alterando não somente suas proporções, mas também suas decorações, readequadas ao novo gosto e a um certo ecletismo colonial. As

⁴² OLIVEIRA, Myriam A, R. de. Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro. IPHAN, 2008. p.15.

⁴³ É também nesse período que o discurso higienista ganha campo. Os problemas com a saúde pública passam a ser debatidos em instituições criadas para aparelhar o recém fundado Império, especialmente a Sociedade de Medicina e Cirurgia, inaugurada em 1829, e transformada em Academia Imperial de Medicina em 1835. Os higienistas foram os primeiros a fundarem um discurso articulado sobre as condições de vida no Rio de Janeiro, propondo intervenções diretas na cidade, para restaurar o equilíbrio do “organismo” urbano. Para mais ver: PINHEIRO, Augusto I. F (org). Rio de Janeiro: Cinco séculos de histórias e transformações urbanas. Casa da palavra, 2010.

destruições iniciadas na segunda metade do século XIX, vieram somar-se as demolições que ocorreriam na reforma Passos selando assim a autônoma cultura da cidade, imprimindo de forma violenta os padrões estéticos da modernidade.⁴⁴



Figura 6
Rua da Carioca
Abertura e alargamento das vias públicas para a construção de prédios e edifícios.
Início do século XX
Rio de Janeiro

No início do século XX, há então uma metamorfose em curso, pelo qual os velhos personagens se alinham aos novos tempos. O programa de reformulação do espaço urbano promovido por Pereira Passos estivera desde sempre alinhada as novas práticas e as propostas ideológicas da classe burguesa. Esse alinhamento direto entre Estado e burguesia simbolizava a concretização do ideal de uma classe que buscava, portanto, ser a partir de então, dominante e hegemônica em todos os setores da sociedade.

Ao tempo em que Passos usava seus poderes discricionários para remodelar junto ao governo federal a estrutura material da cidade (demolições de prédios, abertura de avenidas, alargamento das ruas, reforma de calçamento, arborização e praças) também os usava para colocar em vigor os elementos necessários para transformar as velhas unidades

⁴⁴ Como observa OLIVEIRA (2008, p.18), as igrejas foram o alvo principal das reformas urbanas em seus primeiros anos. É o caso da igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Francisco de Paula, cuja talha sessentista permaneceu não finalizada, e nela foram feitas complementações ornamentais, que atingiram tal proporção que até mesmo os olhares mais especializados teriam dificuldade em identificar os remanescentes da decoração rococó original e os acréscimos feitos no decorrer do século XIX.

urbanas coloniais, que negavam ao Rio de Janeiro foro de capital moderna, junto as necessidades dos novos tempos. Para Passos,

[...] velhas usanças se mantinham que, em muitos casos, lhe negavam foros de capital e mesmo de simples “habitat” de um povo civilizado. Deficiência das vias de comunicação para desafogo do intenso movimento urbano, calçamento geralmente péssimo, limpeza pública precária, carência quase completa de embelezamentos ou de quaisquer atrativos nos logradouros públicos, afastando deles a população; edificação antiquada, anti-higiênica e uma infinidade de outros defeitos a atestarem o longo e contínuo descaramento das mais palpitantes necessidades públicas. (...) Por outro lado, preocupa-me apenas com os melhoramentos e embelezamento da cidade sem cuidar de lhe desenvolver paralelamente os recursos naturais, tornaria forçoso recorrer largamente ao crédito para obter o numerário a esse fim indispensável.⁴⁵

E segue,

[...] o mesmo tempo encetei os melhoramentos de que a cidade tão carecedora, já no que diz respeito a abertura de novas vias de comunicação, já no que se refere ao alargamento das atuais, a reforma do calçamento, a arborização, ao ajardinamento das praças, ao embelezamento dos nossos melhores logradouros públicos, ao desenvolvimento das divisões publicas gratuitas, já, finalmente, cuidando da extinção de mares arraigados que davam a nota deprimente do atraso da nossa civilização.⁴⁶

Nas regiões onde prevaleciam e florescia as novas zonas residenciais burguesas, como no caso dos bairros de Botafogo, Copacabana e Gloria, as reformas da orla marítima e a modernização da região portuária, colocariam por fim o Rio de Janeiro à altura de cidades como Berlim, Buenos Aires, Paris e Viena. A construção da Avenida Beira-Mar, a estruturação e ampliação da infraestrutura de serviços articulando o empreendimento imobiliário em bairros já construídos, como Flamengo e Botafogo à bairros emergentes como Copacabana, demonstraria uma clara declaração de aliança entre o Estado que investia seus recursos a favor da classe dominante, e dela que tirava proveito do Estado para valorização de seu interesse privado. Era enfim a concretização do Estado liberal-

⁴⁵ Boletim da Intendência Municipal da Capital Federal, jan.-mar. 1903.

⁴⁶ *Ibid*, p. 33.

burguês, que formava em si, a artéria principal do Estado oligárquico republicano brasileiro.⁴⁷

No âmbito ideológico, o estabelecimento da cultura burguesa esteve diretamente ligado ao aparecimento de um novo público com hábitos de leitura regular e do consumo de arte. A existência desse público deve-se a proeminência e a consolidação cada vez maior de uma classe que buscou romper com as prerrogativas culturais da aristocracia, manifestando um interesse vivido e cada vez maior pelos padrões de comportamento e cultura elitista.

Para essa nova classe, fazia-se necessário conquistar seu espaço e o seu lugar na vida cultural moderna, isto é, seguir por um caminho que pudesse ser trilhada partindo de sua ascensão econômica e social com objetivo de estabelecer parâmetros culturais fortes, enraizando-se em todos os campos da sociedade, exercendo seu predomínio também no campo intelectual.

1.2. O olhar do pintor: Cena de café



Figura 7
Cena de Café
Rodolfo Amoedo
Tinta sobre tela
22,80 cm x 28,20 cm

⁴⁷ BENCHIMOL, Jaime L. Pereira Passos: Pereira Passos: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992 p.44

É sobre esse olhar da cidade que se transforma, que Rodolpho Amoedo pintaria a tela “*Cena de café*”, de datação e local desconhecido. A pintura é uma típica e complexa representação da composição e do quadro social burguês que se manifesta com, e para além das relações econômicas estabelecidas a partir de uma nova ideia de tempo, de espaço e da autorrepresentação do homem moderno, do olhar deste sobre si e sobre o mundo, característico de uma sociedade que se altera e se transforma a partir da composição de uma nova lógica social.

“*Cena de café*” é uma das primeiras tentativas de Rodolpho Amoedo no estilo de pintura impressionista que teve nesse período como características essenciais: as pinceladas curtas e por vezes a utilização de cores puras, com figuras que normalmente não possuíam contornos bem definidos junto a uma grande valorização das luzes, como podemos também observar na pintura de artistas como Edouard Manet “*No café- Cabaret von Reichshoffen*” (1878) e “*No café*” de Edgar Degas (1873), ambos representantes do estilo no período. “*Cena de café*” não seria uma incorporação direta do sentido do impressionismo por Amoedo, mas sim, uma assimilação de elementos e técnicas que pudessem complementar seu conhecimento e seus estudos.



Figura 8
Im Café: Cabaret von Reichshoffen, 1878
Edouard Manet
Óleo sobre tela
78 x 84 cm
Coleção Oskar Reinhart em Römerholz



Figura 9
No café, 1873
Edgar Degas
Óleo sobre tela
92 x 68,5 cm
Museu d'Orsay

Ambas as obras, seja a de Manet bem como a de Degas em muito se assemelham a cena retratada por Amoedo demonstrando, assim, uma inspiração nos grandes mestres. Principalmente quando comparado a pintura de Degas que se sabe era um pintor essencialmente urbano e que mantinha um gosto por retratar lugares fechados como bares, tavernas e cafés, em geral ponto de encontro para espetáculos e para a moda. Ambas as pinturas, de Amoedo e Degas tem algo em comum, suas figuras centrais são compostas por um casal que embora sentados lado a lado, estão encerrados em um isolamento silencioso em volto de um ar geral de desolação, onde o efeito da vida real na tela é cuidadosamente planejado e executado.

Mas, diferente de Degas cujo personagens estão visivelmente alcoolizados e imersos vida mundana da noite e da boemia, o casal representado por Amoedo encontra-se mais próximo ao de Manet. Pinta bem como o mestre seu personagem masculino com características particularmente atribuídas a figura de um dândi. Como nos informa BITTENCOURT (2015),

[...] O dândi habita como sujeito privilegiado a sociedade fin de siècle, contemplando, com olhar melancólico, o futuro interrompido e o horizonte histórico fechado sobre si mesmo. É o homem capaz de inventar a si mesmo, especialmente em tempos de transição, a ponto de tornar-se, ele mesmo, uma obra de arte. Pretende situar-se à margem, ou acima, das convenções sociais, enquanto busca controlar as percepções que outros detêm sobre si. É crítico voraz dos valores burgueses, apesar de transitar entre a elite econômica e intelectual. Capaz de sentir-se em casa em qualquer lugar, possui a liberdade de percorrer incógnito e observador tanto dos bulevares quanto das vielas.⁴⁸

A figura do dândi portanto, é a figura do homem que compreende a realidade em que vive, é em si um homem de seu tempo, de feições e características modernas, um conhecedor das mazelas do presente. Seu olhar está sempre direcionado para o futuro, ao mesmo tempo em que vive os rápidos e passageiros momentos impostos pela sua realidade. Transita pelo mundo burguês, mas repudia seus hábitos e seus costumes, em síntese é um homem de transições.

Percebe-se que a feição do homem sentado à mesa do café é a de alguém que não se agrada com o que lê. Em seu olho direito utiliza um monóculo o que nos impossibilita uma análise mais profunda de sua feição, ao mesmo tempo em que o aparato expõe e representa sua posição na sociedade. A dureza de sua face condiz certamente com a posição de suas sobrancelhas, que inclinadas para baixo representam um típico gesto daquele que enfurecido com as notícias do mundo expressa sua indignação.

A figura masculina veste-se como um homem de seu presente, mas age como um aristocrata, um típico representante das convenções burguesas. Poderia ele ser um político ou mesmo um banqueiro, é a figura que representa o centro de suas próprias relações, tudo e todos devem orbitar perante si, seus interesses e suas posições. Os tons mais escuros utilizados por Amoedo fazem coincidir com essa representação - quase não há mistura de cores na figura masculina, e mesmo sendo uma aquarela (tinta sobre papel), a prevalência dos tons de preto e cinza se destacam nesta parte do espaço.

Já figura feminina pintada por Amoedo também não se esconde em cena, as cores nela representadas são vividas, assim como na tela de Manet, relembrando em muito também os ensinamentos do mestre Meirelles, onde a coloração da pintura se fazia essencial para destacar os atores. A dama usa um típico chapéu clochê, chamado também de “*la cloché*”, criado em 1908, sendo um acessório bem conhecido e utilizados por

⁴⁸ BITTERN COURT, R. Um dândi negro: O retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland. Campinas, SP: (s/n), 2015.

mulheres francesas e brasileiras que no início do século XX, passaram a ostentar um corte de cabelo curto *la chanel*.

Diferente de seu marido, seu olhar não demonstra preocupação, mas indiferença, alheia ao momento e as preocupações fugazes de seu companheiro. Porta-se com requinte e delicadeza, carrega consigo ares de modernidade, da moda, das revistas femininas, e dos problemas que assolam a mulheres nessa sociedade moderna. Talvez por isso, ambos encontram na tela em oposição, quase que em direções totalmente distintas.

Enquanto ele tem seu tronco direcionado para a frente da tela, ela está em seu oposto. São duas figuras que dividem o mesmo espaço, a mesma mesa, os mesmos lugares, mas que em si se diferenciam por completo. Ele é a figura que representa nessa sociedade a manutenção e predomínio da ordem vigente, sobre a égide do poder, da força e do dinheiro. Enquanto ela é a modernidade, o futuro que não se faz mais tão distante, a mudança, a transformação e os sonhos.

O que seriam então para Amoedo as cenas de um café? Homens, modernos em suas vestimentas e em seu modo de agir, intelectuais, políticos, negociantes, comerciantes e banqueiros, todos buscando ser figuras notáveis no espaço público, mas que por trás dos requintes e dos ensejos escondem seus reais desejos, junto ao desprezo pelo mundo que os cerca, mas que dele se satisfazem. E de mulheres que buscam se libertar para cada vez mais conquistar seu espaço na sociedade e no mundo.

Por mais que não haja uma datação definida para essa pintura, os elementos nela contidos nos levam a crer tratar-se uma tela executada após os anos de 1910, ou seja, pós-reforma Pereira Passos. Haja visto que em 1905, Amoedo havia deixado a Escola Nacional de Belas Artes, retornando somente no ano de 1918, na qualidade de professor contratado por cinco anos. Estando livre para criar e executar telas fora dos enquadramentos acadêmicos, como por exemplo, o próprio uso de técnicas impressionistas e da experimentação das cores e tons na mistura de tinta e nas pinceladas, deixam-no essa impressão, pois essa não seria a única pintura executada por Amoedo nesse período, tão pouco nesse estilo.

Seja uma representação da sociedade francesa ou carioca, o interessante é imaginar que a cena pode estar ocorrendo em qualquer um dos lugares, ou em ambos ao mesmo tempo. Esse é em si o retrato mais fiel da modernidade, um misto de equivalências e ambiguidades, e independente do modo como a obra foi finalizada, trata-se de uma

crítica a sociedade *fin du siècle*, sendo que o essencial da percepção do pintor encontra-se ali.

É em si mesma uma representação categórica das feições burguesas e da falta de sentimentos nela contidas, foi a sua impressão momentânea de tudo o viu e do que sentiu, e dos efeitos causados pela sociedade moderna sobre um homem que conheceu e pode vivenciar o glamour e a miséria da cidade parisiense pós-reforma Haussmann e da sociedade carioca pós Pereira Passos.

Todos os sentimentos são trazidos à tona quase que de modo instantâneo. Não existiu na sociedade moderna um processo de formação, nem raízes que sustentassem as novas formas de expressão, todas as mudanças foram bruscamente implementadas na realidade dos trópicos, criando fatores devastadores em menor ou maior grau, característicos das sociedades modernas nesse período.

1.3. As reformas acadêmicas de 1831 e 1854

A então fundada Escola Nacional de Belas Artes não obstante ou tão pouco alheia as transformações estruturais, sociais e culturais que passava a cidade do Rio de Janeiro também buscava por meio de sua reforma acadêmica seguir o exemplo dos novos tempos. Como nos informa Dazzi (2013), desde pelo menos meados dos anos de 1880, a antiga Academia Imperial vinha sendo alvo de uma série de críticas e de avaliações desfavoráveis por parte de grande parte dos críticos de arte e de professores e alunos. Exigia-se uma reforma urgente tanto na estrutura como nos métodos de ensino da instituição,⁴⁹ devendo ser, portanto, um reflexo da moderna sociedade, de seu desenvolvimento técnico e de seu progresso social.

Desde suas primeiras décadas o sistema educacional acadêmico fora marcado pelo modelo de ensino francês, trazidos então pelos membros da Missão Artística em meados de 1816. Até o início de século XX, a Academia passou por apenas duas grandes reformas, sendo a primeira chamada de “Reforma Lino Coutinho” instituída por meio do decreto de 30 de dezembro de 1831, e a segunda a chamada “Reforma Pedreira” em 1854, que viria a instituir um novo estatuto para a Academia, a fim de se regulamentar e definir seus novos critérios de atuação.

⁴⁹ DAZZI, Camila. Pai e construtor da arte brasileira" - A Academia das Belas Artes na reforma da educação promovida por Benjamin Constant em 1890/1891. Revista Digital do LAV, vol. 6, nº10, 2013, pp. 19-37. UFSM

Vários são os fatores que contribuem para buscarmos compreender as condições precárias do ensino da Academia no início do século XIX, e a busca por uma reformulação de sua atuação, sendo a reforma de 1831, a primeira tentativa de se estabelecer padrões mínimos para a instituição, não somente na formação artística dos alunos, mas em sua utilização de modo mais assertivo pelo governo central.

A Academia Imperial deveria a partir de então, ser um dos pilares na construção do discurso do imaginário nacional, onde a escultura, a arquitetura e principalmente a pintura, seriam as representações imagéticas das narrativas históricas e dos grandes feitos da nação na construção do imaginário popular.

Com o passar dos anos outras instituições foram sendo formadas e passariam a cumprir também com esse papel, são os casos dos IHGB (Instituto Histórico Geográfico Brasileiro), Faculdade de Direito, Faculdade de Medicina etc. Sendo junto com a AIBA os grandes construtores do discurso nacional. Segundo CHAVES (2013),

[...] a nação se expressa através das rotinas, dos costumes e das formas artísticas. Estas formas de expressão são desenhadas no imaginário coletivo, dotando a comunidade nacional de um sentido. O nascimento de uma identidade nacional não deixa de ser fruto de uma coerção ideológica, em que os indivíduos aceitam uma série de normas e valores como próprios, durante um processo de socialização promovido pelo Estado. Estes processos de autoafirmação e autolegitimação estatal ocorrem, principalmente, através da criação de arquétipos nacionais e podem ser percebidos através da literatura, da história e das artes plásticas.⁵⁰

Havia, portanto, uma necessidade de legitimação do Império por meio do discurso de nacionalidade, através dos diversos mecanismos e organismos controlados pelo governo central para que este pudesse representar-se em todos os seus aspectos, a fim de legitimar o seu poder e as suas ações. Nesse sentido, o simbolismo como estratégia de disseminação e formação do imaginário popular assumia uma posição privilegiada enquanto instrumento de comunicação, capaz de atingir todas as camadas sociais.⁵¹

Para CHAVES (2013), dentro do contexto da produção do imaginário popular por meio da arte, a posição central ocupada pela Academia Imperial de Bellas-Artes, e a construção da imagem de D. Pedro I como o patrono das letras e das artes, impuseram a

⁵⁰ VEJO, Tomaz Perez. La Pintura de História y la Invención de las Naciones. LOCUS: Revista de História, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, jul. 1999. In: CHAVES, Marina G. O patronato imperial e o papel das artes na formulação dos projetos nacionais (1841-1889). XXVII Simpósio Nacional de História. AMPUH, 2013. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/33-snh27?start=1020>

⁵¹ *Ibid*, p. 2.

instituição um compromisso formal com as posições do Império na produção de seu projeto de nação. Tratava-se em suma de uma tentativa de fomentar e consolidar uma arte nacional que divulgasse as ideias do Império, garantindo a consolidação do aparato simbólico pertencente ao projeto civilizatório nacional.⁵² Fazia-se necessário, portanto, uma reforma completa, que englobasse desde as reformas de base na educação primária e secundária, alcançando o Liceu de Ofícios e as instituições de nível superior.

O entendimento geral no período da reforma acadêmica era de que a Academia Imperial devido seu valor de destaque e as possibilidades que dela pudessem se fazer valer, encontrava-se naqueles anos quase que nulas, sem conseguir atuar para os fins para o qual fora criada.⁵³ Não havia aplicações técnicas de seus afazeres, tão pouco regimes, regulamentações ou estatuto próprio que definissem seus objetivos. Por vezes era comum que alunos e professores buscassem aprender uns com os outros, até mesmo na utilização dos materiais de sua profissão.⁵⁴

Atentos as dificuldades e as necessidades em torno da construção de uma regulamentação e de um currículo próprio para a instituição, a Regência em nome do Imperador buscava aprovar um plano de reformulação de ensino, o que culminaria no decreto de 30 de dezembro de 1831, assinado à época pelo então conselheiro do Imperador, o Ministro e Secretario do Estado e dos Negócios, Lino Coutinho. Dentre os planos de reforma apresentados pode-se destacar:

1. *A definição mínima da quantidade de professores responsáveis por atuar na instituição;*
2. *Congresso para a escolha do diretor e do recebimento de seus proventos;*
3. *A nomeação do secretariado;*
4. *A nomeação de professores substitutos mediante congresso e aprovação do governo, mediado por concurso;*
5. *Da participação a quem se queira aproveitar dos cursos, que poderiam frequentá-los sem estar necessariamente matriculados;*
6. *Do ensino da Academia dividido em: pintura histórica, paisagem, arquitetura e escultura. Além dessas divisões haveria também aulas de desenho, anatomia e physiologia, dentre outras...*⁵⁵

A Academia seria dividida então em quatro ramos de aplicação: pintura histórica, paisagem, arquitetura e escultura, além dessas, seriam incluídos nos cursos aulas de desenho, anatomia e fisiologia próprias as necessidades de cada ramo. Os cursos seriam

⁵² *Ibid*, p.3.

⁵³ Decreto, de 30 de dezembro de 1831. Disponível em: <https://bibliotecadigital.trt1.jus.br/jspui/handle/1001/712927>

⁵⁴ *Ibid*, Decreto de 1831.

⁵⁵ Estatuto da Academia Imperial de Bellas Artes, 1831, referente a chamada “Reforma Lino Coutinho”. Documento disponível no site: <http://www.dezenovevinte.net>

de cinco anos com a exigência mínima de ter frequentado pelo menos um ano do curso de desenho. No último trimestre haveria um concurso geral em cada uma das disciplinas, as produções dos concorrentes ficariam expostas ao público, sendo de escolha da Congregação em sessão pública a votação e a escolha das produções premiadas, sendo entregues pelo Ministro do Império, a Grande e a Pequena Medalha de Ouro, para os respectivos primeiro e segundo lugar. Em suma eram essas as principais determinações apresentadas pelo decreto de 1831, que permaneceriam vigentes e quase que inalteradas por toda a gestão do então diretor Felix Taunay (1834-1851).

A segunda reforma, viria a ocorrer somente no ano de 1854, por meio do decreto nº 805 de 23 de setembro, que autorizava o governo central a alterar o estatuto e as diretrizes da Academia Imperial de Bellas- Artes. Essa reforma ficaria conhecida como “Reforma Pedreira”, em alusão ao então ministro do Império no gabinete da Conciliação Luís Pedreira de Couto Ferraz sendo promovida pelo então diretor da Academia Imperial Manuel Araújo Porto Alegre (1808-1879), em uma tentativa de adaptar a AIBA aos progressos técnicos e educacionais daquelas décadas.

Como nos informa SQUEFF (2000)⁵⁶, era de consenso naquele período entre os membros do governo a necessidade de se reformar a instrução pública do Império, sendo que o próprio D. Pedro II concordava com a total urgência da matéria. Segundo a autora, nos primeiros vinte anos do século XIX, mesmo que ainda de modo genérico a constituição Imperial concebia o ensino primário como essencial a sociedade devendo ser aplicado de forma ampla e gratuita.

A partir de 1834, ficava a cargo das províncias o controle e a manutenção das instituições de ensino em nível primário e secundário, enquanto o ensino de nível superior sob responsabilidade do governo central. Segundo SQUEFF (2000, pg. 105),

[...] o ensino nas províncias permaneceria fragmentado em aulas régias, nas quais eram ensinadas, separadamente, disciplinas como latim, francês, retórica, filosofia, comércio.³ Também não havia uma lei que articulasse as diferentes etapas de ensino: a escola elementar não era pré-requisito para a admissão aos cursos superiores. Para ingressar neles havia um exame de admissão que compreendia francês, gramática latina, retórica, filosofia racional e moral, geometria. Assim, proliferaram os chamados cursos preparatórios, mantidos pelas províncias ou por particulares, que ministravam apenas as disciplinas exigidas no exame de admissão para os cursos superiores.

⁵⁶ SQUEFF, Leticia C. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. Cadernos Cedes, ano XX, n 103 o 51, novembro/2000. UNICAMP.

A reforma Pedreira buscava, portanto, diminuir as diferenças promovendo uma melhor estruturação do ensino. Em resumo a reforma ministerial buscou para além dessas medidas básicas, um remodelamento de todas as instituições educacionais. Desde a nomeação de professores submetidos agora a concursos de admissão previamente estabelecidos e elaborados por uma comissão governamental, à regulamentação da instrução primária e secundária, o controle dos seminários por parte do governo, as reformulações dos cursos jurídicos, da Academia Militar, da Escola de Medicina, dos Conservatórios de Música e da própria AIBA.⁵⁷

Contudo, a reforma Pedreira para além das reformulações do ensino em todas as suas instâncias, foi também um instrumento de controle ideológico formalmente instituído pelo governo imperial. Para SQUEFF (2000), as medidas expressadas na reforma possuíam em si um duplo compromisso, visava em primeiro lugar dar sustentação ao projeto de centralização do poder monárquico, controlando de cima para baixo as instituições de ensino na tentativa de acabar ou ao menos diminuir as forças locais de cada região, e em segundo lugar, difundir os valores e as formas de comportamento, capazes de sedimentar, segundo a autora, o sentimento de nacionalidade, construído em torno de valores como ordem e monarquia, buscando assim, inserir o Império brasileiro no trilha das chamadas nações civilizadas, neste aspecto uma continuidade das propostas estabelecidas pelo decreto de 1831.⁵⁸

Nos anos da Reforma Pedreira, o programa de ensino da AIBA compreendia as seguintes cadeiras: 1. Pintura histórica, 2. Escultura, 3. Arquitetura, 4. Mecânica, 5. Desenho e 6. Paisagem. Havia, além disso um substitutivo para desenho, dois para escultura, um dos quais era gravador de medalhas, e um pensionista que devia substituir o professor de arquitetura quando impedido. O programa até então, havia sofrido poucas alterações e as mudanças mais perceptíveis estiveram ligadas a reformulação das cadeiras de gravura e arquitetura, tendo sido retirado do quadro a cadeira de mecânica do corpo.⁵⁹

Manuel de Porto Alegre então diretor da AIBA, fora convocado a contribuir com os anseios do Império no âmbito das artes. Os artistas ali formados deveriam agora congregados dos valores da monarquia e contribuir com a imagem da nação, devendo se consolidar em torno da figura de D. Pedro II. Como nos informa SQUEFF (2000),

⁵⁷ *Ibid*, p. 106.

⁵⁸ *Ibid*, p.106-107.

⁵⁹ Relatório da Câmara Municipal. Sessão do dia 7 de julho de 1854.

contando com uma verba substancial, cerca de cinco conto de réis anuais, pôs-se a tarefa de reestruturar a instituição. Modificou os estatutos, criando disciplinas e novas vagas, fundou a Biblioteca da Academia com uma gama de livros especializados, construiu um pavilhão para abrigar a galeria com as pinturas e esculturas ali produzidas ou adquiridas, incorporou o conservatório de música, tornando-a não apenas um espaço destinado a produção da arte e do saber artístico, mas detentora e julgadora de tudo o que se referisse as artes no próprio Império.⁶⁰

A própria estrutura do prédio sofreria alterações substanciais. Segundo ALMEIDA (2008)⁶¹, até meados de 1826, ainda sob a administração do Barão de Taunay o edifício da Academia Imperial não estava completamente concluído, posto que Porto Alegre ao assumir a direção da instituição tratou de buscar finalizar a obra, recorrendo aos fundos do Império. Considerado uma obra clássica da arquitetura brasileira, o projeto criado por Grandjean de Montigny inaugurava o estilo neoclássico no Brasil sendo considerado o primeiro a propor tais características a estética local, como podemos observar nas imagens 1 e 2:

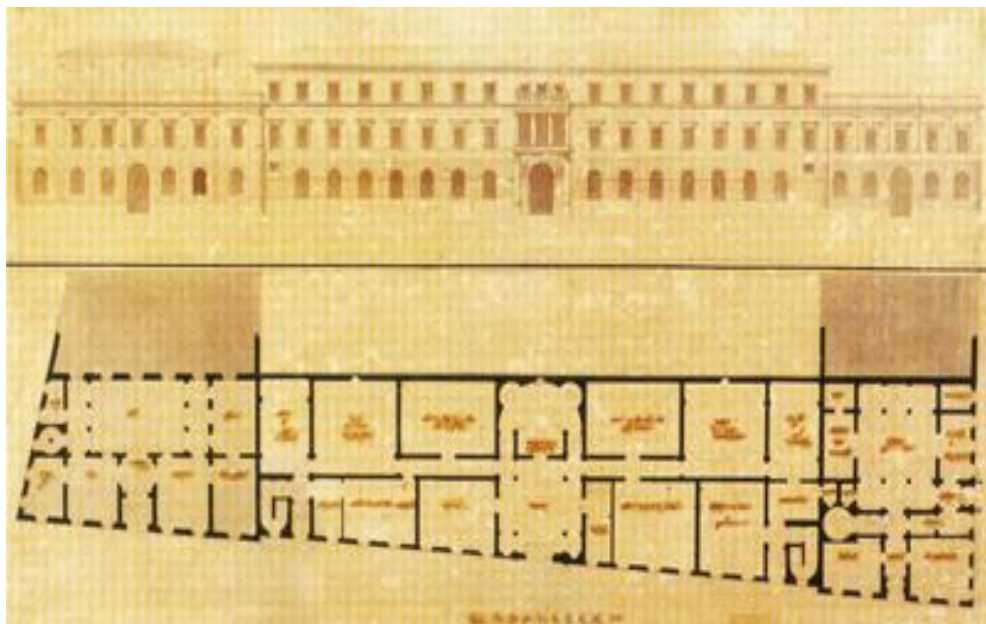


Figura 10
Jean-Baptiste Debret: fachada da antiga Academia Imperial de Belas Artes
Aquarela sobre papel
Rio de Janeiro
Acervo da Biblioteca do Jardim Botânico

⁶⁰ *Ibid*, p. 107.

⁶¹ ALMEIDA, Bernardo Domingos de. Portal da antiga Academia Imperial de Belas Artes: A entrada do Neoclassicismo no Brasil. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_portalaiba.htm



Figura 11
Edifício da Academia Imperial de Belas Artes
Projeto de Grandjean de Montigny
São Sebastião do Rio de Janeiro

O modelo arquitetônico neoclássico aplicado por Montigny era dotado quase que de um estilo cortesão, o que implicaria uma certa virtuosidade contida principalmente nas construções clássicas do período greco-romano redescobertos no século XIX, nas escavações de Pompeia e Herculano. O estilo trazia consigo modulações pautadas na sobriedade e no equilíbrio, nas linhas retas e em formas geométricas simples, mas sempre dotados de uma opulência intimidadora só vista antes nos grandes palacetes romanos.

A retomada do estilo clássico teve em meados do século XIX, como intuito a busca pelo reestabelecimento dos valores éticos das sociedades clássicas, fazendo-se valer de uma certa cultura “virtuosa” e de valores “morais” inalteráveis. A partir dos modelos apresentados pelo novo estilo, criara-se uma total rejeição à frivolidade do rococó e do barroco, como aquelas contida nas igrejas do período colonial.⁶²

Localizado na Rua do Ouvidor, considerado nesse período a grande artéria da cidade do Rio de Janeiro e por onde se iniciou a “introdução” da modernidade carioca e

⁶² *Ibid*, GOMBRICH, 2018. p. 308.

dos principais preceitos da tradição e da cultura francesa, o então prédio da AIBA muito alterado com o passar dos anos viria a ser demolido.⁶³

Outros pontos importantes podem ser destacados na reforma de 1854, dentre eles: a manutenção da cadeira de 1. Arquitetura, 2. Escultura, 3. Pintura, 4. Gravura, 5. Paisagem, 6. Desenho e 7. Anatomia no lugar da cadeira de mecânica do corpo, retirada do currículo em anos anteriores, a instituição da obrigatoriedade da criação de aulas de desenho geométrico, desenho de ornatos, escultura de ornatos, matemática aplicada e história das belas artes. A distribuição gratuita de materiais para os alunos e os professores em todos os cursos da Academia, e o estabelecimento de modo formal e definitivo das práticas de concursos e dos prêmios distribuídos pela Academia para os alunos, tal como o Prêmio de Viagem e o período de duração desde.⁶⁴

Quanto a arte produzida nesse período, ou seja, aquelas de cunho histórico, acreditava-se então, servir não mais aos talentos e desejos do pintor, mas, aos interesses e propósitos do Imperador e da monarquia, que por meio desses registros propagavam seus feitos notáveis e suas conquistas, muitas delas relacionadas a política e a guerra, como nas representações executadas por Pedro Americo “*Independência ou Morte*” (1888), e em certa medida por Victor Meirelles “*Juramento da Princesa Isabel*” (1875). Era preciso adaptá-la, portanto, às necessidades e aos problemas dos novos tempos. Para Porto Alegre mais do que a simples transplantação dos modelos artísticos franceses se fazia necessário uma reformulação do pensamento, haja visto que a simples tentativa de imitação desta, não havia trazia benefício algum a instituição.

Em uma sociedade onde o trabalho, e principalmente o trabalho braçal era visto como “desonroso”, e onde a grande massa de homens livres preferiam trabalhar na burocracia e na administração governamental, não era difícil de se compreender a limitação de pessoas interessadas em atuar nesse tipo de ofício,⁶⁵ a falta de reconhecimento e a inexistência de um mercado mínimo de arte dificultavam ainda mais manter uma instituição do porte da AIBA unicamente destinada ao ensino e a produção artística.

⁶³ As informações de modo completo estão disponíveis no portal Rio Memórias, órgão vinculado do Ministério da Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://riomemorias.com.br>

⁶⁴ Decreto nº 805, 23 de setembro de 1854.

⁶⁵ *Ibid*, SQUEFF, 2000, p.111.

Os anos de 1870 e 1880 representariam para Academia Imperial um período de grande turbulência e instabilidade em consequência da crise do sistema monárquico. Há muito já não havia garantias para a manutenção da AIBA e da continuidade das Exposições Gerais e das premiações. A Academia sofreria pela falta de recursos e pela ausência do apoio governamental, dando assim origem a grandes agitações dentro e fora da instituição.



Figura 12
Independência ou Morte ou Proclamação da Independência, 1888.
Pedro Americo (1843-1905).
Óleo sobre tela. 415 x 760 cm.
São Paulo, Museu Paulista/USP

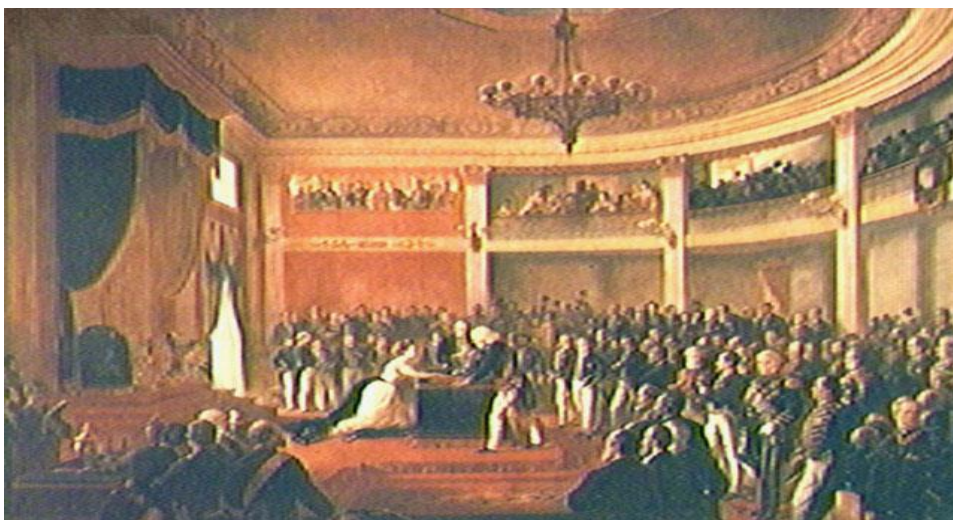


Figura 13
Juramento da Constituição pela Princesa Isabel como Regente do Império do Brasil, 1870.
Victor Meirelles (1832-1903).
Senado Nacional. Brasil

1.4. O decreto nº 983 de 8 de novembro de 1890

Desde a Reforma Pedreira em 1854, a Academia Imperial não passaria por mudanças significativas, o ensino, a cátedra, as técnicas e a captação de novos alunos permaneceram as mesmas. Nesse sentido os questionamentos produzidos por grande parte da imprensa e dos críticos de arte se faziam de certo modo coerente com a realidade da instituição nos novos tempos. Era preciso reestruturar a Academia readequando suas diretrizes de ensino aos novos conhecimentos e técnicas praticadas agora nos grandes centros artísticos como Paris e Roma.

A reforma de 1890, que iria substituir a Academia Imperial de Bellas-Artes pela Escola Nacional de Belas Artes se deu em meio a uma série de polêmicas e conflitos. Em um primeiro momento, por ter sido de certo modo uma segunda “reforma ministerial”, que começaria a ser elaborada por volta de 1889, através de uma comissão incumbida de redesenhar a instituição reformulando seu currículo e sua atuação, do qual Rodolpho Amoedo primeiro como professor e anos depois como vice-diretor, juntamente com o então escultor e professor da Academia Imperial, Rodolfo Bernardelli se tornariam as figuras essenciais no processo de transição e de consolidação das reformas acadêmicas.

Essas mudanças estiveram diretamente ligadas a pasta do então Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, Benjamin Constant que em meados daquele ano aprovaria o novo estatuto da instituição, sendo então promulgado por meio do decreto nº 983, de 8 de novembro de 1890. Por intermédio do próprio Constant, Rodolfo Bernardelli fora então o escolhido para assumir a direção da recém fundada Escola Nacional de Belas Artes.



Figura 14
Professor Rodolfo Bernardelli
Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes

Ainda quando jovem Rodolfo Bernardelli veio com sua família de Guadalajara no México, e após fixar-se por um período no Rio Grande do Sul, até meados de 1866, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro. Lá entra em contato com a sociedade carioca, uma elite local que dava o tom ao desenvolvimento e aos costumes sociais. Essa elite era formada em sua maioria por magnatas, produtores rurais, latifundiários, ricos usineiros e barões do Império. Nas horas vagas de seus estudos de música no conservatório, tocava como violonista na orquestra de uma Companhia Francesa de Operetas que atuava na Alcatáz, teatro que existiu na rua Uruguaiana, entre as ruas do Ouvidor e Sete de Setembro.⁶⁶

Era ali que a sociedade carioca penetrava o dandismo, em sua moda, no traje, na casa, no dormir e no comer, era quase como um código social, um remodelamento total dos hábitos, da aparência, modo de ser e de se portar. Nas altas rodas falava-se francês, sendo

⁶⁶ Arquivo Nacional de Belas Artes (EBA/UFRJ) pg. 43. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/arquivo-historico/>

uma miragem pura e fresca dos ventos de Paris na cidade carioca. Foi nesse ambiente raro e bem frequentado que Bernardelli começa a figurar e dele retirar relações sociais proveitosas.

Havia Bernardelli a muito sido aluno do curso de escultura da antiga Academia Imperial, sendo considerado por muitos no final do século XIX, como o principal e mais notável escultor do Império. Em meados de 1885, ainda no governo Imperial, comprovado seu aproveitamento por meio da exposição de seus afazeres na Europa como aluno pensionista, é por decreto nomeado professor de estatuaría na Academia, substituindo seu antigo mestre, então aposentado Chaves Pinheiro.

A fim de poder executar suas obras obteve da Câmara Municipal a concessão de um vasto terreno na esquina da rua da Relação com a dos Inválidos, neste local construiu um barracão para seu ateliê e ali executou obras importantes. Em Santos projetou e executou o jazigo de José de Bonifácio, e em seu ateliê os trabalhos iniciais para os monumentos de Osório e de Caxias.⁶⁷ Esteve sempre rodeado de artistas e grandes personalidades da sociedade carioca, tais como literatos, jornalistas, parlamentares, ministros, altos funcionários, homens da política e da administração pública.

Nomes como Quintino Bocayuva, Benjamin Constant, Ferreira Araujo, Corina Coaracy, Olavo Bilac, Raul Pompeia, Coelho Netto, José do Patrocínio, Aluizio e Arthur Azevedo, Machado de Assis, Morales de Los Rios e tantas outras personalidades responsáveis pelos mais variados movimentos renovadores das instituições do Império estiveram em sua presença. Era uma nova elite, formada de indivíduos diferenciados, que iriam remodelar em um curto espaço de tempo, critérios mínimos mesmo que ainda de forma incerta, para a organização de um novo governo aos moldes republicanos.⁶⁸

Devido a sua posição de destaque no meio republicano, seu conhecimento técnico e suas ideias por demais avançadas para a época recebeu o convite de Constant para assumir a reforma da Academia, prontamente aceito, assumiu no período de transição a cadeira de diretor da instituição. Nesse tempo já despontava seu interesse em modificar o estatuto da antiga Academia Imperial. Segundo Rodolpho Amoedo logo ao assumir a direção da ENBA [...] *organizou-lhe os estatutos, baseado no ensino francês, no método*

⁶⁷ *Ibid*, ANBA, p. 48.

⁶⁸ *Ibid*, ANBA, p. 49.

da *École des Beaux-Arts de Paris*. Sua gestão foi durante um quarto de século, responsável pelo surto de dominação nos negócios da arte na cidade.

Sua relevância está para a Escola Nacional como sendo também o responsável pela reelaboração dos espaços acadêmicos e por mudanças estruturais profundas, que iriam desde a introdução do Conselho Superior de Belas Artes, a separação total entre a Escola de Belas Artes e o Conservatório de Música que se mantivera unido desde a reforma Pedreira em 1854, junto a construção do novo prédio na avenida Rio Branco, coração das reformas urbanas no século XX, e principal expoente da modernidade carioca.

Para SILVA (2007) Bernardelli pode ser entendido como um personagem cujas posturas assumidas ao longo dos anos em que foi diretor da ENBA, fizeram com que se tornasse uma das figuras mais controvertidas da arte brasileira na passagem do século.⁶⁹ Manteve sempre como escultor e professor uma postura ousada frente as produções artísticas da época, o caráter erótico na modelagem do corpo humano ao qual dava as suas obras características e traços marcantes.

A afinidade que mantinha com as produções italianos, como por exemplo, as obras do napolitano Achille d'Orsi [...] *que deste absorveu técnicas e costumes como o uso de descrições na base da escultura e nas representações de um chão árido em contraste com a maciez dos corpos dos personagens ou com a textura do planejamento, como em Proximus tuus (1880),*⁷⁰ fizeram de suas produções, obras de grande valor e reconhecimento, e até mesmo por vezes na construção de uma estética de cunho realista, fazendo com que alcance o status de grande intelectual.⁷¹

Ainda segundo SILVA (2010), dentre outras atuações de maior ou menor expressão, Bernardelli participou de eventos públicos e comissões, como por exemplo, a Comissão julgadora de fachadas dos edifícios da Avenida Central em 1904, no auge das reformas de Pereira Passos ou mesmo na comissão responsável pelo projeto do Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro. Ainda como artista esteve inserido de forma direta na [...] *criação de um Lampadário Monumental, para o largo da Lapa e na execução das*

⁶⁹ SILVA, Maria do Carmo C. da. A trajetória do escultor Rodolfo Bernardelli na Primeira República: produção artística e atuação na direção da Escola Nacional de Belas Artes (1890-1915). Apud. CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Bernardelli. Skultura, São Paulo, n.31, p.3-5, jun./set. 1990. XXVI Colóquio CBHA. 2007, pg. 442. Disponível em: https://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/50_XXVICBHA_Maria%20do%20Carmo%20Couto.pdf

⁷⁰ *Ibid*, SILVA, p.443.

⁷¹ *Ibid*, SILVA, p. 444.

estatuas que ornamentam o Teatro Municipal. Bem como no desenvolvimento do projeto para reforma do Chafariz da Carioca, figura alusiva a pintura de Pedro Americo “*A Carioca*” de (1865), que buscava ser na perspectiva de Bernardelli uma obra de estilo e proporções monumentais para a cidade do Rio de Janeiro, mas que nunca veio a sair do papel.⁷²

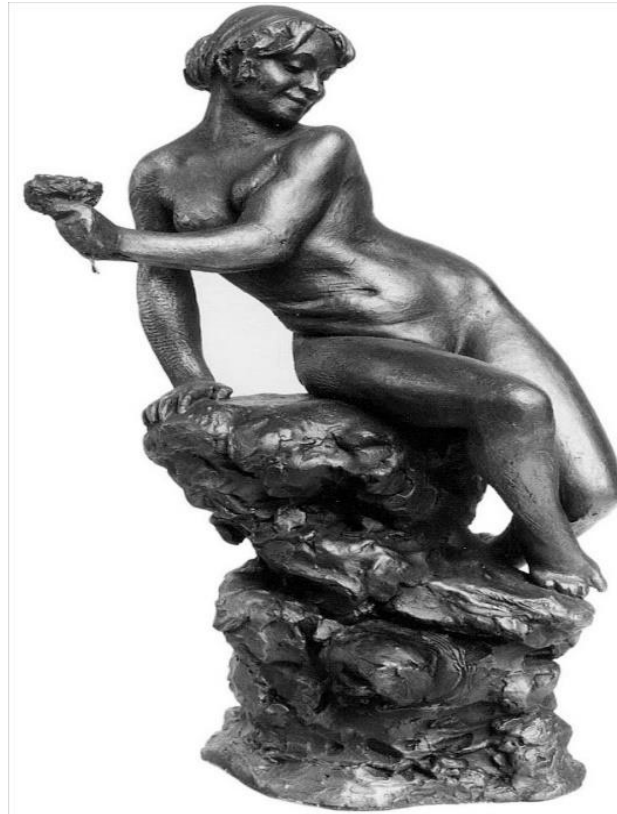


Figura 15
Rodolfo Bernardelli.
A Carioca (1865)
Bronze 46 x 23 x 17 cm

Tal era a importância de Bernardelli naqueles anos que ao assumir a direção da ENBA pode enfim pôr em prática suas ambições quanto as modificações necessárias para a reformulação do estatuto e a reorganização do ensino. Era um exímio conhecedor das artes, e todos que de seu círculo fizeram parte surpreendiam-se com as potências de suas ideias. Era em si um idealizador e um visionário em uma época ainda de concepções e valores arraigados.

⁷² SILVA, Maria do Carmo C. Rodolpho Bernardelli e a reforma urbana de Pereira Passos. 2010. Pg.389-395. In: Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2 Organização de Arthur Valle e Camila Dazzi Seropédica/Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ; DezenoveVinte, 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/>

Dentre os vários artigos que constam no estatuto aplicado por Bernardelli cerca de duzentos e quarenta e oito, pode-se destacar:

Art. 1º A Academia das Bellas-Artes passará a ter a denominação de Escola Nacional de Belas-Artes e será destinada ao ensino da pintura, da escultura, da arquitetura e da gravura.

Art. 3º O curso geral será dividido em três anos, compreendendo as seguintes matérias:

Primeiro ano:

História natural (noções concretas);
Mitologia;
Desenho linear;
Desenho figurado (estudo elementar).

Segundo ano:

Física e química (aplicações às artes);
Geometria descritiva;
Trabalhos gráficos correspondentes;
Arqueologia e etnografia;
Desenho figurado.

Terceiro ano:

História das artes;
Perspectiva e sombras;
Trabalhos gráficos correspondentes;
Elementos de arquitetura decorativa e desenho elementar de ornatos;
Desenho figurado.

Algumas alterações ocorreram também para os cursos especiais, era o caso dos cursos de pintura, escultura e arquitetura que compreendiam entre outras a partir de então as seguintes matérias:

Primeiro ano:

Anatomia e fisiologia artísticas;
Desenho de modelo vivo.

No segundo e terceiro ano:

Pintura (duas cadeiras).

No curso de escultura:

No primeiro ano:

A inclusão da matéria de Anatomia e fisiologia artísticas;
Desenho de modelo vivo;
Escultura de ornatos.

No segundo e no terceiro ano:
Estatuária.

Para o curso de arquitetura,

No primeiro ano:
Cálculo e mecânica;
Materiais de construção e sua resistência;
Tecnologia das profissões elementares;
Noções de topografia;
Plantas e desenhos topográficos.

No segundo ano:
Arquitetura (estudo completo);
História da arquitetura, Legislação (especial);
Estereotomia (estudo teórico e trabalhos gráficos);
Desenho de arquitetura;
Trabalhos práticos;
Plantas e projetos.

Cabe ressaltar que mesmo com uma procura inferior à dos cursos elencados acima, o curso de gravura de medalhas também estava relacionado na lista de cursos especiais, devendo a partir de então, incluir as matérias especiais de:

No primeiro ano:
Anatomia e fisiologia artísticas;
Desenho de modelo vivo e Escultura de ornatos.

No segundo e terceiro ano:
Gravura de medalhas e pedras preciosas.

E segue:

Art. 5º As lições, conforme as exigências do ensino escolar, serão dadas em salas apropriadas, nas galerias das coleções artísticas, em ateliers e ao ar livre.

Art. 6º As matérias do curso geral e dos cursos especiais serão distribuídas em secções como vai aqui determinado:

1ª secção - física e química, ciências naturais, anatomia e fisiologia;

2ª secção – mitologia, arqueologia, história das artes;

3ª secção - geometria descritiva, perspectiva e sombras, cálculo e mecânica, materiais de construção, resistência dos materiais, tecnologia das profissões, plantas e desenhos topográficos;

4ª secção - arquitetura (teoria e história), estereotomia, desenho de arquitetura, trabalho prático, plantas, projetos;

5ª secção - desenho figurado, desenho geométrico, elementos de arquitetura e desenho elementar de ornatos;

6ª secção - desenho de modelo vivo, desenho de anatomia, pintura;

7ª secção - escultura de ornatos, estatuária;

8ª secção - gravura.

Essas eram as disciplinas básicas ofertadas em quase todos os cursos do novo currículo acadêmico. No curso de pintura era instituída as cadeiras de história da arte, mantendo-se as aulas de desenho de modelos vivos e física e química voltados para arte, e o ensino de desenho sendo uma parte essencial da formação dos alunos do qual a falta de uma disciplina dessa envergadura gerou durante muitos anos críticas severas a instituição. Era claramente um currículo pautado em orientação técnicas e no que havia de mais moderno nas artes europeias, principalmente no currículo acadêmico da *École des Beaux-Arts* de Paris pós-reforma Acadêmica em 1863, seja por compartilhar da liberdade dada aos pintores, pela originalidade e pelo livre pensamento.

Cabe ainda observarmos o artigo 18º do qual instituí a eleição do diretor do respectivo estabelecimento, devendo ser eleito por meio de Conselho Escolar dentre os professores dos cursos especiais de pintura, escultura, gravura de medalhas e pedras, modelo vivo e desenho de arquitetura. Quanto as designações que cabiam ao diretor da ENBA, um adendo em específico do artigo 21º chama a atenção,

[...] velar pela observancia destes estatutos; propôr ao Governo tudo quanto for conducente ao aperfeiçoamento do ensino, não só na parte administrativa, que lhe é pertencente, como ainda na parte technica, devendo neste ultimo caso ouvir previamente o conselho escolar; propôr todas as medidas e providencias de que careça a parte material da Escola para sua conservação, com vantagem para o progresso das artes, ou para corrigir erros introduzidos em materia de gosto artistico.⁷³

E do artigo 22º,

[...] Além das informações que pelo Governo lhe forem pedidas, o director remetterá ao Governo, no fim do anno escolar, um relatorio sobre todos os trabalhos da Escola, tratando especialmente do adeantamento do ensino e distinguindo o nome daquelles que para esse progresso hajam concorrido.

⁷³ Decreto nº983, de 8 de novembro de 1890.

Ambos os artigos demonstram as ambições do governo provisório para com a arte produzida pela Escola Nacional. Esta deveria atender aos interesses da nação, e responder diretamente ao governo central quando esse assim solicitasse, inclusive e principalmente aquelas de caráter acadêmico. O alinhamento com a República e com os interesses republicanos deveria ser completo, a arte e o artista estariam agora a serviço da nação sobre o expresse controle do governo militar.

Os anos de Rodolfo Bernardelli à frente da ENBA são repletos de conflitos, questionamentos e imbróglis, sejam esses relacionados aos seus posicionamentos enquanto professor e diretor, ou até mesmo nas reformulações acadêmicas inseridas no período em que esteve à frente da instituição. Ao mesmo tempo esse conjunto de críticas também proviam de muito antes de sua direção (reformas 1831 e 1854), como podemos observar no *Jornal do Commercio*,

[...] é que se não exigem daqueles que a frequentam preparatório algum, nem ao menos ao entrar se lhes pergunta: sabeis ler? Daqui resulta que a Academia nunca consegue criar um verdadeiro artista, e que os seus melhores discípulos não passam de meros copiadores, de simples (ilegível) práticos, salvo algum desses raros a quem Deus fadou gênio e poeta ao nascer. [...] há na Academia um vazio que, se não for preenchido a tempo, tornará ineficazes os maiores esforços em prol da arte; é a falta de uma cadeira de história, senão de história geral, ao menos de história da arte. É mister que quem se dedica as artes saiba sua poesia, que conheça quem foram seus grandes filhos. Oh! É uma vergonha miséria; há moços na Academia, e talvez já premiados, que não sabem repetir os nomes de Raphael e Rubens, de Miguel Angelo! O ensino é ali pessimamente administrado; mediocridades rotineiras ocupam as mais importantes cadeiras, e nada podem ensinar porque nada sabem.⁷⁴

Conhecedor das condições sociais do povo, que muito pouco incorporavam ainda dos preceitos e das instituições liberais, porquanto, calamitosamente, os artistas que frequentavam a AIBA eram todos quase analfabetos, em sua maioria, Bernardelli buscou imprimir ao ensino da recém fundada ENBA uma série de feições que estivessem ao nível da mentalidade do ambiente, mas que também buscasse elevar o artista a uma categoria superior de acordo com a sua missão.

Segundo Rodolpho Amoedo, na tentativa de reorganizar as práticas educacionais e elevar o status da instituição aos mais altos padrões de uma “sociedade civilizada”,

⁷⁴ *Jornal do Commercio*, 1850, ed.341.

organizou os salões anuais dando-lhes aspectos grandiosos, dignos de receber o mais alto escalão do governo, a imprensa e parte culta do público. E conclui,

[...] durante vinte cinco anos, a 1º de setembro, inaugurava-se, sempre com a assistência do Presidente da República, a mostra anual de arte. Nesse regime de beneditina cultura, formaram-se expoentes de arte, dos quais lobrigio daqui alguns que foram do meu tempo e, "si le grain ne meurt", no dizer de André Gide, continuarão a obra do Mestre. Brilhavam estelarmente Batista da Costa, Visconti, Fiuza, Fernandes Machado, Miguel Calmon, primeiro arquiteto diplomado, Heitor de Mello, Armando Telles, Correia Lima, Latour, o casal Lucílio e Georgina de Albuquerque, os irmãos Chambelland, os irmãos Timóteo, Nicolina Vaa de Assis, Hélio Seelinger, Leão Veloso.⁷⁵

O projeto de reforma da Academia implementado por Bernardelli, com o auxílio de Rodolpho Amoedo diretamente orientado pelo funcionamento e ensino das Academias europeias, particularmente a parisiense, propôs a ENBA um projeto de escola de arte moderna em total sintonia com as inovações de seu tempo. Já para Duque-Estrada a reforma de 1890 não teria passado de uma mera questão de rótulo, em que as engrenagens que mantinham e faziam girar a instituição permaneceram as mesmas da Academia Imperial, garantindo por sua vez um funcionamento inalterado e contínuo.⁷⁶

1.5 Dos prêmios de Viagem à Europa

Uma das primeiras preocupações da nova direção Bernardelli-Amoedo foi o reestabelecimento o quanto antes possível do Prêmio de 1ª Ordem ou Prêmio de Viagem a Europa. Os dois últimos prêmios foram concedidos respectivamente nos anos de 1878 e 1887 ambos ainda como Academia Imperial. O primeiro foi para o então ainda aluno Rodolpho Amoedo e o segundo para o pintor Oscar Pereira da Silva junto com o arquiteto João Ludovico Maria Berna. Tanto Oscar Pereira como João Ludovico foram naquele ano de 1887, impedidos de receberem suas premiações devido a uma série de questionamentos quanto os critérios utilizados na avaliação e o resultado do concurso. Somente em 1890 já sobre a égide da nova instituição é que fora confirmado o direito do pensionato na Europa de ambos os vencedores.

O novo regulamento do Concurso para o Prêmio de Viagem estabelecia,

Art. 140. Haverá anualmente um concurso para o prêmio de viagem à Europa.

⁷⁵ AMOEDO, Rodolpho. Atas do Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. MCMLIX nº5.

⁷⁶ *Ibid*, VALLE, 2007 p. 43-48.

Art. 141. O prêmio de viagem consistirá em uma pensão durante um prazo improrrogável de cinco anos de estada na Europa.

Art. 142. Os concursos serão feitos na ordem seguinte: 1º ano, pintura; 2º ano, escultura, 3º ano, arquitetura; 4º ano, gravura.

Art. 143. Os concursos se efetuarão no primeiro ano ou no último trimestre do ano escolar e não durarão menos de sessenta dia.

Art. 144. O concurso será anunciado com um mês de antecedência e a inscrição se fará de requerimento ao diretor.

As alterações no modo como as premiações, o período e a escolha dos vencedores seriam aplicadas a partir de então, representavam para a instituição uma tentativa de ampliar e diversificar os alunos e os cursos vencedores em cada ano, possibilitando assim, diminuir as distâncias entre os vencedores do concurso e dar maior visibilidade e participação de todos, sendo que o Prêmio de Viagem à Europa era tido a época como a premiação máxima da Academia.

Sabe se que o primeiro pensionista enviado à Europa foi o pintor Raphael Mendes de Carvalho para Roma, em 1845, onde exerceu seu pensionato por três anos. Ao ano em que Mendes de Carvalho foi estudar na Itália, o concurso do Prêmio de Viagem ainda não existia. Mendes obteve sua pensão após resolução da Assembleia Geral Legislativa com consentimento do Imperador D. Pedro II que autorizava o Governo a enviá-lo à Itália, onde se aperfeiçoaria na arte da pintura sobre a proteção do Estado. A sua exceção, todos os demais estudantes que porventura receberam suas pensões, foram aprovados se sagrando vencedores do concurso na Academia.⁷⁷

Ao todo foram concebidos oficialmente pela Academia Imperial quinze prêmios de viagem à Europa, sendo, dois nos anos de 1845, a contar o de Raphael Carvalho Mendes e um segundo prêmio dado a Antônio Baptista da Rocha, arquiteto, também enviado a Roma, mais quatro prêmios entre os anos de 1846 e 1849, dois prêmios na década de 1850, quatro prêmios na década de 1860, três prêmios na década de 1870, e mais dois prêmios concedidos na década de 1880, mas que só foram entregues anos depois, já como Escola Nacional.⁷⁸ Os Prêmios de Viagem abrangeram todas as categorias da arte, pintura, escultura, arquitetura e gravura de medalhas, como podemos observar:

⁷⁷ CAVALCANTI, Ana M. T. Os prêmios de viagem da academia em pintura. In: 185 da escola de belas artes (org). PEREIRA, Sonia G. UFRJ. 2001-2002.

⁷⁸ *Ibid*, p. 16.

Tabela 1

Artistas brasileiros pensionistas na Europa	anos 40	anos 50	anos 60	anos 70	anos 80	Total
Pintores	3	2	1	1	-	7
Arquitetos	1	-	1	1	-	3
Escultores	1	-	1	1	-	3
Gravadores de medalhas	1	-	1	-	-	2

Tabela 2

Artistas brasileiros pensionistas na Europa	1892 a 1889	1900 a 1918	1920 a 1930	Total
Pintores	6	4	2	12
Arquitetos	-	2	5	7
Escultores	-	3	2	5
Gravadores de medalhas	-	1	-	1

Na tabela 1, podemos verificar a distribuição dos Prêmios de Viagem entregues pela Academia Imperial entre os anos de 1845 e 1878, e que demonstram um certo predomínio do curso de pintura em comparação com os demais. Em todas as décadas correspondentes aos anos analisados existe uma prevalência dessa cadeira na seleção de pensionistas a Europa.⁷⁹

Vale lembrar que houve ainda duas premiações que não foram contabilizadas na tabela 1, referentes ao ano de 1887. No período que corresponde aos anos de 1892 a 1930, ocorreram exatos vinte e cinco Prêmios de Viagem, onde prevaleceu novamente os alunos do curso de pintura, seguidos como em anos anteriores pelos cursos de arquitetura, escultura e gravura de medalhas.⁸⁰ É de conhecimento geral que o curso de pintura era sempre o mais requisitado e o mais aclamado, mas, a falta de candidatos qualificados nos outros cursos (arquitetura, escultura e gravura de medalhas), seriam responsáveis também pelo fato de não haver competidores em muitas das premiações, sendo nesses casos as

⁷⁹ A tabela 1 apresenta a quantidade de prêmios de 1ª Ordem concedidos ao longo da anos pela AIBA, e foram compilados pela pesquisadora Dr. Ana Maria Tavares Cavalcanti, referentes ao período de 1845 a 1887 publicadas posteriormente em artigo científico. Os dados foram obtidos por meio do acervo do arquivo Museu D. João VI / EBA / UFRJ. E representam apenas a parcela dos prêmios concedidos pela AIBA. Para mais ver: CAVALCANTI, Ana M. T. Os prêmios de viagem da academia em pintura. In: 185 da Escola de Belas Artes (org). PEREIRA, Sonia G. UFRJ. 2001-2002.

⁸⁰ A tabela 2 apresenta a quantidade de prêmios de 1ª Ordem concedidos pela ENBA correspondentes aos anos de 1892 a 1930. Para mais informações ver: VALLE, Arthur. Os concursos para o prêmio de viagem em pintura da ENBA/RJ entre os anos de 1892 a 1930. In: Seminário do Museu D. João VI (9.: 2018: Rio de Janeiro, RJ). Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI: pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes / Organizadores Alberto Martín Chillón ... [et al.]. – Rio de Janeiro: NAU, 2019.

premiações concedidas aos alunos de pintura, que se faziam presentes como candidatos desde a criação do concurso.

As viagens se concentravam em sua maioria para regiões como Roma, total de nove pensionistas e Paris, com oito pensionistas. Sendo Pedro Weingartner o único a estudar financiado por D. Pedro II em Paris, Munique e Roma, e Victor Meirelles que obteve o direito a oito anos de pensionato, sendo quatro anos em Roma e quatro anos em Paris.⁸¹ No campo das artes plásticas o caminho mais comum escolhido por esses jovens estudantes gravitava entre Roma e Paris, uma escolha razoavelmente compreensível haja visto serem ambas as capitais da pintura clássica. Segundo CAVALCANTI (2001), [...] *a escolha dessas duas capitais demonstra que os artistas brasileiros da segunda metade do século XIX procuravam os centros artísticos internacionais de maior destaque.*⁸²

As viagens à Europa tornaram-se o principal objetivo dos alunos da Academia Imperial. Desde o período colonial essas viagens já aconteciam mesmo que de modo esporádico, artistas brasileiros viajaram naqueles anos principalmente para estudar em Lisboa, como nos casos de Manuel da Cunha (Rio de Janeiro, 1737 - 1809), José Teófilo de Jesus (Bahia, 1757 - 1847), José Joaquim da Rocha (Bahia, 1737-1807) que estudou em Lisboa e Roma e Manuel Dias de Oliveira (Rio de Janeiro, 1764 - 1837) que também estudou em Lisboa e em Roma, onde viveu durante dez anos.⁸³

No entanto, o que diferenciou as viagens realizadas pelos vencedores dos concursos da Academia Imperial de períodos anteriores, fora sua continuação sistematizada e seu caráter oficial, inexistentes nas viagens do período colonial. Como se pode verificar a publicação feita no Jornal O Commercio, de 1855,

Sua majestade o Imperador, atendendo á necessidade de regulamentar-se a maneira por que devem proceder os alunos da academia das Bellas Artes, mandados à Europa como pensionistas do Estado para aperfeiçoar seus estudos, segundo o dispositivo no art. 77 dos estatutos da mesma academia, e conformando se com o que propôs o respectivo corpo acadêmico; ha por bem ordenar que na execução das disposições do tit.7º dos ditos estatutos se observem as instruções a esta anexas. (Luiz Pedreira do Couto Ferraz, 31 de outubro de 1855).⁸⁴

⁸¹ *Ibid*, p.17.

⁸² *Ibid*, CAVALCANTI, 2001-2002. p. 70.

⁸³ *Ibid*, CAVALCANTI. 2001-2002 p.27-33.

⁸⁴ Jornal do Commercio, 1855, ed. 323.

Aos alunos pensionistas deviam assim, prestar contas de suas atividades aos professores brasileiros durante toda sua estadia, correndo o risco de perder seu pensionato caso não cumpridas as exigências,

Art 1. O aluno da academia das Bellas artes que alcançar o prêmio de 1ª ordem, irá estudar á Europa á custa do Estado, e terá uma pensão anual de três mil francos, pagos em trimestres adiantados pela legação imperial do país onde se achar, ou pela legislação de Londres nos lugares onde não houver representante do governo do Brasil.⁸⁵

Das responsabilidades imbuídas aos alunos ao chegar à Europa, estava a busca e a escolha de um mestre, sendo este membro do instituto e professor da Escola de Belas Artes a fim de encaminhar o aluno nos concursos e dar-lhe entrada nos estabelecimentos públicos e nos particulares. Também caberia ao aluno participar e concorrer aos lugares das aulas de modelos vivos se fossem pintores e nas aulas de escultor ou gravador, caso assim o fossem.

Sobre as incidências para perda do pensionato, pode-se destacar o artigo 6º e 7º da legislação vigente a época,

Art. 6. O pensionista que por duas vezes consecutivas for recusado pela escola de bellas artes de Paris, e ficar fora do número dos alunos admitidos e chamados nos anfiteatros, e o que não cumprir fielmente o disposto no art. 5º, será imediatamente mandado para o Brazil perdendo a pensão.⁸⁶

No artigo 7º,

O pensionista que no fim três anos não obtiver uma medalha ou mesmo menção honrosa nos concursos de emulação da escola de Paris, ou não suprir esta falta por documentos que possam reabilitar perante a academia das bellas artes do Rio de Janeiro, será reenviado ao Brazil, e perderá a pensão. Exceto os arquitetos e paisagistas, os quais serão julgados pela academia á vista dos trabalhos que enviarem com antecipação. Estes trabalhos deverão vir acompanhados de um atestado do mestre que o dirigir.⁸⁷

⁸⁵ *Ibid*, ed. 323.

⁸⁶ Decreto N. 3.987 de 13 de abril de 1901. Regulamento da Escola Nacional de Bellas Artes.

⁸⁷ *Ibid*, Decreto N. 3.987

Competia ainda ao pensionista de seis em seis meses entregar seus trabalhos a Academia Imperial do Rio de Janeiro para avaliação, dentre os quais aos pintores no primeiro ano caberia enviar: estudos de modelo vivo, ou de estátuas antigas e uma cópia de painel, que lhes fosse designado. No segundo ano: academias pintadas a óleo, seis desenhos dos que fizer na escola de Belas Artes, uma composição ou bosquejo de um objeto tirado da história nacional ou religiosa. No terceiro ano: uma composição, uma cabeça e um tronco do tamanho natural, e os seus estudos acadêmicos.⁸⁸

Quanto aos questionamentos aos Prêmios de Viagem, esses basicamente giravam em torno da influência limitadora dos prêmios sobre os artistas, sendo um instrumento que favorecia a manutenção da disciplina acadêmica, reforçando um conjunto de regras rígidas e de possibilidades previstas de antemão. No decorrer dos anos, vários artistas que alcançaram o prêmio máximo da Academia, foram acusados de falta de abertura as inovações artísticas dos novos tempos.

A imprensa de um modo geral também buscou analisar as exposições e a qualidade das pinturas ali apresentadas. Jornais como, O Jornal do Commercio, A Gazeta do Povo e os periódicos A Crença e O Espelho Diamantado se fizeram especialistas na arte da crítica e em especial aos alunos pensionistas e na qualidade das obras vencedoras,

[..] é por um concurso que os discípulos alcançam a viagem à Europa; para serem admitidos a este concurso é mister que tenham eles já alcançado por um trabalho copiado que a congregação julga bom, entretanto o concurso é sempre em composição própria do concorrente. De maneira que fica o artista reduzido a condição de oficial mecânico que faz a obra ao gosto de quem lhe encomenda. Ainda se este objeto que se impõe ao artista fosse coisa que pudesse falar-lhe na alma, tocar-lhe o coração, talvez alguma coisa se pudesse aproveitar. Mas, ao contrário, os assuntos são sempre mal escolhidos; são sempre Ulysses depois ou antes do naufrágio chorando saudades de Ithaca, ou causa semelhante. Ora, poderá um moço criado nos cantos da poesia moderna, inspirar-se e por Ulysses em quem ele não acredita, herói fantasiado, de crença falsa e diversa? Jamais, porque o artista precisa crer, e ninguém hoje crê em Ulysses. É mister que a arte se torne cristã, assim como a poesia se tem tornado; a mythologia deve ser banida da arte, porque de rotineira é ímpia e ridícula. Jupiter, Minerva, Vulcano e Pallas não podem inspirar a quem nasceu e vive a sombra da cruz. É porque estas e outras coisas ainda não foram compreendidas por aqueles que entre nós dirigem os destinos da arte, que elas, desligadas da poesia, que é sua irmã, que é sua alma, vão caindo, neste desalentar de morte. A prova de tudo o que acabamos de dizer é a exposição acadêmica desse ano.⁸⁹

⁸⁸ Programa de aula de pintura. In: Escola Nacional de Belas Artes, 1896.

⁸⁹ Jornal do Commercio, 1850 ed.341.

Para os críticos que em geral produziam seus comentários nesses periódicos, ou em revistas semanais, a arte produzida naqueles anos encontrava-se deslocada da poesia, ou seja, “estéril”, com pouca ou nenhuma contribuição para o ambiente artístico,

[...] nos tempos mais atrasados, enquanto o Brasil, se achava nas mãos dos dominadores de além-mar, enquanto não tinha uma vida própria, este fato singular, tinha uma explicação alguma coisa satisfatória; a arte, mais escravizada pela necessidade de proteção não podia aparecer, que lhe negavam essa proteção; a poesia, porém, que ao desenrolar-se do estandarte da liberdade as coisas mudaram e face, a explicação deve ser necessariamente outra. Na [...] realização de um grande pensamento de amor ao engrandecimento do país, foi criada a Academia de Bellas Artes, onde a mocidade recebe conveniente direção a vocação artística. A princípio produziu ela alguma coisa de bom, prometendo muito mais. Pouco tempo depois, porém durou esse estado esperançoso; ao passar a crise da novidade, a academia adormeceu em um sono de delíquio. A sua direção passará as mãos interessadas talvez, inábeis de certo, e desde então o desfalecer constante da arte veio matar as esperanças, ainda mais modestas, são muitas e muito graves as causas deste mal.⁹⁰

Não se pode de fato ignorar o contexto histórico no qual esses prêmios foram criados. Se é verdade que a Academia procurou acompanhar as atividades de seus pensionistas na Europa, através de avaliações e envios obrigatórios, mas é certo também que essas premiações representavam um anseio antigo já existente entre os alunos e os artistas brasileiros.⁹¹ A possibilidade de viagem aos grandes centros artísticos como Paris e Roma, era para esses jovens estudantes não somente o reconhecimento de seu talento, mas, a possibilidade de estar em contato com o que de mais moderno estava sendo produzido.

Como bem lembrou VALLE (2019), o principal fator que se manteve desde as primeiras premiações no período da antiga Academia, até aquelas decorrentes da ENBA a partir de 1892, diz respeito sempre a sua finalidade única. O aprimoramento artístico do pensionista, e para isso sua estadia na Europa se fazia primordial, e mesmo com as críticas impetradas por grande parte da imprensa da época, uma coisa era inegável, a todos era sabido a necessidade de tal estabelecimento, sendo matéria óbvia para qualquer conhecedor de arte no Brasil naqueles tempos.

⁹⁰ *Ibid*, Jornal do Commercio, 1850 ed. 341.

⁹¹ *Ibid*, CAVALCANTI, 2001-2002. p. 1.

As viagens a Europa concedidas aos alunos da AIBA/ENBA, eram pensadas essencialmente como um complemento da formação artística iniciada no Brasil, cabendo a instituição todo o interesse em acompanhar a evolução dos pensionistas. O controle era feito especialmente através dos envios, ou seja, parte das produções executadas nas aulas demonstrando sua evolução seja qual fosse seu ramo de atuação. Cabia a uma comissão instituída pela Academia dar o seu parecer, a fim de manter, prorrogar ou retirar o pensionato do aluno.

Com o passar dos anos, e ao regressarem de seus pensionatos vários alunos foram convidados a exercer a função de professores na AIBA e na ENBA, sejam como substitutos na ausência dos catedráticos ou assumindo diretamente os lugares vagos na instituição, muitos foram os casos de alunos pensionistas que assumiram cargos em ambas as instituições desde os anos de 1840.

Mas vale lembrar os já bem citados pela historiografia casos de Victor Meirelles, Prêmio de Viagem de 1852, destino: Roma e Paris, oito anos de pensionato, ao retornar se tornaria professor efetivo da cadeira de pintura histórica, João Zeferino da Costa, Prêmio de Viagem de 1868, destino: Roma, também oito anos de pensionato, ao retornar assume a cadeira de professor substituto no curso de pintura histórica na ausência Meirelles, posteriormente é efetivado na cadeira de paisagem no lugar de Agostinho da Motta aposentado.

Rodolfo Bernardelli, Prêmio de Viagem de 1876, destino: Roma, nove anos de pensionato, tornando posteriormente professor de escultura e diretor da ENBA. E do próprio Rodolpho Amoedo, Prêmio de Viagem de 1878, destino: Paris, nove anos de pensionato, ao retornar é convidado a assumir a cadeira como professor substituto de pintura histórica, na ausência de seu ainda titular Victor Meirelles, sendo na transição para a ENBA efetivado no cargo como professor titular da respectiva cadeira, alçado anos depois a vice-diretor da instituição.

Lembrando ainda os casos de Oscar Pedreira da Silva e João Ludovico M. Berna, Prêmio de Viagem de 1887, para Pereira da Silva foi concedido pensionato de seis anos em Paris, ao retornar se torna professor de pintura no Liceu de Artes e Ofícios de São

Paulo. A Maria Berna foi concedido o pensionato de dois anos em Paris, ao retornar tornou-se professor de arquitetura na ENBA.⁹²

⁹² *Ibid*, CAVALCANTI, 2002. p. 69-92.

CAPÍTULO II

“Ser moderno é encontrarmo-nos em um meio-ambiente que nos promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de nós mesmos e do mundo — e que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que conhecemos, tudo o que somos”.

(Perry Anderson, 1984)

O pensionato de Rodolpho Amoedo

No ano de 1878, bem como em anos anteriores o concurso para o Prêmio de Viagem ocorrera de modo acirrado, cada aluno teve a possibilidade de apresentar uma pintura, sendo os temas expostos para avaliação: 1º S. Jerônimo em sua gruta; 2º Jeremias chorando a ruína de Jerusalém; 3º Sacrifício de Abel; 4º Mario sentado nas ruínas de Cartago; e 5º Filoctetes na Ilha de Lemnos.

Naqueles anos, a Comissão julgadora dos concursos ao Prêmio de Viagem eram formadas pelos professores mais experientes da Academia, e a eles cabiam analisar as salas da Exposição e selecionar os melhores trabalhos. Na mesa julgadora do concurso de 1878, encontrava-se os professores Victor Meirelles, Zeferino da Costa e João Maximiano Mafra. Todas as telas foram muito bem avaliadas e entre os finalistas estavam Henrique Bernardelli - irmão mais novo de Rodolfo Bernardelli e Rodolpho Amoedo ambos, pintores de temática histórica, e o pintor de paisagem Antônio Firmino Monteiro.

Dos três concorrentes finalistas somente dois foram selecionados para a avaliação final, sendo eles Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoedo, do qual julgava a Comissão igualdade de merecimento, pois ambas as pinturas apresentavam as qualidades necessárias para sagrar-se vencedora. Em 31 de outubro, a Comissão enviava ao Governo Imperial o seguinte ofício,

[...] Os dois concorrentes em Pintura histórica deram conta de sua missão; em ambos a composição é boa; há sentimento d'arte, que deixa evidente que qualquer dêles pode aproveitar o prêmio se lhe fôr concedido. Em ambos há qualidades e defeitos no desenho; há expressão, colorido e harmonia. É, porém, impossível à Comissão dizer qual dos dois é superior, e limitando se a declarar que ambos merecem igualmente o prêmio de 1.ª ordem, julga que seria injustiça preferir qualquer dos dois ao outro. É, pois de parecer que seja decidido pela sorte, no caso de não poder a Academia alcançar do Govêrno Imperial o mesmo prêmio para ambos, o que seria mais justo, e mais proveitoso para a arte.⁹³

⁹³ Parecer da Comissão julgadora do concurso ao Prêmio de 1ª Ordem realizado na Academia em 1878. Arquivo da ENBA/UFJR.

Após a avaliação da Comissão o resultado era o de empate, e devido a impossibilidade de uma mudança significativa no resultado dos votos, haja visto que as deliberações já se haviam encerrado, a direção da Academia Imperial enviava um novo ofício ao Governo, a saber,

"Ilmo. e Exmo. Sr." "Tenho a honra de levar ao conhecimento de V. Excia. que havendo-se concluído o concurso para o prêmio de 1. ordem, e reunindo-se o Corpo Acadêmico a fim de proceder ao competente julgamento, foi a respectiva comissão especial de parecer que entre dois dos três concorrentes era tal a igualdade de merecimento nas provas produzidas, que, não sabendo ela a qual dos dois devesse com justiça dar a preferência, propunha que a ambos os seus autores fôsse conferido o prêmio do concurso. "

Não se sabe ao certo qual foi o parecer encaminhado a Academia Imperial por meio do Ministério e Secretaria de Estado dos Negócios do Império (MSENI), responsável naquele período pelo orçamento destinado aos prêmios e pensões na Europa concedidos pela AIBA, devido a impossibilidade de consulta a esse conjunto de documentos que se perderam com o passar dos anos. Mas, por meio da imprensa da época e das Atas do Orçamento Público disponíveis na Coleção de Leis do Império do Brasil, pode-se observar algumas questões relevantes.

Desde 1870, pós-guerra do Paraguai o governo Imperial viria a sofrer uma crise financeira muito grande. Somente de soldados encaminhados para os campos de batalha os números apresentados giram em torno de 64.000 homens. Como nos informa MOTA (1995),

[...] o Brasil também sofreu os efeitos da guerra, e a inflação foi um deles. Empréstimos da Inglaterra e emissão de papel-moeda elevaram o custo de vida, com descontentamento popular que, aliás, já fora observado durante a luta custosa no território paraguaio (para muitos, a simples expulsão dos paraguaios já teria bastado). Contra a Tríplice Aliança também se manifestaram-se outros países da América Latina, como o Peru, a Colômbia e o Chile.⁹⁴

Os principais setores econômicos da sociedade vinculados diretamente ao orçamento destinado pelo Ministério de Negócios do Império, sofreriam nesse período grandes abalos financeiros, devido à limitação de recursos acumulados pelo Governo e

⁹⁴ MOTA, Carlos G. Guerra do Paraguai: Histórias e polemicas. p. 252.

do aumento nas despesas gerais do Império, uma vez que os gastos com os conflitos no Paraguai excederam em muito o orçamento federal previsto para aquele período.

Em 1864, por exemplo, os gastos do MSENÍ, não chegava a 2.586:000\$000, já no ano de 1877 excedia a casa dos 7.574:088\$428, um aumento de quase duzentos por cento em um período de quatorze anos. Já o orçamento do Ministério e Secretaria de Estado dos Negócios de Guerra (MSENG) tivera entre os anos de 1870-1878 um aumento de 13.483:612\$848 para 14.897:809\$459, sem contar o orçamento próprio do Ministério e Secretaria de Negócios da Marinha (MSNM), do qual não havia vinculação de receita com o Ministério da Guerra, onde no ano 1864 já possuía um orçamento de 8.900:488\$439.⁹⁵

De todos os recursos destinados pelo MSENÍ no ano de 1878, somente a Escola Politécnica (suprimida a quantia de 11:000\$000 para a manutenção de três alunos na Europa e nos Estados Unidos), a Academia Imperial de Bellas-Artes, (ficando reduzida a 8:000\$000 a consignação para Prêmios aos artistas nacionais) e a Diretoria Geral de Estatística (suprimida a despesa de 600\$ com um servente e reduzida a consignação para a impressão do relatório a 5:000\$000, a de impressão de avulsos a 2:000\$, a de expediente a 3:000\$ e a de eventuais a 1:200\$) tiveram suas receitas cortadas ou reduzidas no orçamento.

Desse modo, tanto o orçamento do Império, por meio das contas públicas, quanto o das instituições diretamente vinculadas a ele e dependentes das receitas designadas pelo MSENÍ ou estavam comprometidos ou sofreram de forma brusca uma grande redução em seus valores, como é o caso da Academia Imperial. É de certo imaginar que a resposta destinada ao diretor Antônio Nicolau Tolentino não seria o de manter o resultado como empatado, pois o governo Imperial como pôde-se notar não poderia arcar como em anos anteriores com mais de um aluno na Europa. Todos esses fatores seriam, portanto,

⁹⁵ Entre os anos de 1877-1878, as despesas gerais do Império estavam fixadas em torno de 105.881:736\$077 Conto de Reis. Sendo o Ministério e Secretaria de Estado dos Negócios do Império o responsável por administrar a maior quantia desse orçamento. O MSENÍ que estava vinculado a família Imperial, receberá naquele ano um total de 7.574:088\$428 Conto de Reis do orçamento anual. Quando comparado ao orçamento dos anos anteriores, podemos perceber um acúmulo de receitas por parte do Governo Imperial, sendo em 1864, início da Guerra do Paraguai um orçamento anual de 2.586:000\$000, em 1870 de 83.326:718\$590, em 1876-1877 os valores já giravam em torno de 106.911:041\$588. Mas, ao mesmo tempo que a arrecadação do governo aumenta, as despesas e os gastos públicos também, em uma velocidade ainda maior. Lei nº 2.792, de 20 de outubro de 1877. Que definiu distribuição do orçamento anual do Império nos anos de 1877-1878.

derradeiros para as posições do Ministério, principalmente aquelas relacionadas aos dispêndios de recursos e as despesas orçamentárias daquele ano.

Após receber do Ministério Imperial sua posição e as diretrizes a serem tomadas para a resolução final desse imbróglio, a Comissão julgadora agora formada por todo o corpo docente da Academia viria a deliberar novamente. Da impossibilidade de agraciar ambos os alunos com o Prêmio de Viagem a Europa, devido as dificuldades orçamentárias e do corte de recursos nas premiações da Academia Imperial, coube então ao diretor da instituição Antônio Nicolau Tolentino o voto de minerva,

[...] convenceu-se o Corpo Acadêmico, examinando os trabalhos, do fundamento do juízo da Comissão; mas apesar de reconhecer o critério com que havia ela obrado, entendeu toda via indispensável sujeitar à votação qual dos dois devia ser o preferido.

Sagrando-se vencedor a pintura de número 3º Sacrifício de Abel, do jovem aluno Rodolpho Amoedo.⁹⁶

No campo artístico a Guerra do Paraguai também motivou inúmeros trabalhos de pintores com a temática da guerra, sendo as mais conhecidas a pintura de Pedro Americo, “*Batalha do Campo Grande*” (1877) e Victor Meirelles, “*Combate do Riachuelo*” (1870), ambas os conflitos alusivos à vitória do Brasil na Guerra do Paraguai, mas que por sua vez foram também severamente criticados pela imprensa e pelos críticos da época.

⁹⁶ Lê-se: Rodolpho Amoedo era a pintura de número 3. Pode-se confirmar tal informação em outros registros disponibilizados no acervo do EBA/UFRJ.

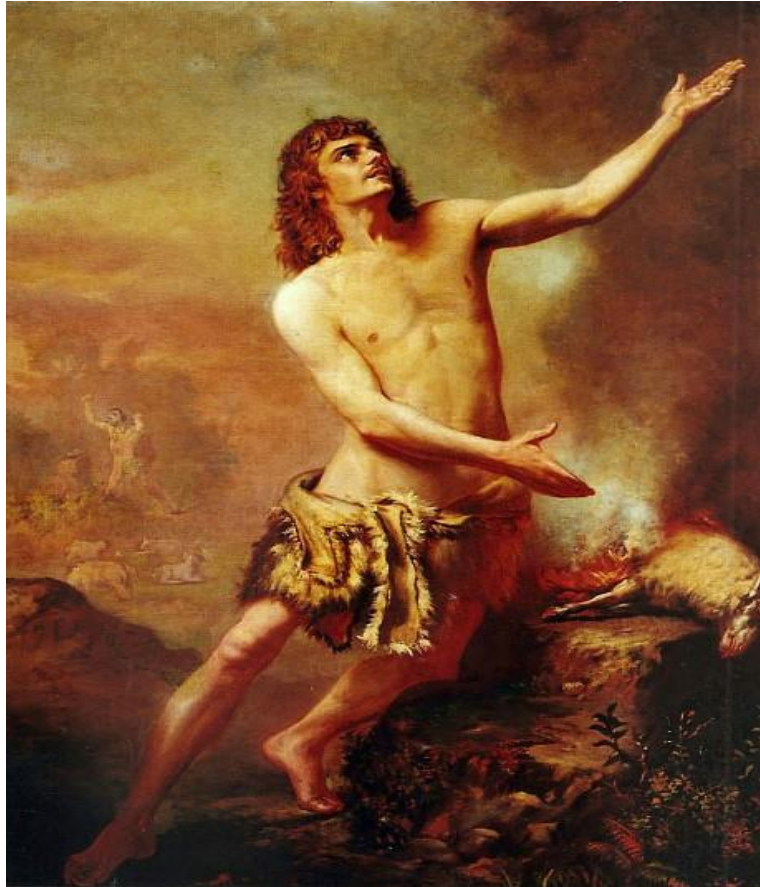


Figura 16
Prova do concurso ao Prêmio de viagem à Europa
Executada pelo candidato Rodolpho Amoedo, em 1878.
Galeria da Escola Nacional de Belas Artes



Figura 17
Batalha de Campo Grande, 1871
Pedro Americo de Figueiredo e Melo (1843-1905)
Óleo sobre tela
332 x 530 cm
Petrópolis, Museu Imperial



Figura 18
Combate Naval do Riachuelo (1870)
Victor Meirelles (1832-1903)
Tinta sob Óleo, 420 x 400 x 800 cm

2.1 O Prêmio de Viagem de 1878: A escolha do tema

Como informado anteriormente, os concursos e os Prêmios de Viagem à Europa dados aos alunos vencedores, sempre estiveram envoltos a polêmicas, e não é raro encontrar notícias em jornais e periódicos que se pusessem a falar sobre o evento, suas impressões e claramente suas predileções. Como podemos observar nos folhetins semanais, principalmente aqueles emitidos pelo Jornal do Commercio,

[...] não nos parece, por exemplo, muito regular e consentâneo com o fim que se tem em vista com tais certames artísticos a admissão de quadros que já estiveram expostos e foram discutidos e julgados. Ora, é, justamente, essa primeira observação que nos ocorre em vista ao visitar as salas, onde figurão telas que não pertencem a coleção nacional no catálogo. [...] Poderia, entretanto, ser desculpada até certo ponto essa exibição, se tais quadros se recomendassem como concepções raras ou, pelo menos, como obras exemptas de graves defeitos. Mas tal não se dá.

E prossegue,

[...] outro reparo que também acode ao visitante, e muito mais grave que o antecedente é a facilidade com que se acertam certos trabalhos. Há ali desenhos detestáveis, pinturas ridículas e telas que revelam a ausência completa dos mais insignificantes conhecimentos rudimentares da arte, e a mais decidida negação pelo seu cultivo.

Segundo DAZZI (2006)⁹⁷, naquele ano não fora diferente. Para a autora o prêmio entregue para Amoedo ocorrera muito mais pelas circunstâncias do momento do que propriamente pela escolha dos jurados. Para essa afirmação Dazzi se baseia nos seguintes pontos: o primeiro diz respeito ao empate, como mencionado anteriormente após análise da Comissão julgadora o resultado foi de igualdade, sendo que na visão dos jurados ambas as telas apresentavam qualidades e defeitos, mas de todo modo dignas de receber a premiação máxima da Academia.

O primeiro parecer da Comissão é datado de 31 de outubro de 1878, sendo assinado por Victor Meirelles, Zeferino da Costa e João Maximiano Mafra. Como nos informa Dazzi (2006) todas elas foram professoras de H. Bernardelli do qual mantinha ainda uma proximidade muito grande principalmente com o professor Zeferino da Costa a quem auxiliou tempos depois já em Roma, na pesquisa e nos estudos para a pintura da Igreja da Candelária, considerada até os dias atuais a principal obra do pintor. Haja visto também, que a escolha de Bernardelli posteriormente, em estudar em Roma e não em Paris se deveu também a grande influência que a pintura italiana exercia nele, por intermédio e inspiração de seu professor.

Após o segundo empate, coube então ao diretor Sr. Antônio Nicolau Tolentino o voto de minerva, já se sabendo da impossibilidade de haver dois vencedores. É nesse ponto que se encontra o questionamento levantado pela autora. Segundo suas pesquisas principalmente baseadas em jornais e revistas do período, a escolha por Amoedo teria ocorrido por uma determinação de Tolentino junto ao corpo Acadêmico por diversos fatores. Henrique Bernardelli tempos antes já havia viajado para a Europa como aluno bolsista passando lá uma estadia e seu irmão mais velho Rodolfo Bernardelli também se encontrava na Itália como aluno pensionista, pois sagrou-se vencedor do Prêmio de Viagem um ano antes em 1876.

⁹⁷ DAZZI, Camila C. Relações Brasil-Itália do Segundo Oitocentos: estudos sobre Henrique Bernardelli. IFCH. Campinas, SP, 2006.

Houveram ainda por parte da imprensa local publicações sobre o desenrolar da escolha e os motivos que levaram a premiação de Amoedo, fontes do qual a autora também baseia suas análises. Essas publicações datam de pelo menos um a dois anos após a conclusão do concurso, ou seja, tanto Rodolpho Amoedo quanto H. Bernadelli já estavam na Europa, o primeiro mediante o concedimento do pensionato via governo Imperial e o segundo por seus próprios recursos familiares.

Mas, o interessante desse caso não reside no fato em si de quem se sagrou vencedor ou qual o motivo da escolha, mesmo porque não se há uma possibilidade de um comparativo entre as duas pinturas apresentadas por ambos os alunos naquele ano, haja visto não possuímos registros do quadro de Bernardelli, esse provavelmente se perdeu junto aos documentos dos anos de 1870, o que nos impossibilita assim uma visão mais minuciosamente e apurada sobre as duas telas.

E mesmo que não se possa analisar por força do tempo ambas as pinturas em conjunto, algumas questões aqui ainda podem ser elucidadas. É nítida a preferência que se daria tempos depois as pinturas de H. Bernadelli por parte da imprensa e até mesmo uma certa preferência de alguns críticos da arte a seu favor. Não há de se negar a capacidade e o talento de H. Bernardelli apresentado em toda a sua carreira como artista, bem como aos elogios investidos em suas telas ainda como estudante na Europa. E como conclui DAZZI (2006), [...] *o fato de não ser ele um pensionista da Academia pesou a seu favor, ajudando a construir a sua imagem como a de um artista moderno e inovador.*⁹⁸

Mas naquele ano Rodolpho Amoedo também apresentara a Comissão julgadora seu talento e quanto a isso também não se pode negar. Por duas vezes votou-se sobre a obra vencedora e por duas vezes houve empate, uma pela Comissão e outra pelo corpo docente da Academia, ou seja, realmente haveria em ambas as obras uma equivalência de qualidades. Mas pesa a meu ver o fato de que a primeira Comissão julgadora não sabia de quais alunos eram as pinturas, e sobre esse aspecto os documentos são bem claros. Como no excerto destacado a seguir,

[...] resultou daí o empate, e cabendo-me a decisão pelo voto de qualidade, recaiu êste no quadro n.º 2, que se verificou então ser do aluno Rodolpho Amoêdo, pintor histórico. Nessa mesma ocasião se ficou sabendo que

⁹⁸ *Ibid*, DAZZI, 2006, p.60.

pertencia o outro trabalho ao aluno Henrique Bernardelli, também pintor histórico.

Sabendo então que a primeira Comissão julgadora não sabia a qual aluno as pinturas eram atribuídas, haja visto que esses fatos eram comuns e recorrentes, pois, muitos alunos eram orientados por seus professores a utilizarem pseudônimos em suas telas, a fim de não serem identificados, ou mesmo por conveniência da ocasião, ou por motivos artísticos, sendo que tal acontecimento não é raro na pintura e na literatura e em vários outros momentos na Academia.

Como fora, por exemplo, também no ano de 1892 cujo então aluno Rafael Frederico pintor de telas como “*Retrato de Velho*” (1896) e “*Interior do Ateliê*” (1898), concorreu ao Prêmio de Viagem sobre o pseudônimo de “Deotilio”, nome de seu filho caçula. Nessa ocasião ganhara o artista Eliseu d’Angelo Visconte. Um ano depois em 1893 concorreria Rafael novamente ao Prêmio de Viagem agora sobre o pseudônimo “Brasil” sagrando nesse ano vencedor do concurso.⁹⁹

Tal argumento pesa a favor de Amoedo que na segunda Comissão, sendo essa aquela formada já pelo corpo acadêmico, decide novamente por empate. O fato de ser H. Bernardelli ser de família abastarda e de Mecenas nas artes ter pesado na escolha de Amoedo como vencedor pode até ser considerado também, mas existiam qualidade na pintura de Amoedo tão relevantes como possíveis para sua escolha. Assim, é importante confrontar os discursos com as polêmicas da época, que envolvem divergências políticas e estéticas, mas também competições interpessoais dentro de um campo profissional ainda muito restrito que é o campo da arte.

⁹⁹ Arquivos do Museu Dom João. EBA/ UFRJ. Catálogos avulsos de 6001 a 6113, p. 269.

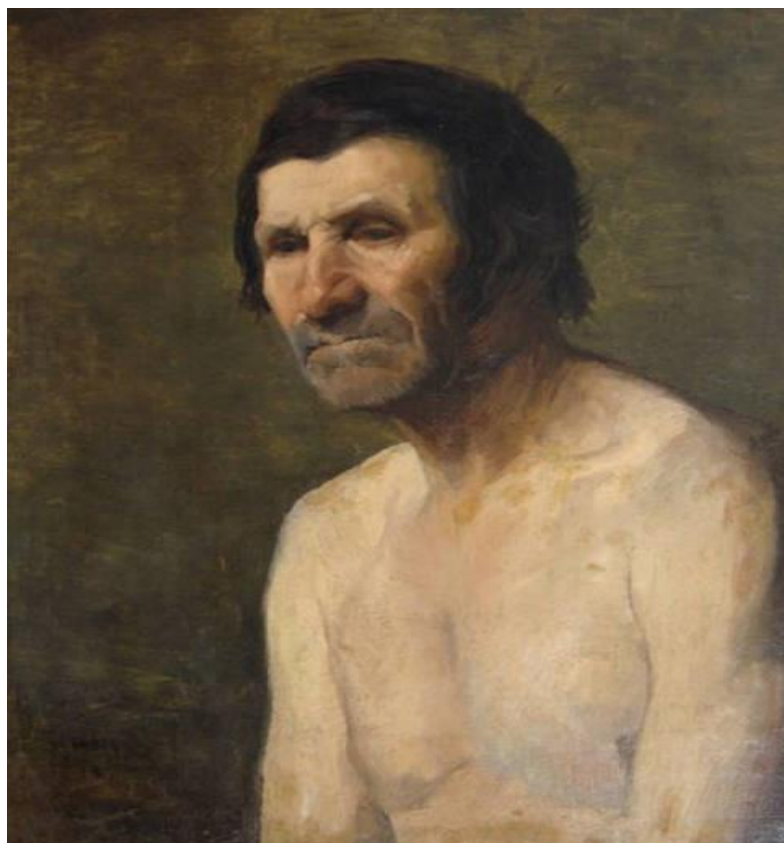


Figura 19
Retrato de velho (Busto masculino), 1896
Rafael Frederico (1865-1934)
Óleo sobre tela
61,9 x 49,9 cm
Museu Nacional de Belas Artes



Figura 20
Interior de Ateliê, 1898
Rafael Frederico (1865-1934)
Óleo sobre tela, c.i.d.
20,50 x 40,50 cm

Como sabemos então, a pintura vencedora foi a de número três “O Sacrifício de Abel” que representa por si só um conjunto de características marcantes da AIBA naqueles anos. Na Academia Imperial e na arte acadêmica em geral, existiam uma certa preferência pelas pinturas de temática histórica, que eram divididas de modo geral em quatro temáticas principais: Religião, Mitologia, Literatura e História Nacional, havendo também uma certa hierarquização nos estilos estéticos trabalhados.

A pintura de paisagem¹⁰⁰ era considerada inferior esteticamente a pintura histórica, tanto no que se refere a escolha dos temas (pintura de grandes fatos ou acontecimentos religiosos) quanto na grandiosidade das obras e nas técnicas então aplicadas, tão necessárias para se atingir um resultado minimamente aceitável nesse estilo de pintura. Como podemos observar nos relatos da Comissão julgadora,

[...] a comissão nomeada para estudar e dar parecer sobre o concurso de pintura histórica e de paisagem, para o prêmio de 1º ordem, cujo assunto é “Sacrifício oferecido por Abel”, depois de maduro exame, concordou que o trabalho do paisagista é inferior aos dos pintores históricos, e tanto que esses lhe levam vantagem até na paisagem, a qual sendo neles acessória, é naquele objeto principal; não pode, portanto, ser escolhido.¹⁰¹

A pintura apresentada por Amoedo no concurso de 1878, em muito já demonstrava o talento e a técnica do jovem aluno. “*Sacrifício de Abel*” representava para a Comissão julgadora ser possuidora dos elementos necessários para a composição de uma boa tela. Primeiro por se tratar de uma pintura histórica, temática extremamente valorizada na Academia, e o segundo por ter Amoedo escolhido uma cena bíblico-religiosa bem conhecida para sua composição. Ao êxito de Amoedo naquele ano cabe o fato de ter revestido o tema de nobreza, dignidade e *páthos*, por meio do uso tradicional da

¹⁰⁰ Segundo PEREIRA (2013), [...] cabe ressaltar que a pintura de paisagem acompanhou desde sempre a trajetória da Academia Imperial de Bellas Artes, tanto como disciplina do currículo, quanto como em sua presença constante em Exposições gerais. Mesmo na realização da pintura histórica, a representação da natureza brasileira se colocava como um elemento essencial, que se tornou distintivo da qualidade de pintores como, exemplo, Vitor Meirelles. PEREIRA, Sonia G. A questão da paisagem no universo acadêmico do século XIX: O caso de Agostinho José da Mota. *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v.36, n.01, p. 087-101, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20728>

¹⁰¹ Parecer da Comissão julgadora do concurso ao Prêmio de 1º ordem realizado na academia em 1878. *Anais da Academia Imperial de Belas Artes*. Disponível em: https://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/museu-nacional-de-belas-artes-brasil?sf_culture=es

iconografia cristã e sua obediência aos padrões estilísticos dos grandes mestres, como era de praxe na pintura acadêmica.

Conhecedor, mesmo que ainda muito jovem das preferências e do gosto dos professores da Academia, Amoedo buscou utilizar para a composição de “*Sacrifício de Abel*” das técnicas e dos ensinamentos adquiridos nas aulas de Meirelles, tão importantes na escolha da temática histórica e da grandiosidade ao qual os temas deveriam ser revestidos, bem como no uso das cores, pois a boa utilização das cores e das tonalidades dentro das pinturas religiosas se faziam essenciais para o equilíbrio da cena.

O conjunto de obras produzidos pela Academia Imperial de Bellas-Artes, principalmente na segunda metade do século XIX, em especial a partir de 1870, eram em sua maioria feitas a partir de desenhos de modelos vivos, essenciais para a formação dos artistas. A cópia e o domínio do desenho do corpo estiveram concentrados basicamente nos estudos da anatomia humana, tais como: os estudos da boca, nariz, pernas, dorso, musculatura etc., peças fundamentais para o artista finalmente chegar ao enquadramento e as posições necessárias para a composição de suas pinturas. O domínio da anatomia humana se fazia, portanto, fundamental e somente através dele o pintor poderia atingir a principal função da arte, as grandes narrativas.¹⁰²

Já a disciplina que envolvia as cópias de moldagens em gesso, tinham uma finalidade diferente, diretamente relacionado ao avanço da análise do volume e do estudo de profundidade, técnica que buscava despertar um olhar e uma percepção de luz e sombra nas superfícies brancas, o que constituía um exercício de maior complexidade. Passada esta etapa, o aluno iria então para a análise do modelo vivo, exercício do qual deveria direcionar novamente seu olhar as características do corpo humano, da pose e das expressões. Aqui vemos a doutrina clássica em uma de suas normas essenciais; a arte como cópia da natureza, não um simples retrato, mas a busca do aperfeiçoamento a fim de tentar atingir a beleza ideal.¹⁰³

Na tradição artística presente na Europa o uso do movimento corporal nas composições era peça fundamental na pintura histórica, pois o que de fato concedeu a arte um status de “liberdade” fora justamente a sua função de contar histórias e narrar

¹⁰² PEREIRA, Sonia G. A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 85-94, jan.-jun. 2010. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11308>

¹⁰³ *Ibid*, p. 90.

acontecimentos. Se a principal característica da arte até então era a de narrar fatos por meio de suas pinturas, deveria o pintor necessariamente compreender todo o dinamismo histórico, sua temporalidade e dramaticidade, tendo que fazê-lo representar no espaço da tela, buscando transmitir, assim, ao telespectador, uma noção de tempo e emoção.¹⁰⁴

Durante a formação dos artistas na Academia Imperial o curso de pintura histórica era o último a ser frequentado, iniciavam as aulas pelo estudo do corpo, desenho do corpo, desenhos baseados nas moldagens de gesso, concluindo-se com as aulas de pintura histórica. Os estudos eram uma tentativa de alcançar a perfeição da cena na tela, que deveriam refletir os personagens e os movimentos do corpo, em um fluxo perfeito e contínuo. A tensão deveria ser elaborada como as cenas demandavam, em momentos épicos recriados pelo pintor. Para tanto, os alunos deveriam por meio de seus estudos e pesquisas referenciais no sentido de alcançar essas expressões, onde tudo resultaria em uma expressão idealizada da cena histórica.

As grandes narrativas históricas apresentadas nas pinturas desse período em sua maioria buscavam seguir duas grandes correntes da arte, uma de tradição italiana (Roma) e outra de tradição francesa (Paris). Seja qual fosse a escola ou até mesmo o estilo: romântico, neoclássico ou realista, os temas girariam quase sempre em torno das temáticas religiosas, dividindo espaço alguns anos depois com os temas voltados as grandes narrativas do universo greco-romano.

Segundo LEITE (2007), as cenas religiosas produzidas pelos artistas na Academia Imperial, absorveram a tragicidade proposta pela poética romântica tornando as obras passíveis de movimentação e da intensificação do jogo de luzes e sombras. Com base nesses elementos podemos citar as obras de Oscar Pereira da Silva, “*Flagelação de Cristo*” (1887) e Zeferino da Costa “*O Óbolo da Viúva*” (1876), onde o estilo marcante e dramático das composições do romantismo se misturam de forma direta com a escolha da temática religiosa.¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Ibid*, p.90.

¹⁰⁵ LEITE, Reginaldo da Rocha. A Pintura de Temática Religiosa na Academia Imperial das Belas Artes: Uma Abordagem Contemporânea. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/txt_reginaldo.htm

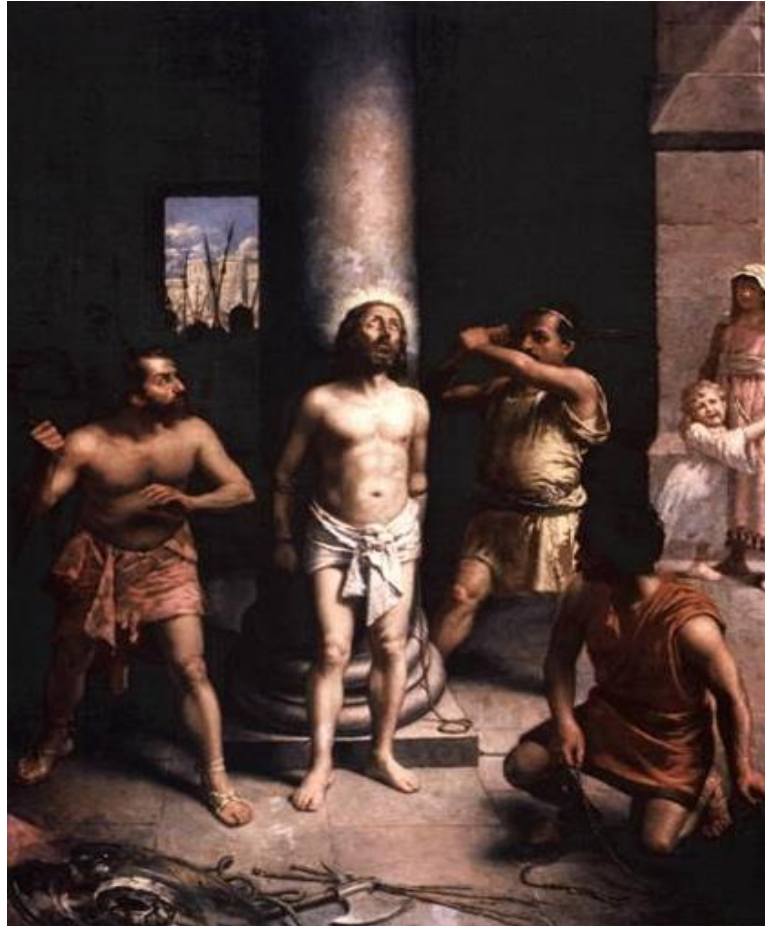


Figura 21
A Flagelação de Cristo, 1887
Oscar Pereira da Silva (1867-1939)
Óleo sobre tela
117 x 89,5 cm
Rio de Janeiro, Museu Dom João VI – EBA/UFRJ



Figura 22
O Óbolo da Viúva, 1876
Zeferino da Costa
Óleo sobre tela, 100 x 137,5 cm
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes

Sobre o tema escolhido por Amoedo “*O Sacrifício de Abel*” diz respeito a uma passagem bíblica muito conhecida que em resumo nos apresenta a seguinte história, [...] Adão e Eva tiveram dois filhos, Caim e Abel. Caim tornou-se com o passar dos anos lavrador¹⁰⁶, trabalhando diretamente no cuidado e no cultivo do solo, enquanto Abel, tornou-se pastor de rebanho. Passado algum tempo ambos foram chamados a fazer uma oferta para Deus. Caim ofertou-lhe frutos da terra, enquanto Abel de seu lado, tomou-lhe seu primogênito, o animal mais bonito e gorduroso do rebanho oferecendo-o também a Deus. Era a oferta de um homem inocente, sem maldades no coração, uma pessoa de fé, a quem dessa oferta Deus olhou com agrado.

[...] Furioso com a escolha de Deus, e tomado pelo ciúme Caim chama seu irmão para ir ao campo, chegando ao local atira contra ele, tirando-lhe a vida. Deus então ciente de tudo, pergunta a Caim onde está Abel, respondendo Caim:- “Não sei! Sou porventura eu o guarda do meu irmão?” e Deus o responde: - “Que fizeste! Eis que a voz do sangue do teu irmão clama por mim desde a terra.

[...] De agora em diante, serás maldito e expulso da terra, que abriu sua boca para beber de tua mão o sangue do teu irmão”. E o senhor Deus, pôs então em Caim uma marca, uma maldição, para que todos aqueles o encontrassem jamais o fizessem mal, mas a que todos soubessem também que aquele fora o homem que tirou a vida do próprio irmão, por inveja e fúria.

Ao voltar-se para o tema escolhido, Amoedo não o fazia por acaso, a passagem a que foi citada acima, se enquadrava bem naquele período em dois aspectos essenciais, o primeiro voltado essencialmente a construção da narrativa religiosa que sempre se é acompanhada de moralidade e lições, neste caso há um ensinamento de Deus a humanidade, o de não aprovar e nem permitir maldades. Ao tirar a vida do próprio irmão, Caim se desvirtuou do caminho de Deus, da lealdade e dos ensinamentos, por esse motivo vieram as desgraças, a desarmonia, o desequilíbrio e a morte. E por outro lado, ao aceitar a oferta de Abel, Deus reforça a crença em seus ensinamentos.

¹⁰⁶ A depender da pesquisa, poderá encontrar: Em outras passagens, lê-se que Caim era agricultor, ou alguém responsável por cuidar da terra. Disponível em: <https://www.fatima.org.br/biblia-online/?book=genesis&chapter=4>. Acesso: 25/02/2024

Os temas de pintura de religiosa permanecem sendo, desde a pelo menos Renascimento as grandes fontes de inspiração para os artistas, e não bastava, portanto, criar uma bela obra, era necessário fazê-la de acordo com regras pré-estabelecidas, o que contaria nessas pinturas como valor estético eminente e a representação da vida depois da morte, ou mesmo a pura e simples representação do místico, onde o homem passou então a ser de carne e osso e o próprio Deus passou a ser homem.¹⁰⁷

Os artistas buscavam representar a partir de então aquilo que sentiam, sendo pautados agora por suas percepções e escolhas, e não pela divindade. A escolha por esse tema iria de acordo com a então preferências do professor Zeferino da Costa, de estilo e escola totalmente ligados ao romantismo italiano e ao movimento nazareno. Da boa composição do corpo esculpido por Amoedo, das tonalidades que dão a tela o ar de dramaticidade tão valorizado por Meirelles e dos desenhos de ornatos, menos valorizados na tela pelo jovem pintor, mas ainda assim de predileções e escolhas compatíveis com o tema, deram a essa tela as composições necessárias para sagrar-se vencedora.

2.2. A viagem à Europa

Sagrando-se vencedor do Prêmio de 1ª Viagem à Europa em 1878, Rodolpho Amoedo viajou para França no ano seguinte, em 1879, mas somente pode se matricular na “*École des Beaux-Arts*” (Escola Nacional de Belas Artes) de Paris em 1880. Durante os oito anos de pensionato, Amoedo produziu obras importantíssimas para a representação e a construção da brasilidade sobre a égide da Academia, seguindo assim, o caminho dos grandes mestres da pintura brasileira.

Sobre a estadia dos pensionistas na Europa, encontramos sempre na historiografia e nos arquivos da AIBA e da ENBA um vasto conjunto documental, principalmente quanto ao orçamento destinado para a manutenção das pensões, período, pedidos de prorrogação por parte dos pensionistas etc. A antiga instituição que esteve vinculada ao Ministério Imperial passaria com o advento da República e o decreto nº 983 de 8 de novembro de 1890, a responder ao então Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos (MIPCT) de Benjamin Constant.

Nos anos da AIBA, os recursos eram distribuídos para os pensionistas da seguinte maneira: parte vinha do próprio Ministério e a outra parte do fundo controlado

¹⁰⁷ PEREIRA, M.L. Mader. Introdução à história da pintura de mural. Rio de Janeiro, 1952, p.43-44.

diretamente pelo Imperador, chamado “bolsinho do Imperador”. A quantia destinada aos pensionistas na Europa sob a parte que correspondia a responsabilidade do Imperador, vinha dos recursos utilizados normalmente pela Família Real para utilização com manutenções básicas, doações para parentes pobres e estudantes carentes. Como nos informa DURAND (1989),

[...] em um orçamento de oitocentos e vinte contos, que aliás, permaneceu nominalmente o mesmo durante o império monárquico, a rubrica de gastos com protegidos que se escolarizavam no país ou fora dele não passava de seis por cento, e, se considerados apenas os bolsistas no exterior, não alcançavam nem meio por cento do orçamento controlado por Pedro II.¹⁰⁸

Os recursos destinados aos pensionistas no exterior eram poucos e precários, estando esses à mercê por vezes dos acontecimentos e da sorte. A permanência em uma instituição formal e nos ateliês eram requisitos fundamentais para obterem melhores condições no mercado de trabalho, e por consequência para suas próprias manutenções financeiras. Alguns deles como é o caso de Zeferino da Costa e de Rafael Frederico recebiam encomendas do Brasil a fim de lá executá-las na Europa,

[..] na França, principalmente, encontravam-se manequins, figurinos e móveis de época que eram alugáveis. Organizava-se a cena pictórica, desenhando-a à escala sobre papel (cartão), posteriormente esta era transportada para a pintura de cava-lete, mural, mosaico, vitral, etc. Esta informação explica a razão de um grande número de quadros históricos brasileiros terem sido pintados no exterior.¹⁰⁹

Eram notórias portanto, a falta de um orçamento minimamente cabível para os pensionistas e para a própria Academia que por vezes sofria com a falta de recursos, essenciais para seu funcionamento e para manutenção regular de concursos e exposições. Em meio a todas essas agitações estavam os alunos pensionistas, encaminhados à Europa e encarregados de “atualizar” o pensamento e as práticas acadêmicas por meio dos conhecimentos adquiridos através das escolas e dos grandes mestres.

Ao chegar à Europa, Amoedo pôs-se a procurar por logo se inscrever em uma instituição formal, conseguindo ingressar na *École des Beaux-Arts*. Por esse tempo também foi aceito no ateliê de Alexandre de Cabanel do qual se tornaria discípulo nos

¹⁰⁸ VALE, Vanda A. do. Pintura brasileira no século XIX, 2002. Apud. DURAND, J. C. (1989) p.25.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 36-37.

anos seguintes. Cabanel ainda mantinha um certo prestígio de valor, e mesmo com o surgimento de novas correntes estéticas como a proclamada por Eugenio Veron em suas revistas *Revue de Paris*, de críticas constantes ao regime imperial e da revista semanal ilustrada *L'Art*, direcionada diretamente a burguesia da época que conclamava por uma arte moderna e livre.

Por esses tempos, Cabanel ainda era um dos mais notáveis pintores da tradição de Napoleão III, isso equivale dizer que ele guardara desde então, sobre seu pincel, os moldes artísticos de Ingres e os preceitos pseudoclássicos da Vila Medici, junto a jovialidade das pinturas do II Império. O cabanelismo foi uma tácita representação da pintura francesa, mantendo os traços elegantes das pinturas do século XVIII, mas com uma ampliação dos contornos e das mudanças nos desenhos que aparecem neste estilo de pintura de modo mais sóbrio, seguindo as orientações do novo clássico, e respeitando as qualidades pictóricas, tons e linearidade.

Pode se dizer que na República Francesa, Cabanel foi uns dos últimos propagadores do romantismo do Império bem representados e capitulado em Sedan. Com ele Rodolpho Amoedo desenvolveu seus desenhos, aprendendo ali técnicas flexíveis, distinções, e a essência do feminino, da exigência dos símbolos ao dinamismo da arte.¹¹⁰ Foi também sob a educação do mestre Chavannes da escola impressionista que Amoedo completou sua educação artística. Dois mestres opostos pela sua estética, mas igualmente notáveis pelo seu saber. Da composição de ambos resultou o estilo de Amoedo, repleto de equilíbrio, sobriedade e brilho, de proporções, formas e método, presentes em pinturas como “*Marabá*” (1882), “*Último Tamoio*” (1883), “*A Partida de Jacob*” (1883), “*Cristo em Carnaúm*” (1887) e a “*Narração de Filetas*” (1887).

Para seu exame admissional na Escola de Paris, Amoedo necessitou retornar aos desenhos do estudo do corpo, baseando-se sempre nas aulas que tivera com Zeferino da Costa na Academia Imperial. Como nos informa PEREIRA (2010), as primeiras obras produzidas por Amoedo são em sua maioria vinculadas a esses estudos, já que os domínios da figura humana eram essenciais para a composição das telas, pelo qual as

¹¹⁰ Transcrição do artigo “Rodolpho Amoêdo. O mestre, deveríamos acrescentar”, originalmente publicado na Revista *Kósmos*, n. 1, segundo ano, Janeiro de 1905, e reeditado em DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos - Pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929. p. 9-18. MIGLIACCIO, Luciano. *Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar*. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm

dinâmicas da pintura em meio a uma série de movimentos do corpo concediam ao observador o poder de reconhecer e emocionar-se com a cena.¹¹¹

A ciência e arte deveriam então caminhar lado a lado, essa aplicada aos fazeres artísticos facilitaria o trabalho do artista para uma perfeita compreensão de corpo e movimento. Para isso, os estudos do desenho e da figura humana seriam indispensáveis, junto aos conhecimentos de geometria, de perspectivas lineares, da anatomia das formas, da fisiologia, das leis de equilíbrio e das mecânicas proporcionais do corpo. O estudo de todas as medidas e todas as partes do corpo humano tinha na visão de Zeferino da Costa uma relação direta com o todo, ou seja, com a composição do belo.¹¹²

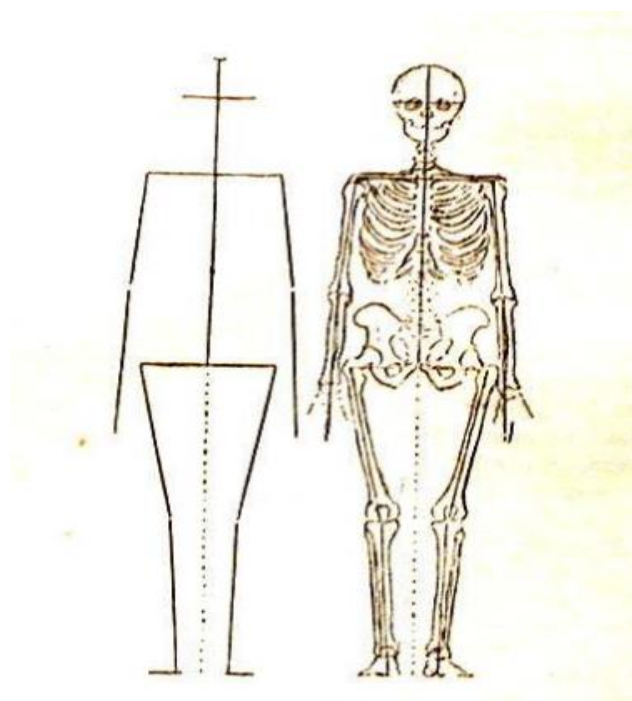


Figura 23
Zeferino da Costa
Mecanismos e proporções da figura humana
Parte da região da bacia, estudo das partes inferiores do corpo
Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes
Rio de Janeiro

¹¹¹ PEREIRA, S. A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 85-94, jan.-jun. 2010 p. 90

¹¹² *Ibid*, p. 19-29.

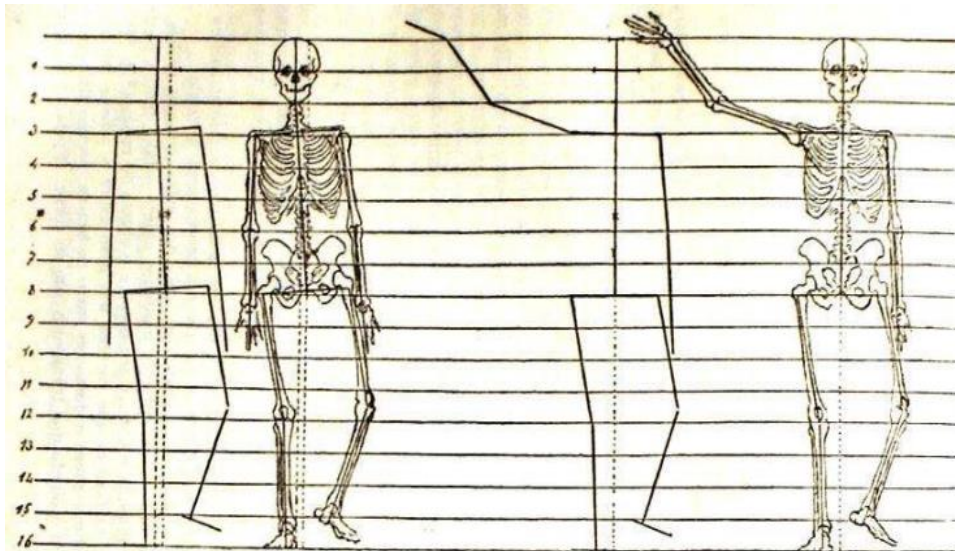


Figura 24
 Zeferino da Costa
 Mecanismos e proporções da figura humana
 Homem levantando o braço, estudo do movimento do corpo
 Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes
 Rio de Janeiro

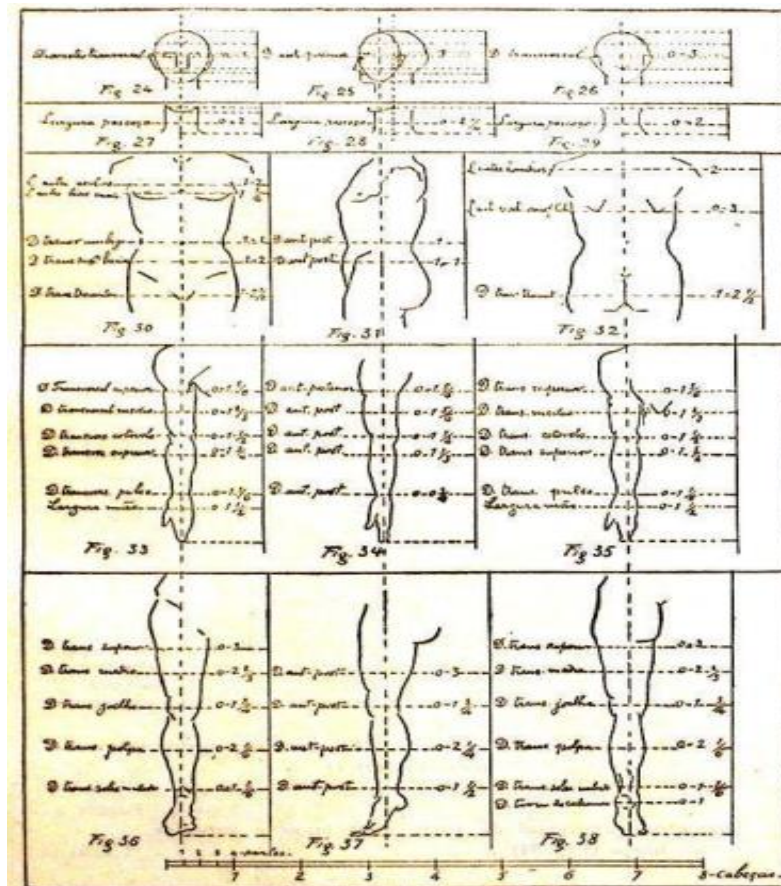


Figura 25
 Zeferino da Costa
 Mecanismos e proporções da figura humana
 Extremidades superiores (parte anterior e ântero-posterior)

Em geral os manuais de tratados de anatomia artística bem como os de movimento do corpo tinham como intuito explicar sobre os mecanismos do movimento, a ação dos ossos e dos músculos. Durante todo o período em que os artistas praticavam as técnicas de desenho e os estudos do corpo, telas de grandes mestres lhe serviam de inspiração.¹¹³ Para PEREIRA (2007), o exercício da cópia do corpo a partir da observação de outros estudos adquiriam uma importância enorme na formação do artista, haja visto a necessidade de se apresentar aos alunos as diferentes maneiras como os grandes mestres lidavam com as mais variadas questões artísticas, os problemas e as soluções criadas para cada pintura nos mais diversos temas.

Quando Peter Paul Rubens (1577-1640), fez seus estudos a partir da cabeça de um homem parecia estar procurando algo a mais do que apenas expressões, poses e tonalidades de pele para personagens em suas telas, procurando estabelecer as proporções do crânio a partir de seus diâmetros transversais. Sabido que a face humana era geometricamente dividida-se em cinco linhas de partes iguais imprescindíveis para a pintura perfeita de um rosto, sendo essas correspondentes a largura do nariz, espaço entre os olhos, espaços intermediários laterais, pavilhão das orelhas e a linha horizontal da boca, pode Rubens praticar seus estudos de cabeça partindo em alguns casos da observação direta de outras pinturas, sendo a pintura de *“Balthazar O Rei Mouro”*, o personagem de origem africana mais frequentado em suas obras, bem como nas pinturas renascentistas e barrocas, pois a variedade dos ângulos da cabeça facilitava a retomada da figura em outras pinturas.

¹¹³ *Ibid*, p.91.



Figura 26
Cabeça de um negro, 1620
Peter Paul Rubens
Óleo sobre painel de madeira
45,7 x 36,8 cm
The Hyde Collection, Glens Falls



Figura 27
Retábulo da Adoração dos Magos, 1617
Peter Paul Rubens
Óleo sobre painel
318 x 276 cm
Igreja de São João [Sint-Jankerk], Mechelen

Ingresso no programa de pintura da Academia Imperial de Paris, Amoedo pôs-se a aperfeiçoar seus traços, contorno e formas. É desse período que podemos observar os estudos sobre “*Tronco de Mulher de Costas*” (Dorso de Mulher, 1881), “*Marabá*” (1882) e “*Amuada*” (1882). Das três pinturas em questão, a terceira, “*Amuada*” é a que mais se diferencia das anteriores. Nela podemos observar a busca de Amoedo por um estilo próprio, mas, ainda não muito bem definido. Enquanto os dois primeiros são largamente feitos e com traços esparsos, o segundo apresenta detalhes minuciosos e bem trabalhados, mostrando assim que o artista poderia executar mais de um estilo de pintura em seus trabalhos.



Figura 28
Amuada, 1882
Rodolpho Amoedo
Óleo sobre tela
72,8 x 48,6 cm
Museu Nacional de Belas Artes

Tanto “*Dorso de Mulher*” (1881), quanto “*O Estudo de Mulher*” (1884), nos revelam ainda um Amoedo que busca romper com os ensinamentos tradicionais. Impregnadas de preceitos da Escola Francesa contemporânea, representariam em sua fase mais madura uma libertação de sua transitoriedade de estilos, resultando no reconhecimento e nas características de um modo de se pintar próprio, desenvolvido por meio de seus estudos, da prática e do uso de técnica adquiridas com o pensionato o que resultariam posteriormente em obras como “*Más Noticias*” (1895).

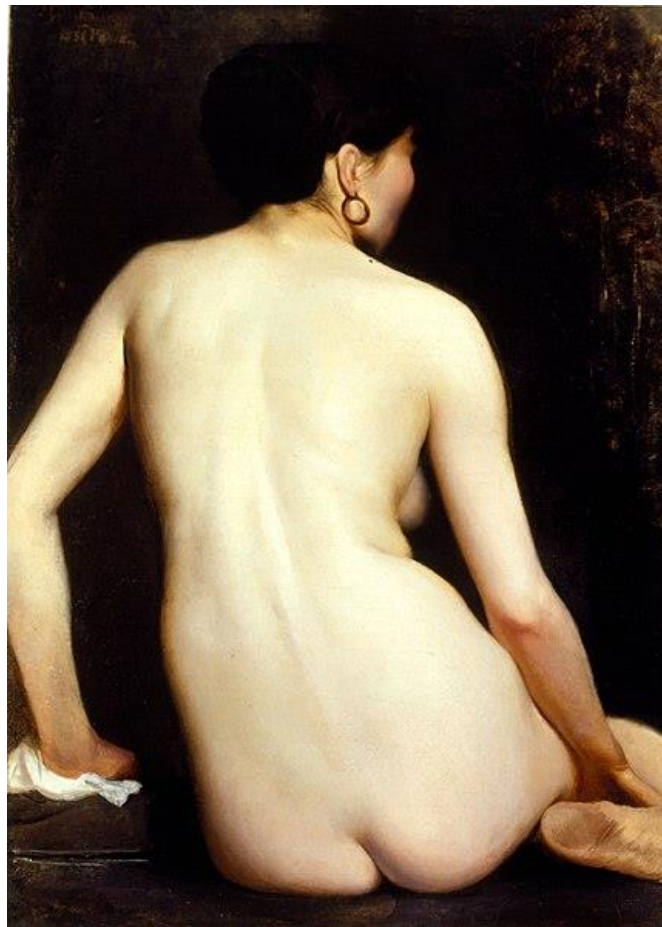


Figura 29
Dorso de Mulher, 1881
Rodolpho Amoedo
Óleo sobre tela
92 x 65 cm
Museu Nacional de Belas Artes

Sobre “*Estudo de Mulher*” (1884), houve particularmente uma série de comentários e interposições quando o intuito de Amoedo com aquela tela e os possíveis caminhos percorridos agora pelo pintor. É fato que a crítica não se agradou com a composição da tela. Segundo PITTA (2020), “[...] *Estudo de Mulher, de Rodolpho*

Amoedo, é uma obra claramente destinada a não passar despercebida. Suas dimensões, seu apuro técnico, e, evidentemente, seu assunto, digamos, avantajado, chamaram e continuam chamando atenção.”¹¹⁴

Várias foram as interpretações quanto a fortuna crítica que a envolvem. Segundo nos relata PITTA (2020), por meio das publicações de Duque-Estrada, a obra teria sido censurada ora pela Academia Imperial e ora pelos próprios salões franceses, do qual mais tarde constatou-se que mesmo não recebendo uma receptividade calorosa também de todo não foi rejeitada. Gonzaga-Duque em “A Arte Brasileira”, (1888) nos dá um quadro detalhado da pintura:

[...] a mulher, nua, sobre um divã de seda escura, é vista de costas, tem um dos braços caído para o chão, indolente, preguiçoso, segurando uma ventarola chinesa. O conjunto é todo claro, as paredes, os panos, a almofada em que a figura pousa a doce cabeça redonda e penteada, o tapete felpudo que cobre o chão, são de uma tonalidade cor de opala, e, nenhuma e nem outras nuances, de um tom mais carregado. O modelado do corpo da mulher atinge à perfeição. Sente - se através d'essa carne, carne que é carne, carne que tem sangue, a disposição dos músculos. E para qualificar o poder de realidade que tem este quadro, a estranha vida que anima esta obra prima.¹¹⁵

As principais críticas a pintura residiram no fato de que para a Academia Imperial, Rodolpho Amoedo estaria fugindo em muito do estilo de arte produzido pela instituição, ou seja, afastando-se dos valores e dos princípios essenciais da escola clássica, mas também do acabamento e dos detalhes do corpo e da cabeça, dos cabelos, do uso das cores e das tonalidades da pele (elevadas por demais em tons de rosa clara) da falta de traços e dos problemas com o contorno e com as linhas, sem falar dos ditos “apelos-eróticos” que foram imputados a pintura.

A tela “*Estudo de Mulher*” foi para Amoedo uma das primeiras tentativas de se executar técnicas e estilo que iriam para além dos estudos acadêmicos tradicionais. Envoltos as novas tendências de pintura francesa, utilizou-se do estudo do corpo para compor um quadro de estética realista, mas que não agradara neste período nem Academia

¹¹⁴ PITTA, Fernanda. Estudo de mulher, de Rodolfo Amoedo: pose, posse, pintura. In: O artista em representação: coleções de artistas / Organizadores: Alberto Martín Chillón, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Arthur Valle. - 1. ed. - Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020.

¹¹⁵ *Ibid*, DUQUE-ESTRADA, 1888, p. 162.

Imperial, tão pouco a crítica em geral. Como mencionado no relatório do então diretor da AIBA, Moreira Moura sobre os envios do pensionista, Amoedo havia “[...] *se perdido pelo furor da moda e pela onda do realismo exagerado.*”¹¹⁶

Ao contrário do que apresentou a crítica e os pareceres da AIBA, “*Estudo de Mulher*” é uma obra inovadora em vários aspectos. Primeiro por representar-se para além de um mero estudo sobre o corpo, é em si a construção de um retrato que estabelece a relação do pintor com seu mundo e com os problemas mais gerais das composições artísticas do final do século XX, repletas ainda da influência das grandes narrativas e de telas monumentais para uma fuga a simplicidade do realismo burguês, e do auto fazer-se do pintor como reflexo e contribuição à sociedade.

Para PITTA (2020), “*Estudo de Mulher*” é uma das mais contundentes objetificações do corpo feminino, sendo em muitos casos até impossibilitada a fuga do olhar do observador que imerso na tela escrutina o corpo feminino. Mas, diferente de outras pinturas do corpo, como observa a autora, o corpo da mulher apresentado por Amoedo é um corpo consciente de ser observado, que joga com os efeitos e que produz ambiguidades, junto a uma mudança do estado de percepção, visíveis apenas em pinturas que seguem uma linhagem de obras como a “*Vênus ao Espelho*” de Velázquez.¹¹⁷

É em si um conjunto refinado e espontâneo repleto de segurança, onde todo o ato é repleto de intenção, nada ali é por acaso, Amoedo estava consciente de suas percepções, da escolha do local, os ângulos e a construção do espaço, do jogo de pose e de gestos que compreendem a imagem, ou seja, é um envolvimento total daquele que representa e daquele que é representado, num complexo jogo de indubitáveis certezas, junto a uma clareza e consciência do corpo, dignas de estar entre as mais conscientes composições do estudo do nu.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 158.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 162.



Figura 30
Vênus ao espelho, 1664
Diego Velázquez
Óleo sobre tela
122,5 x 175 cm
National Gallery



Figura 31
Estudo de Mulher, 1884
Rodolfo Amoedo
Óleo sobre tela
150 x 200 cm
Museu Nacional de Belas Artes

Dado que crítica deste período não entendeu desta forma e Rodolpho Amoedo foi posto aos escrutínios da imprensa e da Academia Imperial, e até mesmo da possibilidade da perda do seu pensionato. Mas essa não seria a única tela do jovem artista a sofrer naqueles anos duras críticas. No conjunto de estudo encaminhados a AIBA como parte significativa e necessária para manutenção de seu pensionato, Amoedo ainda apresentaria mais duas obras, que assim como “*Estudo de Mulher*” chamariam em muito a atenção.

A ousadia do pintor se voltara também aos questionamentos sociais e sobre as bases dos discursos de fundação da nação sobre a égide dos mitos das três raças fundadoras e que há muito vinham sendo continuamente reforçados pela arte por meio das mais variadas correntes de pensamento. A crítica perpetrada por Amoedo ao romantismo indianista amplamente divulgada pela literatura, se fariam presentes de modo direto nas telas “*Último Tamoio*”, “*Marabá*”, configurando assim o rompimento total de artista com a uma das principais bases da pintura histórica: a temática literária.

2.3. A propagação da figura indígena na pintura histórico literária

A obra mais emblemática enviada por Amoedo naqueles anos de pensionato e que de certo modo representaria sua introdução no mundo artístico foi “*Último Tamoio*” (1883). Sendo uma crítica direta do pintor ao movimento indianista e as concepções literárias presentes naquele período. Como podemos observar no relatório da Comissão julgadora da Academia Imperial em 1884,

[...] os dois pensionistas desta Academia continuam a bem desempenhar os seus deveres. Os trabalhos recebidos, quer de Paris, quer de Roma, comprovam esta asserção". "Rodolpho Amoêdo, que estuda pintura histórica na Escola de Belas Artes de Paris, e recebe lições particulares no atelier do abalizado professor Alexandre Cabanel, enviou o seu “*Último Tamoio*” que figurou durante os meses de maio e junho na Exposição de belas artes de Paris, granjeando seu jovem autor, merecidos encômios da imprensa daquele grande centro artístico. Este quadro, cujas figuras são de grandeza natural, revela o aturado estudo a que se tem dado o laborioso pensionista e os progressos que tem feito, principalmente no que concerne à composição e do colorido".¹¹⁸

O movimento indianista representava para a pintura e principalmente para a literatura, a construção de um imaginário identitário que expressava em seus posicionamentos, uma dimensão simbólica e político-social de um Brasil que buscava

¹¹⁸ Relatório da Academia Imperial sobre obras de 1884: O *Último Tamoio* (1883). Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes.

refundar um novo mito nacional, encontrando na figura do índio o emblema necessário para a distinção brasileira do colonizador europeu.

O índio para a literatura do século XIX, estaria diretamente ligado a um passado pré-colonial e colonial que enxergava nessa figura um exotismo digno dos romances mais bem elaborados, como os escritos por figuras como Jose de Alencar. Nessas obras, o projeto de construção do imaginário popular resultaria da imitação do selvagem, da apropriação de suas mitologias, de seus vocabulários, alimentos e tradições - de modo geral, de suas culturas.

Para BRAGA E GARMES (2016), o indianismo brasileiro, foi em certo sentido pragmático, isto é, foi construído para fazer parte de um programa maior, dando fundamentos históricos a literatura nacional, que buscava em seus elementos condições necessárias para fundamentar-se e assim construir os subsídios necessários de um discurso amplo, tomado de simbolismo, característico do mito fundador, evidenciado principalmente por meio de sua aplicação coletiva ¹¹⁹

O projeto da construção da identidade nacional vinculado a figura do indígena foi constituído por um conjunto de autores, poetas e literatos, sendo amplamente divulgado na figura de escritores como Gonçalves Dias, Gonçalves Magalhães e Jose de Alencar. Vale lembrar que esses não foram os primeiros ou os inaugurados da construção do mito da figura indígena, antes, nomes como Basílio da Gama, “*O Uruguai*” (1769) e Santa Rita Durão o “*Caramuru*” (1781), já prenunciavam o movimento indianista, mas que de fato somente veio a ganhar força de modo pragmático com o romantismo do século XIX.¹²⁰

Ciente dos acontecimentos que envolveram a criação e o desenvolvimento da literatura e do movimento indianista, pôs-se Amoedo, que já se encontrava em contato direto com os movimentos europeus a criticar essa visão. Seu alvo fora principalmente Gonçalves Dias, expoente maior do movimento indianista na poesia, e criador de obras como: “*Canção do Tamoio e I-juca-Pirama*”, que influenciaram de modo direto os pintores ligados simpatizantes ao movimento.

¹¹⁹ BRAGA E GARMES (2016), Indianismos na poesia brasileira e goesa: os casos de Gonçalves Dias e de Paulino Dias. p. 749. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33426>

¹²⁰ *Ibid*, p. 749.

A fortuna crítica das pinturas indianistas está nesse período diretamente vinculadas ao movimento romântico, mas a depender do olhar e das intenções do pintor e da obra podem até apresentar-se anterior a esse. A figura do indígena aparece ao longo da história da arte e nas mais diversas correntes e escolas de pintura de modos e características diferentes. Como é o caso da primeira pintura de cunho neoclassicista intitulada “*A Morte do General Wolfe*”, (1770) do pintor Benjamin West, e embora o espaço na figura de West retenha uma qualidade ilusória que ainda é barroca, o fundo arquitetural reduz a profundidade às dimensões de um proscênio que renunciava as obras de David.¹²¹

Na pintura “*A Morte do General Wolfe*”, West escolheria um acontecimento recente, ocorrido apenas onze anos antes, retratando assim os padrões, as roupas e o cenário de seu tempo. Sabe-se que a pintura histórica requeria temas que fossem distantes em matéria de tempo e lugar, como as pinturas e estátuas produzidas que resgatavam os acontecimentos do mundo greco-romano antigo, na mitologia ou na bíblia.

Ao êxito de West cabe o fato de ter revestido o tema de nobreza e dignidade por meio do uso tradicional da iconografia cristã e sua obediência aos padrões estilísticos dos grandes mestres, como era de praxe na pintura acadêmica. O destaque dado ao guerreiro indígena na composição do quadro fez com que a distância de lugar (novo mundo) e de tempo (antiguidade) requeridas pelo pintor na composição da obra, compunham as principais exigências da pintura acadêmica neste período. Nesta pintura, o índio não é apenas um acessório, mas parte importante da determinação do lugar, do momento histórico e do acontecimento ali retratado.

Tais elementos também apareceriam só que ainda de modo ainda mais efusivo na tela “*O Tratado de Penn com os Índios*” (1772), também de West pintada dois anos depois de “*A Morte do General Wolfe*”. Cujo o tema representaria um tratado assinado pelo colonizador William Penne com índios americanos, permitindo assim a colonização de parte da América do Norte. Essa tela na visão de West simbolizaria a passagem da visão do índio hostil, selvagem e inimigo dos colonizadores e do progresso, para ser celebrado

¹²¹ *Ibid*, RAYNOLDS, 1985, p.7.

como aquele cujo a dignidade estava em volto de uma moral guerreira, ainda presentes em sua cultura e tradição.¹²²



Figura 32
A Morte do General Wolfe, 1770
Benjamin West
Óleo sobre tela, 152,6 x 214,5 cm
Galeria Nacional do Canadá



Figura 33
O Tratado de Penn com os Índios, 1772
Benjamin West

¹²² JORGE, Marcelo Gonczarowska. As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/ra_indianismo.htm

A partir do século XIX, na Europa outras pinturas de igual efeito e sobre as mais diversas abordagens também surgiriam as premissas estabelecidas por West com intuito de representar e caracterizar a figura indígena. Sobre a égide do romantismo e da representação do índio ainda teríamos as pinturas de artistas como Girodet-Trioson, “*Sepultamento de Atala*” (1808), e Delacroix, “*Les Natchez*” (1835), ambos inspirados em Chateaubriand.

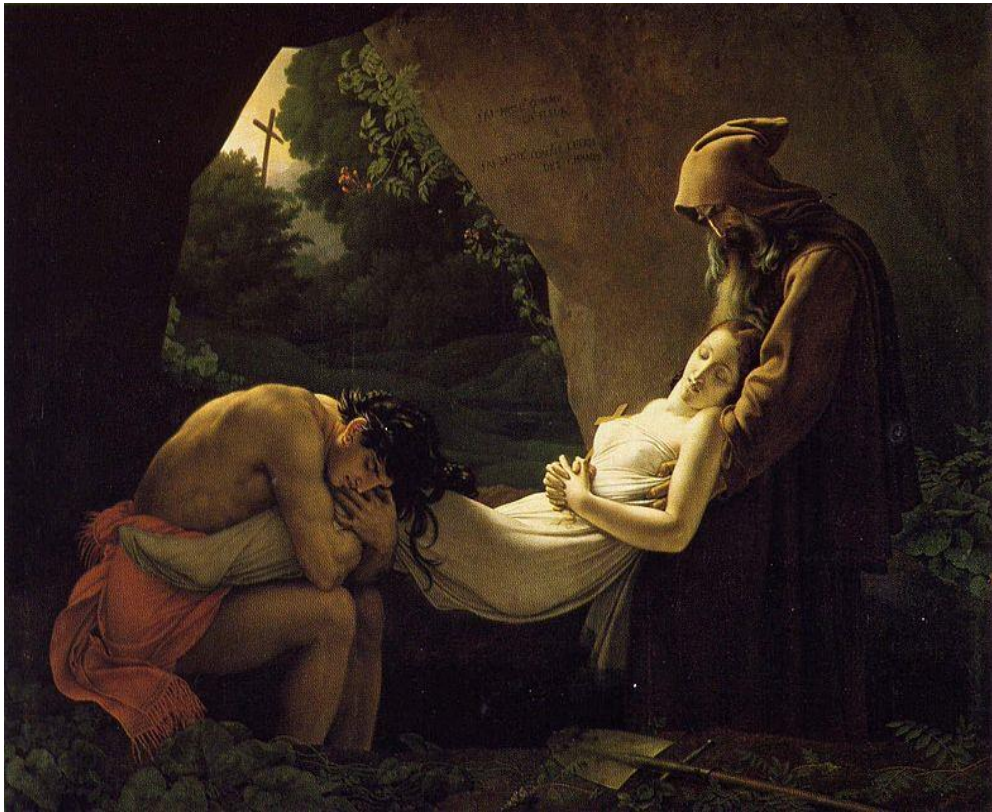


Figura 34
O Sepultamento de Atala, 1808
Anne Louis Girodet
Óleo sobre tela
207,00 x 267,00 cm



Figura 35
Les Natchez, 1835
Eugene Delacroix
Óleo sobre tela
90,2 x 116,8 cm

No Brasil a tradição da pintura indígena começaria logo após a chegada da Missão Francesa em 1816, do qual uma das primeiras pinturas a que se tem conhecimento é a de autoria de Francisco Pedro Amaral, que pintou uma representação alegórica de uma índia revestida de elementos da fauna e da flora brasileira, sendo essa claramente uma pintura decorativa. Em muitas outras obras, o índio ainda aparecia como tema central, por vezes de modo decorativo complementando os espaços ou em outras como a figura principal, cujo foco passaria a ser uma inserção direta deste com os espaços, com a natureza e com os outros. Johann Moritz Rugendas entre os anos de 1845/46 pintaria “*A Primeira Missa Celebrada em São Vicente (São Paulo) no ano de 1532*”, mesmo não sendo considerada uma pintura indianista já apresentava o índio como a figura central da narrativa histórica.



Figura 36
Alegoria a Nossa Senhora da Conceição, (S/D)
Francisco Pedro do Amaral



Figura 37
A Primeira Missa em São Vicente, 1845
Johann Moritz Rugendas
Óleo sobre tela
52,00 x 76,00 cm

Outras pinturas podem ser ainda incluídas também nesse conjunto de obras que circundam o imaginário popular sobre o elemento indígena. São os casos das obras “*Primeira Missa no Brasil*” (1860) de Victor Meirelles e “*Elevação da Cruz em Porto Seguro, Bahia*” (1879) de Pedro Jose Pinto Peres. Por mais que esses pintores e suas obras não estejam inseridos na fortuna crítica das pinturas indianistas suas obras buscaram expor e caracterizar a figura do índio como um dos elementos essenciais para a fundação da nação e do mito da identidade nacional.



Figura 38
A Elevação da Cruz, 1879
Pedro José Pinto Peres
Museu Nacional de Belas Artes

O indianismo se fez presente de modo mais completo em figuras como Jose Maria de Medeiros pintor de “*Lindoia*” (1882), cujo elementos de suas pinturas encontram-se revestidos da poética e da literatura indianista, sendo este um dos pouco representantes diretos do movimento nas artes. Podemos dizer então, mais do que uma corrente artística em específico existiu no Brasil desde o início do século XVIII, uma tradição de representar o elemento indígena na pintura em seus mais diversos modos e maneiras, com características marcantes que até mesmo nos dias atuais permeiam o imaginário popular.

Como é o caso da pintura de Victor Meirelles, “*Primeira Missa*”, que caracterizou de modo marcante a presença do elemento indígena na história do Brasil. Impregnada de elementos da pintura histórica e constituída a partir da Carta de Pedro Vaz de Caminha,

essa pintura foi por ele revestida de poética e de um nacionalismo exacerbado e idealizado onde a figura do índio aparece a todo momento como elemento central da obra, onde a ideia do mito fundador aparece como elemento fundamental, junto ao propósito de estabelecer a origem do povo brasileiro, de uma crença e de um lugar.



Figura 39
Lindóia, 1882
José Maria de Medeiros
Óleo sobre tela
54,5 x 81,5 cm



Figura 40
Primeira Missa no Brasil, 1860
Victor Meirelles
Óleo sobre tela
268,00 x 356,00 cm

Rodolpho Amoedo foi por muito tempo tratado como um pintor que manteve relação direta com a corrente indianista da pintura brasileira. Mas, ao contrário do que muito se imaginou, este nunca esteve inserido nessa escola literária e de pintura, e dela foi desde o início de sua trajetória na arte um crítico severo. Suas composições “*Último Tamoio*” e “*Marabá*” em nada demonstram ser uma celebração ao elemento indígena como membro fundador da nação. Revestido de simbolismos e *páthos*, ambas as telas são em si uma dura crítica ao movimento, principalmente as poesias de Gonçalves Dias que buscaram romantizar o índio transfigurando-o na figura do Europeu.

2.4. Último Tamoio: A crítica ao mito fundador



Figura 41
O Último Tamoio, 1883
Rodolpho Amoedo
Óleo sobre tela
180,30 x 261,30 cm

Na pintura o “*Último Tamoio*”, pode-se observar em seu primeiro plano uma praia extensa e deserta de onde surge o cadáver de Aymbire, o chefe dos Tamoios, que José de Anchieta contempla comovido pela sua morte tomando-lhe entre os braços. O cadáver de Aymbire está pintado em um profundo sentimento de realidade, porém Anchieta não. Como nos informa DUQUE-ESTRADA (1888),

[...] o missionário jesuíta não tinha barba, o seu rosto era comprido e chupado, a cabeça grande, os olhos mergulhados em profundas orbitas, o nariz aquilino e longo. A composição agrada muito, sem parecer pedante e procurada; e a execução é franca e audaciosa, porém simples e severa. [...] o último Tamoio " é um quadro engenhosamente tocado. Ao fundo um corte áspero de montanha e um pedaço de céu; no primeiro plano uma praia extensa e deserta onde o mar cospe o cadáver de Aymbire, o chefe dos Tamoios, que Anchieta contempla comovido tomando-o entre os braços. O cadáver de Aymbire está pintado com profundo sentimento de realidade, porém o tipo de Anchieta é falso.¹²³

¹²³ DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga. *Arte Brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro, 1888 p.11.

Anchieta foi representando por Amoedo como um padre franciscano, sendo a figura principal uma típica imagem de reprodução naturalista. O cenário onde a cena foi montada é de tal acabamento e qualidade de performance que parece apresentar-se na tela por meio das memórias do pintor, de suas lembranças conservadas e ao mesmo tempo estremecidas, desenrolando-se no trágico cenário da morte do indígena.

Para DUQUE-ESTRADA (1888), a pintura mesmo estando carregada de um indianismo literário, não deixou de ser uma reação contrária a influência da ex-metrópole que tanto se fez presente em períodos anteriores, como na Carta de Pero Vaz de Caminha, nas poesias de Gonçalves Dias, na literatura de Jose de Alencar ou mesmo na ponta do pincel de seu professor e mestre Victor Meirelles.¹²⁴

O movimento indianista e em grande medida o naturalismo iriam com o tempo perder espaço, tais conceitos seriam sufocados pela assimilação das novas tendências vindas da Europa e pelos questionamentos sofridos junto a crítica interna, que com o passar dos anos atribuiu a esta corrente um certo primitivismo que a impedia de desenvolver uma boa comunicação no campo das artes, junto a construção de uma narrativa que depreciava o elemento indígena na formação da sociedade brasileira.

Segundo MIGLIACCIO (2007), na pintura “*O Último Tamoio*” as modificações feitas por Amoedo tanto na figura de Anchieta quanto na composição Aymbire, soam de modo direto como uma crítica as poesias indianistas de Gonçalves Magalhães e de Gonçalves Dias, e do paralelo figurativo do índio criado por Meirelles. Sendo que [...] *além desse pecado histórico ali está o imortal poeta brasileiro, Magalhães, que no seu poema, A Confederação dos Tamoios, nos diz:*

[...] Quando no dia crastino os valentes
Companheiros dos Sás, já destas plagas,
Que Anchieta abençoara, se apossarão,
E a S. Sebastião um templo erguerão;
Virão nas ondas fluctuar dous corpos,
Que o mar na enchente arremessára ás praias.
De Aimbire e de Iguassú os corpos erão!
Vi-os Anchieta com chorosos olhos;
Para terra os tirou, e nessa praia,
Que inda depois de mortos abraçavão,
Sepultura lhes deu p’ra sempre unidos!¹²⁵

¹²⁴ *Ibid*, p.12.

¹²⁵ Folhetim do *Jornal do Commercio*. (Exposição de Belas Artes), 28 de agosto de 1884.

No entanto, a tela apresentada por Amoedo representa apenas um índio, sem indumentário tão pouco ornamentos. Os olhos mais atentos buscam ainda sem sucesso encontrar os resquícios do corpo de Iguassú companheira de Aymbire, mas de todo em vão. Em nada a tela de Amoedo nos faz vislumbrar um patriotismo vigoroso, bem como a encarnação do índio como a base cultural e espiritual de vários povos.

Em “*Último Tamoio*”, Amoedo não representa o heroísmo, somente a tragédia histórica. É a crítica contundente a consequente simbolização do “índio filho da nação”, expressas principalmente nas obras, “*O Guarani*”, “*Iracema*” e “*Ubirajara*” de Jose de Alencar. A história contada por Amoedo é a história do índio que perde seu lar e a sua vida na impossibilidade de sua presença na sociedade moderna. Vista portanto, como a reflexão do pintor na busca pela desconstrução de um discurso propagado como autêntico, aonde o índio representaria o povo em formação e que por meio de seu sacrifício jamais esquecido pode-se formar uma sociedade única, do qual seus valores morais ligados a lealdade e a guerra contra os inimigos, representariam também as aspirações dos valores morais traduzidos no sentimento de nacionalidade forjados naquele momento.

O índio que surge a tela, é um índio comum, transcendente somente as suas próprias fronteiras, do qual Amoedo não parece questionar em sua pintura. Para MIGLIACCIO (2007), os jovens artistas desse período, inconformados com a sociedade conservadora da época, só podiam achar totalmente falseada esta já velha visão da história oficial do Brasil ainda difundida pela corte e pelos intelectuais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.¹²⁶

2.5. Marabá: A figura feminina na temática literária indianista

Já em “*Marabá*”, 1882, obra exposta pela primeira vez em Paris, Amoedo apresenta ao público a evolução de sua técnica e de seus estudos sobre a anatomia feminina, como se era de praxe no ateliê de Cabanel. A palavra marabá tem sua etimologia do Tupi Guarani marã-guerra; abá-gente (mestiço, filho de francês com índia brasileira). Historicamente pouco valor foi dado a pintura, já que as críticas a tela giraram sempre em torno de seu teor estético e das técnicas aplicadas por Amoedo do que propriamente por suas concepções históricas e ideológicas.

¹²⁶ *Ibid*, MAGLIACCIO, 2007.

O título da obra em si mesmo já nos soa como uma provocação, seguindo a mesma linha de questionamentos a visão indianista vista em “*Último Tamoio*”. Para DUQUE-ESTRADA (1888) “[...] se o pintor o tivesse enviado com o título de *Melancolia, ou de isolada, ou se nele remetesse como um simples estudo do nu, ninguém, ao certo, encontraria a fonte que lhe serviu de inspiração.*” Tal obra só poderia ganhar foro de pintura histórica se representasse uma cena das “tribos” indígenas.

Como observa DUQUE-ESTRADA (1888), a “*Marabá*” apresentada por Amoedo é bem diferente da figura feminina encontrada nos contos líricos de Gonçalves Dias, destacada sempre de modo positivo, uma exaltação do indígena e da sua mestiçagem com o Europeu, partindo da construção de sentimentos, de discursos metafóricos e de personificações para a manutenção do discurso nacionalista. O pintor, afastou-se por completo das características que marcam a figura dos contos líricos “*A linda índia de olhos verdes*”, e de tudo o que a ela lhes foram atribuídas. Deu-lhe uma testa com tom queimado das folhas secas e os olhos negros como jacarandá. É um tipo mestiço que figura na tela, mas não como a filha do estrangeiro, odiada pelos índios gentis, é uma típica mulher pobre filha de algum trapeiro do Quartier Latin (bairro dos latinos) de Paris.¹²⁷

Para MIGLIACCIO (2007), esta mulher que surge na pintura “*Marabá*”, oferece seu corpo em transformação (mulher-moça) a carícia verde da floresta, é uma vítima da violência masculina que não tem redenção. Pode-se notar na tela as referências a pintura renascentista e sua retomada em linha pelos franceses, que também estão presente em obras como a “*Vênus*” de Cabanel ou a “*Femme au perroquet*” de Courbet,

[...] as dobras do ventre de Marabá remetem a um clima de realismo explícito e quase provocativo. Isso permite ao pintor retomar uma das mais conhecidas interpretações simbólicas da imagem da Madalena: a da prostituta arrependida, da redenção do amor carnal em nome de um amor mais alto e mais puro. Só que o pintor parece atraído por outra interpretação moderna do tema da mulher perdida: a flor do mal da poesia de Baudelaire, para sermos mais claros. Que Amoedo incline-se por essa solução, parece evidente, mais ainda que na obra acabada, no estudo a óleo, hoje no MNBA, feito no ateliê parisiense, a partir do modelo vivo.¹²⁸

Não devemos claro nos prender a meras estilizações que por vezes aparecem na obra de forma muito superficial, tão como na representação da violência da miscigenação

¹²⁷ *Ibid*, DUQUE-ESTRADA, 1888. p. 160.

¹²⁸ *Ibid*, MIGLIACCIO, 2007.

pelo Europeu as mulheres indígenas e do romantismo indianista que buscou “amenizar” de várias maneiras a violência sofrida pelos povos nativos que aqui se encontravam. A pintura “*Marabá*” representa para além da violência do conquistador uma imagem mórbida da inocência perdida, uma mulher embrutecida pela dor sofrida e pelo flagelo de seu corpo,

[...] a tradição diz-nos que os indígenas não se casavam com as marabás; se a cópia do natural fosse de uma autêntica, de uma verdadeira representante do tipo, poderíamos concluir que a repugnância desses selvagens era devida às formas desproporcionadas daquela gente e à enfermidade, não menos deformante, da anchylose, sendo certo que nesta pobre mestiça o joelho tem o volume de uma bala de artilharia antiga de calibre 68¹²⁹.

Segundo DUQUE-ESTRADA (1888),¹³⁰ a censura acadêmica foi fulminante contra Rodolpho Amoedo e a exposição de sua obra. “*Marabá*” se congrega quase como irmã da “*Vênus*” de Cabanel, sendo despida do disfarce romântico e da mitologia do lirismo indianista para mostrar-se de carne, fruto da sensualidade e do homem moderno,

[...] chega de tristes trópicos povoados de heroínas envergonhadas em busca de uma redenção. Finalmente, o luxo dos enfeites orientais escolhidos com cuidado na loja do decorador, a calma quase animal do sono, a volúpia dos lençóis brancos amarrotados nos arrebatamentos da paixão, das quais surge uma nova Vênus Anadyomene como de um oceano de ondas espumantes. Doravante, as deusas da mitologia confundir-se-ão entre uma vaga imagem lendária de um perdido passado e a figura inquietante observada cotidianamente no cenário da cidade contemporânea, refletida na vitrine de uma loja, deitada na dormeuse luxuosa de uma casa burguesa, ou na cama triste de um hotelzinho sórdido da periferia. Novamente somos obrigados a citar Baudelaire, o poeta das flores do mal e do spleen de Paris.¹³¹

Seja verdade ou não, pelo peso das críticas ou pelas imposições da Academia, naquele mesmo ano Rodolpho Amoedo voltava-se novamente para os temas históricos de temática religiosa, do qual de fato nunca abandonou. O pintor ousado, que produziu obras como “*Dorso de Mulher*”, “*Último Tamoio*” e “*Marabá*”, pouco tempo depois se voltaria novamente a composição das pinturas históricas, do qual submeteria a fortuna crítica da Academia Imperial as telas, “*Partida de Jacob*” (1884-1885) e “*Cristo em Cafarnaum*” (1885).

¹²⁹ Ibid, Jornal do Commercio, 1884.

¹³⁰ Ibid, DUQUE-ESTRADA. Apud. MIGLIACCIO, 2007.

¹³¹ Ibid, MIGLIACCIO, 2007.



Figura 42
Marabá, 1882
Rodolpho Amoedo
Oleo sobre tela
120,00 x 171,00 cm



Figura 43
O Nascimento de Vênus, 1863
Alexandre Cabanel
Óleo sobre tela
130,00 x 225,00 cm

2.6. Partida de Jacob e Cristo em Cafarnaum

Dois anos depois da exposição em Paris e do envio a Comissão julgadora da Academia Imperial de Bellas-Artes das pinturas “*Último Tamoio*” e “*Marabá*”. Rodolpho Amoedo volta-se novamente a produção de pinturas históricas de temática religiosa. Entre os anos de 1884 e 1885, duas pinturas seriam produzidas e remetidas a apreciação do público: “*A Partida de Jacob*” “*Cristo em Cafarnaum*”, ambas as obras marcam um retorno do pintor ao estilo da pintura histórica.



Figura 44
A Partida de Jacob, 1884
Rodolpho Amoedo
Óleo sobre tela
105,50 x 136,00 cm

Sobre o parecer das obras de 1884,

[...] a Comissão encarregada de dar parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Amoêdo, tendo examinado as quatro telas que constituem a nova remessa, vê nesses estudos que representam: 1.º - A partida de Jacob, 2.º - Esboço do seu quadro "Cristo em Cafarnaum", 3.º - Uma cópia - Esboço de "Dipolo" - (existente no Louvre), 4.º - Grande estudo de mulher, figura nua vista de dorso, que estes trabalhos revelam grande aproveitamento, deixando antever o resultado final dos seus esforços, que por certo atingirão, libertando-se mais tarde, da situação transitória e dependente, que o estudo, a prática e os

preceitos da Escola Francesa contemporânea, tanto influem e o induzem a sentir desse modo.¹³²

Em “*A Partida de Jacob*” tema já de muito conhecido, tanto por se referir a uma passagem bíblica como por ter sido representada por diversos artistas, ganharia nos pincéis de Amoedo ares de modernidade. Segundo SÁ (2014), sabe-se, portanto, que embora a pintura histórica tenha em muitas maneiras servido aos interesses da celebração política, seu sentido maior, doutrinário e por vezes até moralizante, recobria-se no valor das narrativas. Não bastava ser somente um bom pintor, este necessitaria demonstrar também por meio de sua tela todo um conhecimento literário, estético e filosófico.¹³³ Mais do que representar acontecimentos com precisão e semelhança, era necessário que as imagens ali retratadas fossem representadas de modo idealizado, transmitindo assim, não apenas o ocorrido, mas todas as suas implicações morais.

As mensagens transmitidas pela pintura histórica de temática religiosa propunham-se a um sentido estritamente religioso, de educação e de virtude, cumprindo assim sua função pedagógica calcada na moralidade e nos bons costumes, presentes mais do que nunca no imaginário popular. As cenas religiosas pintadas pelos artistas acadêmicos não representaram na Academia a concepção de apenas mais um estilo de pintura. As pinturas religiosas absorveram desde a proposta poética do romantismo e seu dinamismo das formas a sobriedade do neoclassicismo e do realismo.¹³⁴

Sobre a pintura “*A Partida de Jacob*” observa DUQUE-ESTRADA (1888),

[...] o ar em nevado da madrugada cobre ainda os campos, e o crescente, desmaiando a pouco e pouco num céu duma cor de perola azulada, vagueia n'uma aureola de luz lívida e bruxuleante. Os currais foram abertos; o rebanho sadio, encolhido, friorento, cabisbaixo; Jacob, de braços nus, o corpo resguardado, até o joelho, por uma túnica grossa, apertada á cinta como o hábito dos monges, os pés calçados (as sandálias, despede-se dos cuidados paternos recebendo na testa o osculo da felicidade. E o orvalho cai, mudo e frio. O pai, na ombreira da porta, aconchegado às roupas, espalma a mão no espaço para ver se o filho pode sair. É simples e belo este quadro; d'uma admirável simples cidade que se sente ao primeiro relance d'olhos; d'uma beleza poética e boa, que vae diretamente levantar em nossa memória a cena que presenciamos por uma madrugada de junho, na província, para além das montanhas, a hora da partida do gado.¹³⁵

¹³² Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Nº MCMLVII 1884. Acervo da Escola de Belas Artes (EBA) URFJ.

¹³³ SÁ, Clarice F de. *A Partida de Jacó de Rodolfo Amoedo - um modo de pensar a pintura de temática religiosa não-devocional no século XIX*. Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/cfs_pintrel.htm

¹³⁴ *Ibid*, SÁ, 2014.

¹³⁵ *Ibid*, DUQUE-ESTRADA, 1888 p. 161.

Para DUQUE-ESTRADA (1888), os recursos utilizados pelo artista constroem uma cena em muitos aspectos inédita. Mostra-nos Jacob na sua humilde condição de pastor, a porta da choupana, recebendo o osculo da mãe. E ao descer da noite, sob um lindo céu de opalas diluídas, o braço materno distende-se para a frente a abençoar o filho. Foram abertos os apriscos e o rebanho se recolhe ao grito costumeiro do zagal. Neste quadro se pode-se ver claramente a intenção do pintor, de reproduzir um momento único do crepúsculo.¹³⁶

Ao chegar ao Brasil a obra foi apresentada na 26ª Exposição Geral, que teve início em 23 de agosto de 1884. Vale ressaltar que “*A Partida de Jacob*” já não era de todo inédita aos olhos do público, pois, um ano antes ela havia sido exposta em Paris junto ao “*Estudo de Mulher*”. Naquele ano a exposição reuniria nomes já consagrados como os de Pedro Americo e Victor Meirelles, marcando assim o fim de um ciclo na história da Academia Imperial de Bellas-Artes, haja visto que essa foi à última Exposição Geral do período Imperial.

Após a exibição na exposição geral de 1884, a pintura “*A Partida de Jacob*”, passou a ser parte integrante do acervo do AIBA, servindo como referência e fonte de pesquisa para tantos outros pintores. Na realidade esse era o objetivo principal dos pensionistas, produzir obras de acordo com os conhecimentos adquiridos nas escolas e nos ateliês europeus por meio das aulas dos grandes mestres, para que em seu regresso ao Brasil pudessem ensinar os alunos que por aqui permaneciam sendo convidados a fazer parte do corpo de professores da Academia.¹³⁷

Junto a “*Partida de Jacob*”, Rodolpho Amoedo apresentou uma outra pintura ao público. É de certo afirmar que está tela não obteve a crítica positiva esperada, ficando em segundo plano até mesmo nas análises emitidas pelos pareceres da Comissão julgadora dos pensionistas. “*Cristo em Cafarnaum*”, foi encaminhada a Comissão julgadora como parte integrante do requerimento para prorrogação do pedido por mais dois anos do prazo de sua pensão a Academia Imperial, mas para o professor Victor Meirelles essa tela estaria certamente em um curto espaço de tempo entre as mais valiosas do então jovem artista.¹³⁸

¹³⁶ *Ibid*, p. 196.

¹³⁷ *Ibid*, SÁ, 2014.

¹³⁸ Parecer sobre obras de 1884. A partida de Jacob (1884), Cristo em Cafarnaum. Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 45
Cristo em Cafarnaum, 1885
Rodolpho Amoedo
Óleo sobre tela
63,00 x 78,00 cm

Segundo José Maria Medeiros professor da Academia Imperial de Bellas-Artes,

[...] estes assuntos que nós chamamos "religiosos" tornam se hoje de difícil execução, porque raro é o artista que deles não se tenha ocupado e alguns com tal proficiência, que fazem esmorecer aos mais animosos a enveredar por semelhante trilha. Pois bem! O Sr. Rodolpho Amoêdo escolhendo esse ponto da Bíblia, conseguiu pôr em relevo o seu brilhante talento, mostrando-se um pintor histórico de fina têmpera, tendo alma e individualidade para nos impressionar, e sabendo, pela execução, fazer respeitar no assunto o seu modo de ver e de sentir.¹³⁹

Podemos observar em "*Cristo em Cafarnaum*" uma série de diferenças com as pinturas anteriormente encaminhadas a Comissão julgadora da Academia Imperial por Amoedo mesmo quando comparada por exemplo com a tela "*A Partida de Jacob*", por ambas possuírem uma estética histórica e religiosa e seu intervalo de produção girarem em torno de ano nada possuem em comum uma à outra a não ser a representação de uma cena bem conhecida da passagem bíblica e da tradição cristã.

¹³⁹ Trecho do parecer emitido pelo professor José Maria de. Medeiros sobre os quadros: "Cristo em Cafarnaum" e "Narração de Filetas". Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes, 1888 p. 14.

A pintura “*Cristo em Cafarnaum*” em retrata o retorno de Jesus a cidade de Cafarnaum e a marcante história de quatro amigos que levam um paralisado até sua presença. Impelidos por uma grande multidão esses homens mal conseguem se aproximar, sendo a única hipótese encontrada descer aquele paralisado pelos telhados de uma casa. Segundo as narrativas bíblicas ao ver tal cena, Jesus compadecido pela fé e devoção desses homens perdoa os pecados do paralisado e o cura permitindo que esse se levante-se e ande-se novamente.

A imagem de Jesus é representada por Amoedo de forma onipotente e luminosa, mais próxima de uma “aparição” do que propriamente com a representação de um homem terreno, em um choque direto com o ambiente onde se agita a pobre e indolente humanidade, que ansiosa de fé, dor e luto se aglomera tal como em uma procissão. Como nas pinturas religiosas de seu mestre Cabanel, Amoedo retoma com significados novos esquemas derivados das grandes pinturas do passado.¹⁴⁰ Para MIGLIACCIO (2007),

[...] esse Cristo estático e possesso, circundado por um halo de luz que relembra as ilustrações bíblicas de Gustave Doré e os ectoplasmas de fotografias espíritas, caminha vestido de branco pelas ruas ensolaradas da aldeia da Galiléia, reunindo um séquito de miseráveis atônitos, mais parecendo um Antônio Conselheiro nas áridas praças do sertão da Bahia. Nele está presente a influência do Oriente místico e colorido de Mariano Fortuny e da leitura da vida de Cristo por Renan, que renovava a iconografia religiosa de Domenico Morelli na Itália daqueles anos. Como no Cristo e a adúltera, no extraordinário relevo São Sebastião e Fabiola, ou no São Estevão, de Rodolpho Bernardelli, a imagem religiosa tramitava mensagens políticas e sociais de grande atualidade: os profetas e os mártires do passado aludiam aos eventos contemporâneos traziam à discussão a ordem estabelecida.¹⁴¹

Nos oito anos em que Amoedo esteve em seu pensionato em Paris, pode-se então notar as duas esferas de um mesmo pintor, que orbitou entre a tradicional pintura acadêmica e uma pintura mais moderna, seguindo as tendências estéticas de sua época. Aos poucos abandonaria as temáticas clássicas para voltar-se a vida cotidiana buscando destacar em suas telas cada vez mais o mundo e o fazer-se moderno na visão do artista. E ao retornar de Paris, pode enfim concretizar seus objetivos, diretamente ligados ao ensino e a composição de um novo estilo de pintura, ainda não consolidada na arte nacional brasileira e na Academia Imperial. Ao retornar ao Brasil deixava de ser, portanto, o aluno pensionista, para firmar-se como o professor Rodolpho Amoedo.

¹⁴⁰ *Ibid*, SÁ, 2014.

¹⁴¹ *Ibid*, MIGLIACCIO, 2007.

CAPÍTULO III

Moralidade e civilidade: A arte a serviço da burguesia

“Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples flâneur; um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade”

(Baudelaire, 1996)

Ao retornar de Paris, Rodolpho Amoedo após a Exposição Geral de seus afazeres como pintor pensionista na Europa seria convidado para atuar na Academia Imperial como professor substituto no lugar de Victor Meirelles na cadeira de pintura histórica, quando na ausência deste. Permaneceu no cargo até o decreto de 8 de novembro de 1890, onde, fora a partir de então, alçado à professor titular com as mudanças ocorridas na instituição.

Nos oito anos de pensionato na Europa, Amoedo orbitou entre a pintura formal ou acadêmica e a pintura moderna, onde aos poucos foi abandonando o universo da pintura clássica para cada vez mais voltar-se a vida cotidiana, que passaria então a ter grande destaque na visão e nas pinturas do artista. As telas *“A Partida de Jacob”* e *“Cristo em Cafarnaum”* seriam os últimos resquícios de um pintor que mesmo atuando de forma direta na instrução acadêmica, romperia de vez com o estilo de pintura produzido na ENBA.

No período em que esteve em Paris, mesmo deslumbrado pelo estilo impressionista e realista nunca pôde de fato se entregar por completo a eles, pois dependia diretamente da pensão enviada pelo Governo brasileiro para se manter na Europa e concluir seus estudos. Voltar-se as artes modernas era nesse momento, estar disposto a enfrentar as críticas mais duras por parte dos professores e dos críticos de arte, haja visto as polêmicas levantadas em torno de *“Estudo de Mulher”* e *“Último Tamoio”*. Perceberá também as dificuldades para se tentar aplicar inovações, a Academia não permitia estudos fora de sua linha e de suas crenças doutrinárias. Mesmo com as imposições do meio acadêmico, Amoedo aos poucos pôde introduzir seu estilo e técnica tornando-se com o passar dos anos um raro pintor ao mesmo tempo moderno e acadêmico.

Para a sociedade do início do século XX, a arte produzida no Brasil (em síntese aquela produzida pela Academia Imperial), tornara-se estritamente fadigada e em um estado de saturação, tomada de preceitos envelhecidos e estagnados quando diretamente comparada as novas tendências e práticas disseminadas na Europa. Foi a partir do impressionismo que a ideia de originalidade se modificou. Realizar uma grande obra não significava mais orquestrar uma multiplicidade de imagens harmoniosamente organizadas numa grande superfície, fazendo apelo a um passado visual que nelas se insere atualizado. A inovação e a especificidade do fazer novo não eram tidos naquele momento como valores tão fundamentais como para o público e a crítica.¹⁴² Pouco a pouco, as pessoas passariam a apreciar e a se reconhecer nas pinturas modernas, muito mais sugestivas e mundanas, perante as construções e as imposições da arte formal, refletida e idealizada. O público parecia ter se desacostumado com os estudos e com as formas fixas.

Fato interessante de se relatar para melhor exemplificar esse momento, foi o ocorrido na Academia Imperial no ano de 1888, pouco tempo após o retorno de Amoedo da Europa. Segundo VALLE (2002) nesse período formaram-se na Academia dois grupos de estudantes, os modernos e os positivistas. Ambos propunham naqueles anos uma mudança no currículo e no ensino artístico da instituição, o grupo que ficaria conhecido como “os modernos” defendiam a atualização do ensino aos moldes europeus, uma reformulação do curso e dos preceitos acadêmicos, mais vinculados ao ideal moderno propagado naqueles tempos. Já os positivistas, e seus adeptos mais radicais, defendiam a total extinção da Academia. Dentre os modernos estavam nomes como Eliseu Visconti, Fiuza Guimarães e Rafael Frederico, que contavam com o apoio de Zeferino da Costa, os irmãos Bernardelli e Rodolpho Amoedo.

A proporção do movimento fora sido de tanta intensidade que os modernos acabaram por se retirar da Academia, e fundaram um Ateliê de livre pintura aos moldes parisienses, sendo prestigiado pelos principais setores progressistas da sociedade da época, enquanto, que a AIBA passando por uma crise ideológica e financeira muito severa se esvaziava. Somente com o advento da República e sobre a interferência direta de Benjamin Constant que o grupo dissidente voltaria a atuar na instituição, primeiro como parte da comissão de transição da Academia, como nos casos de Amoedo e Rodolfo

¹⁴² *Ibid*, COLI, 2019, p. 9-16.

Bernardelli e posteriormente na elaboração e aplicação do Decreto de 1890, que culminaria na reformulação da instituição.¹⁴³

Ao final, agora como Escola Nacional de Belas Artes, vinculada a pasta do então novo Ministro da República Benjamin Constant os antigos professores foram reintegrados a escola. Junto com ambos, novos professores passariam a integrar também o quadro docente da Escola Nacional, em substituição aos antigos professores da Academia Imperial. O regimento de 1901, introduzira na instituição uma maior rigorosidade acadêmica e um maior preparo intelectual por parte dos professores e dos alunos.

Segundo VALLE (2002) é nesse período que se pode observar a entrada de um grande número de jovens alunos da classe média alta ou da elite letrada na instituição, eram em sua maioria membros da alta sociedade carioca, os únicos que naqueles anos tinham condições de preencherem as exigências da ENBA quanto ao ingresso de novos estudantes. Os cursos disponibilizados pela Escola Nacional se tornaram bem mais valorizados, diferente de épocas anteriores. A arquitetura por exemplo, tornou-se profissão intelectualizada, sendo frequentada por um número cada vez maior de alunos. É nesse período que encontramos nomes como os do paulista Candido Portinari e o paraense Ismael Nery. O segundo, em especial provinha dos melhores meios da elite carioca mesmo que nascido em Belém do Pará.

Ismael Nery é considerado um dos precursores do modernismo brasileiro, sendo aquele que culminaria tempos depois na Semana de Arte Moderna de 1922. Fizera viagens constantes a Paris, das quais foram essenciais para a composição de suas obras, acumulando com o passar dos anos um grande conhecimento no estilo vanguardista e moderno. Nery, foi em seu tempo, um homem de grandes recursos financeiros, mas manteve-se sempre a margem dos estudos formais e da arte clássica. Negava por completo os ensinamentos da Escola Nacional, ao mesmo tempo que não se associava as ideias do modernismo paulista.

Muitos pesquisadores ainda colocam o modernismo brasileiro como aquele que se desencadearia a partir da Semana de 22. Sendo que muitos pintores que nasceram na segunda metade do século XIX, e que frequentaram a Academia durante a passagem para os anos de 1900, seriam de vez colocados no esquecimento, e quando deles se lembravam eram sempre tratados em escala inferior, chamados de não modernos (acadêmicos) ou

¹⁴³ *Ibid.*, VALLE, p. 39-40.

pré-modernos como se toda a arte produzida por eles até aquele momento não tivesse contribuído de modo algum para o assentamento das bases do vanguardismo no Brasil.¹⁴⁴

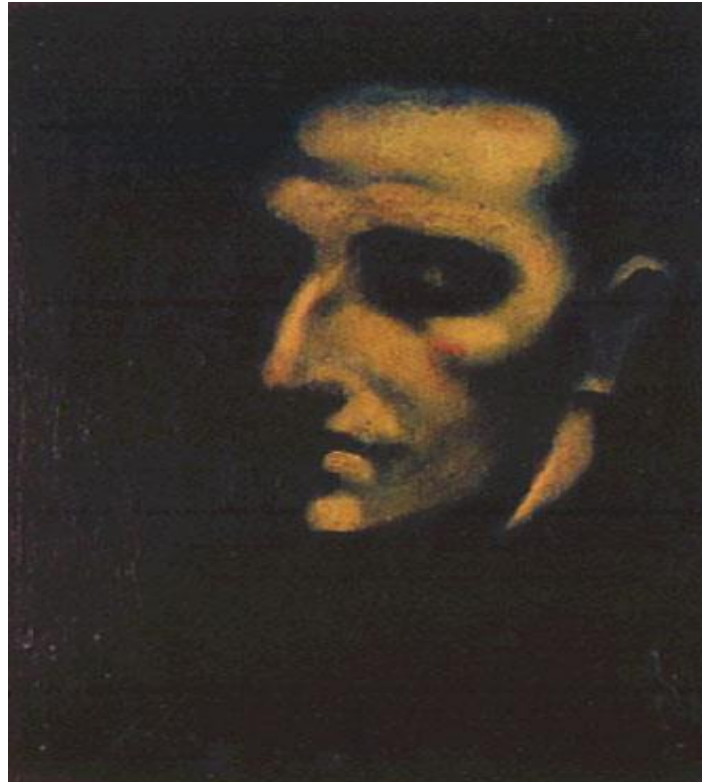


Figura 46
Retrato de Murilo Mendes, 1922
Ismael Nery
Óleo sobre cartão, c.i.d.
33,00 x 24,00 cm

3.1. Academicismo e Modernismo

A adoção do modernismo no Brasil como a estética mais “atual”, e, portanto, aquela que materializaria os anseios do mundo moderno nas pessoas e nas sociedades, implicariam diretamente na formação dos alunos e nas propostas de ensino praticadas pela ENBA. Tal fora o impacto das novas ideias na arte produzida no Brasil, que os ensinamentos, até então, amplamente disseminados pela Escola Nacional, cairiam quase que em desuso, ou mesmo em um total ostracismo. Tais fatos ficam mais evidentes, quando relacionados a pintura dos primeiros anos da República.

¹⁴⁴ *Ibid*, VALLE, p.40.

Muito desse discurso construído em torno da ENBA, reside na construção ideológica, e por vezes, equivocada que o movimento modernista construiu sobre a arte acadêmica. Como nos informa VALLE (2007),

[...] tal imagem, que na verdade começou a ser forjada já nas décadas finais do século XIX, podendo ser observada na pena dos então críticos da instituição, se tornou uma das peças centrais daquilo que poderíamos chamar "mito fundador" do Modernismo brasileiro. Bem mais do que uma constatação imparcial do verdadeiro caráter da ENBA, essa imagem poderia ser melhor compreendida como a incorporação "de uma ideia força do ideário modernista francês, qual seja, a da exigência de se formular como uma revolta contra as instituições artísticas, contra os mandarins dos Salons¹⁴⁵.

Na perspectiva dos modernos, a ENBA constituiu-se como uma “repressora” do qual cabia ao movimento de vanguarda anti-academicista se opor heroicamente. A estratégia era clara, desqualificar e diminuir a arte acadêmica, com o argumento de seu ostracismo e estagnação. Nessa perspectiva os modernistas só poderiam por contraste saírem exaltados, passando a ocorrer então um processo de ocultamento das pinturas acadêmicas do final do período Imperial e do início da Primeira República.¹⁴⁶

As pinturas acadêmicas principalmente as produzidas no final do século XIX, formam dentro do conjunto de elementos que compõem o quadro representativo da arte brasileira, essenciais para a constituição de uma arte moderna e de novos modelos acadêmicos e não acadêmicos. Em resumo todas as interpretações construídas principalmente pelo discurso modernista, provenientes de São Paulo discorreram sobre a incapacidade dos artistas fluminenses de compreenderem as questões estéticas que nortearam a arte e o movimento europeu.

Tais concepções foram formadas sob a égide do argumento da submissão cultural, do qual as regiões periféricas mundiais, como aquelas oriundas de antigas colônias, ou aquelas que constituíram seu processo libertário, tornando-se Repúblicas de modo tardio, eram ainda dependentes esteticamente e intelectualmente das grandes metrópoles europeias, transformando-se apenas em meros “copiadores” e “importadores” de seus padrões culturais. As pinturas acadêmicas passariam a ser examinadas e julgadas por meio do paradigma dominante, o que levou a corromper todo um juízo de valores, baseando no argumento da decadência, baixa qualidade e rudeza¹⁴⁷.

¹⁴⁵ *Ibid*, VALLE, p. 29.

¹⁴⁶ *Ibid*, VALLE, p. 30.

¹⁴⁷ *Ibid*, VALLE, p. 41.

Os artistas buscavam, portanto, um novo método de análise da realidade, novas formas de se promover uma “estética diferenciada” que rompesse por completo com o chamado “típico enquadramento da arte” promovido pela Academia e amplamente divulgado até o início do século XX. Essas mudanças promoveriam um momento histórico, do qual o sentido dos papéis dos intelectuais apareceria como um decisivo problema, seja no campo da poesia, literatura, ou nos domínios da arte.

O início do século XX, marcaria assim, uma virada nas artes plásticas, no qual se buscava a destruição da ordem, da autoridade, das normas sociais, e dos valores morais identificados como responsáveis pela miséria do presente. [...] *tudo aquilo que até fora apresentado pelo sistema capitalista vigente como “bom” e “belo” cairá no abismo do ridículo e da vergonha.*¹⁴⁸

A arte moderna ou vanguardista, surge então como uma nova maneira de enxergar a realidade, frutos de uma distopia social e cultural, e que se colocaria em contraposição ao neoclassicismo e ao romantismo, sob o argumento de que essas tendências artísticas, não apresentavam mais um olhar direcionado para o futuro, do qual era o papel fundamental do artista. A arte de vanguarda, pelo contrário, apresentava como principais características o foco na euforia e no pessimismo, a negação das formas fixas do academismo e a crítica as convenções burguesas.

Nota-se então que as ideias de conformismo na arte se popularizaram desde o final do século XIX, sobretudo na fala de críticos que associavam a ENBA a uma imagem de instituição retrógrada e avessa a quaisquer mudanças nas inovações estéticas, e totalmente alienada da realidade brasileira. Essas imagens forjadas pelos críticos de arte se estenderam em seu conjunto a uma crítica também do estilo estético promovido pela Escola Nacional. A arte acadêmica, ou seja, toda produção artística promovida pela ENBA passaria então a ser vista como “ultrapassada”, “antiquada”, “academicista”.

Essa aversão a arte acadêmica seria uma das peças centrais do mito fundador do modernismo brasileiro, que a partir do século XX incorporou as ideias do modernismo francês, voltando-se contra as instituições artísticas formais. Pode-se perceber essa escalada de posicionamento da fortuna crítica da ENBA de forma mais consistente nos primeiros trinta anos do século XX, que envolvem diretamente a direção de R. Bernadelli, criticada constantemente por nomes como Modesto Brocos e Gonzaga Duque-Estrada, cujas justificativas insidiam no fato de que as reformas promovidas pela instituição,

¹⁴⁸ *Ibid*, ZUIN, 2001. PG. 87.

continuavam a ser em seu plano de fundo, quase que as mesmas do tempo do Império e que a reforma de 1890 não alterou quase que em nada o ensino e as posições da instituição.

A arte deixaria de ser então uma atividade orientada por critérios objetivos e convencionais para transformar-se numa forma de autoexpressão que criaria os seus próprios padrões, sendo, o meio empregado por um indivíduo singular para se comunicar com outros indivíduos singulares. Não deveriam existir mais instituições que se fizessem inalteradas, pois, qualquer ideal imposto aos artistas soaria, portanto, como uma pretensão de representar uma norma superior, e qualquer compulsão não fazia mais do que suscitar neles dúvidas e suspeitas.

Para NICOLICH (2019), se considerarmos o fato de que a arte brasileira caminhou em consonância com o que vinha surgindo na Europa, conclui-se que os artistas incorporaram influências do Romantismo, do Realismo, do Impressionismo e do Simbolismo, entre outras tendências para a produção e o tratamento de suas telas. A proposta dos professores da ENBA era, portanto, a de unir modernidade e tradição em uma total sintonia com as inovações de seu tempo, sem ter que romper com todo o pensamento artístico formulado anteriormente.¹⁴⁹

Ao observarmos a gama de pinturas produzidas pelos membros da Escola de Belas Artes no início do século XX, tais como as obras produzidas por Rafael Frederico “*A Lição*” (1895), e Eliseu Visconti “*Retrato de D. Nicolina Vaz de Assis*” (1905), e “*Minha Família*” (1909), percebemos então, um conjunto de produções de alta qualidade vista naqueles anos somente em telas produzidas nos grandes centros artísticos como Paris e Roma.



Figura 47
A Lição, 1895
Rafael Frederico
Óleo sobre tela, c.s.d
60,00 x 72,50 cm

¹⁴⁹ *Ibid*, NICOLICH, 2019.



Figura 48
Retrato de D. Vaz de Assis, 1905
Eliseu Visconti
Óleo sobre tela c.i.d
100,00 x 81,00 cm

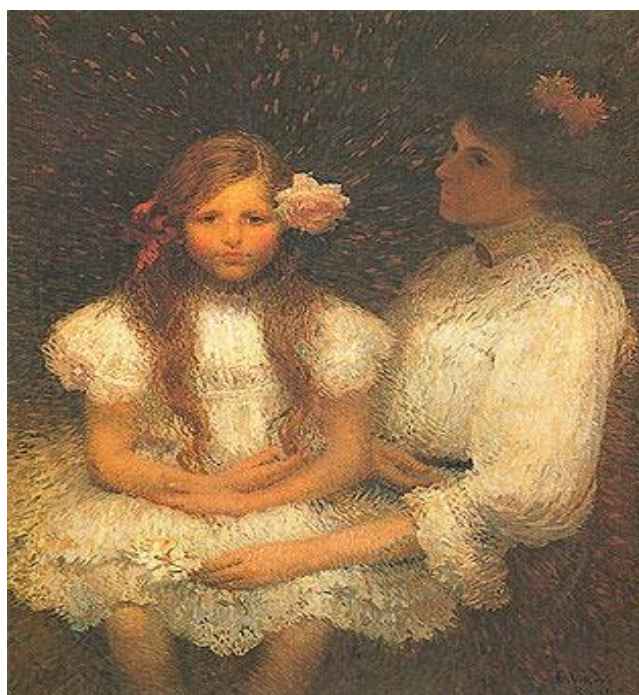


Figura 49
Minha Família, 1909
Eliseu Visconti
Oleo sobre tela
100,00 x 78,00 cm

Essas mudanças se fizeram presentes também na pintura de nomes como Belmiro de Almeida “*Arrufos*” (1887), ou mesmo Lucilio de Albuquerque “*Mãe Preta*” (1912), junto ao reconhecimento da utilização de técnicas impressionista, partindo agora das temáticas da vida comum e cotidiana. Cada artista buscou adaptar-se aos novos tempos, constituindo assim uma arte estritamente brasileira.



Figura 50
Arrufos, 1887
Belmiro de Almeida
Oleo sobre tela c.i.d
89,10 x 116,10 cm



Figura 51
Mãe Preta, 1912
Lucílio de Albuquerque
Óleo sobre tela c.s.e
180,00 x 130,00 cm

3.2. O rompimento com o passado

Em 1895, a Escola Nacional de Belas Artes daria início a sua Segunda Exposição Geral de Pintura, nesse ano vários artistas seriam convidados a expor suas telas, e dentre os nomes de maior destaque podemos citar: Almeida Jr, Modesto Brocos, Pedro Alexandrino, Belmiro de Almeida e Rodolpho Amoedo, que mesmo atuando no cargo de vice-diretor a quase dois anos, decidiu naquela exposição também apresentar sua nova tela. A escolha de Amoedo fora um tanto quanto emblemática, uma tela de nome “*Más Notícias*”.



Figura 52
Más Noticias, 1895
Rodolpho Amoedo
Óleo sobre tela
100,00 x 74,00 cm

No primeiro plano, podemos observar a figura de uma mulher que segura em sua mão um pedaço de papel, provavelmente uma carta, seus olhos denotam uma raiva, direcionado fixamente ao expectador, sua expressão parece refletir sobre uma mensagem perturbadora. Segundo NICOLICH (2019),

[...] trata-se do retrato de uma mulher flagrada logo após receber uma carta com informações que a desagradaram. É uma mulher de classe abastada, com sua mobília e decoração à moda da época, acomodada em todo conforto do ambiente doméstico. O visual realista da pintura nos faz crer naquilo que o artista narra, e a interpretação da obra poderia terminar por aqui.¹⁵⁰

¹⁵⁰ *Ibid*, NICOLICH, 2019.

O nome escolhido para tal obra “*Más Noticias*” reforça os padrões observados na tela, a reação ao receber a carta, o incômodo com o que lê, a tensão das palavras, e a força das mãos retraídas junto ao olhar inquisidor que deixa transparecer suas emoções contrárias. Mais do que a pintura de uma mulher, a tela “*Más Noticias*” nos releva uma mudança clara de pensamento, se não na ENBA, ao menos na perspectiva e no estilo do pintor.

Desde o Renascimento as mulheres são retratadas nas mais variadas formas e concepções ideológicas. Nas representações bíblicas é Eva, Maria e Madalena, na revolução a mãe Pátria, no direito à figura da Justiça, e nas sociedades burguesas a maternidade e o lar. Todas sempre representadas de um modo idealizado, construído, definido, caracterizado. É neste ponto que está a diferença marcante da pintura de Amoedo. “*Más Noticias*” não busca transmitir a idealização feminina, ou mesmo uma retomada do mito da mulher que a reduz sempre a um segundo plano.

Nessa tela ela é o elemento central, aonde tudo começa e termina. Mais do que a idealização de pintar uma mulher, é pintá-la em seu ambiente privado, em sua casa, no âmbito de seu lar, aí encontra-se colocada a pintura moderna, sendo aquela que segue porta adentro, demonstrando e por vezes escancarando toda a intimidade do lar, antes impensada nas pinturas clássicas não intimistas. Essa é a típica concepção da arte no mundo burguês, aquela que abre as portas dos lares e apresenta a vida em sua tragicidade mundana tal qual ela é.

A pintura intimista do início do século XX, tinha esse objetivo, de apresentar a vida cotidiana, o mundo do trabalho e os espaços do lar. Mas é também a busca por mostrar figuras a quem nenhuma identidade possa ser anexada, inserida, individual ou coletivamente. Para a pintura intimista, ou pintura de gênero, o que importa não é os grandes ou os pequenos momentos, mas sim a cena. Aquele exato momento em que o pintor consegue por meio de sua percepção registrar e extrair um fato preciso, único, imutável do momento.

A mulher que figura a cena na pintura de Amoedo deixa aparentar em nada, a figura feminina como aquela que acolhe e que recebe, ou que vive a chorar as dores e a perdas, as decepções, as lágrimas e as tristezas, e que por muito tempo fora retratada com passividade e tolerância à sociedade e as mudanças e imposições do mundo. Em “*Más Noticias*”, ela retorna das sombras do mundo masculino para fazer-se representar e figurar

como senhora de si e das suas demandas no mundo moderno, do qual vai abandonando seu papel de musa da mitologia para ser protagonista no meio familiar e social.¹⁵¹

A pintura de Rodolpho Amoedo novamente nos revela certos traços e interesses do pintor pelas novidades e pelas inovações vindas de Paris. Soube como poucos demonstrar toda a sua habilidade e sensibilidade para abordar temas do cotidiano, e embora o papel da mulher tenha sido pouco debatido na pintura e na literatura em finais do século XIX, podendo ser destacados nomes como o dos escritores franceses Honoré de Balzac, Gustave Flaubert e Émile Zola e no Brasil, Machado de Assis que souberam como poucos explorar com sagacidade os caminhos não somente da alma feminina, mas da realidade social, da vida cotidiana e do comportamento social. É neste ponto que a pintura de Amoedo estabelece sua relação com o que havia de melhor na literatura da época.¹⁵²

Como observa NICOLICH (2019), seja por meio da inclusão de novos objetos decorativos na tela, como mangas bufantes, vestimentas, o cenário intimista, a poltrona que adentra o ambiente doméstico ou até mesmo a posição da mulher, que ao debruçar-se em direção ao espectador impõe-lhe temor e receio, tudo nesta tela nos remete a modernidade. Fica evidente a preocupação do pintor com as impressões e sua composição, sendo cada traço planejado pelo artista. Até as folhas da carta amassada em suas mãos mostradas apenas pelo seu avesso com suas manchas e tintas aparentes que deixam o público intrigado e perturbado na busca de tentar descobrir qual mensagem, qual má notícia ali fora escrita.¹⁵³

Amoedo abre as portas da pintura acadêmica para a introdução de uma nova estética intimista e realista, que busca não mais os grandes feitos, os grandes acontecimentos, ou seja, os fatos produzidos pela história oficial que consagram a memória de homens e mulheres sobre a égide da nobreza e da monarquia e dos grandes líderes.

O realismo, como conceito, também estaria presente no alvorecer destas sociedades, que passariam então a redesenhar seus laços e suas convenções no início do século, atuando nos limites do espaço “urbano” e “civilizado”. A relevância histórica desta corrente artística, como nos informa LUKÁCS (2011), reside no seu compromisso

¹⁵¹ MIGLIACCIO, 2007. Apud. MARQUES, Luiz. (org.). 30 Mestres da Pintura no Brasil. São Paulo: MASP / Rio de Janeiro: MNBA, 2001, pp.311-316 (Catálogo de exposição).

¹⁵² *Ibid*, MIGLIACCIO, 2007.

¹⁵³ *Ibid*, NICOLICH, 2019.

em descrever os eventos reais, suas manifestações e intencionalidades. Incide neste aspecto a total negação da arte voltada a si mesma, debruçando-se sobre questões concretas da vida de pessoas comuns, representadas em sua prosaica tragicidade, é também nesse ponto que as posições realistas se defrontam com a estética de vanguarda.

São, portanto, os acontecimentos do mundo burguês que agora lhe interessa, do cotidiano não idealizado, problematizando questões sociais e mundanas por meio da pintura. “*Más Notícias*” é a concretização do esforço dos artistas brasileiros como Almeida Jr., Belmiro de Almeida e Arthur Timotheo da Costa, entre muitos outros de alcançar uma medida ideal entre modernidade e tradição.

Não obstante ainda retrataria sua esposa na pintura “*Retrato de Mulher*” (1892) com os chamados lenços roxos e lenços amarelos, em que o contraste de cor e o enfoque audacioso revelam sutilezas psicológicas raras. As cores sempre muito bem trabalhadas por Amoedo nessa pintura, se diferem em muito das misturas aplicadas em “*Más Notícias*”, a tela “*Retrato de Mulher*” nos remete a um outro tom de mistura mais suaves e soltas, típico das primeiras composições de pinturas impressionistas.¹⁵⁴

Dois mulheres em cenas completamente opostas, e como na pintura “*Más Notícias*”, os papéis ali também se alteram. Enquanto na primeira a mulher sente a dor da notícia e sem nenhuma roga expressa seu descontentamento e sua agonia, na segunda a angústia se faz por meio das lembranças, os olhos estão ao longe, pensativos. Sua reflexão é tão intensa e distante que parece romper com as paredes e o silêncio do cômodo. Novamente o espaço representado é o do lar, e a cena rememora à espera de um acontecimento e da compenetração de quem aguarda paciente a chegada de uma notícia, de um momento único a ser desvendado. Amoedo não foi somente um entusiasta do estilo, mas também um de seus grandes divulgadores.

É neste aspecto que devemos estar atentos quando buscamos enquadrar ou classificar um artista em uma escola estética. O Brasil sempre esteve atrelado aos padrões e ao estilo de pintura e das técnicas estrangeiras, mas isso não significa que tenha copiado simplesmente tudo o que de lá observou. A influência dos mestres era tida nesse período como de grande valor, citar o mestre era em suma reconhecer uma tradição e uma escola do qual esse pintor se inseria e buscava fazer parte.

¹⁵⁴ Do mesmo modo certos retratos de Amoedo nos revelam também o interesse do artista pelas novidades gráficas europeias como na revista *Revue Blanche*. Uma revista francesa de arte e literatura publicada entre os anos de 1889 e 1903, sendo alguns dos maiores artistas da época seus colaboradores. A revista serviu como representante da intelectualidade cultural e artística da época e publicada por um grupo de jovens inovadores franceses do período.

E nesse cenário Amoedo pode ser aclamado, pois participou da formação de vários artistas modernistas atuando diretamente no processo de transformação da ENBA, tendo um papel relevante para a pintura nacional. Tanto Amoedo como outros artistas foram relegados e submetidos a estereótipos minimalistas e estéticos, mais do que isso, ele foi um provedor de mudanças, um moderno entre os modernos e não somente um receptor de ideias pré-determinadas. Sua arte refletiu uma série de acontecimentos e de mudanças estéticas e principalmente ideológicas presentes no início da Primeira República, refletindo assim, os sentimentos e a busca por uma autoafirmação cultural no núcleo dominante das grandes cidades.



Figura 53
Retrato de Mulher, 1892
Rodolpho Amoedo
Óleo sobre tela
41,00 x 61,00 cm

3.3. A ascensão do Modernismo

Podemos observar que o modelo capitalista que se intensificou na cidade de São Paulo a partir do século XX, permitiu com que sua burguesia nascente, inserida dentro do circuito internacional de produção, adquirisse maior poder de decisão nos rumos da economia brasileira, decorrentes do advento da industrialização, da expansão cafeeira e

da imigração em grande escala. As estruturas urbanas que rapidamente se transformariam, iriam acabar por se tornarem também inadequadas, pois não conseguiram acompanhar o rápido aumento populacional.

A carestia e a falta de alimentos caracterizaram a vida da maior parte dos trabalhadores. Se em um primeiro momento essas “caracterizações” da realidade se tornaram fontes inesgotável para a composição do pintor realista, que se alimentava dessa exposição da realidade “assim como ela é”, para composição de seu quadro, no início do século XX, tais representações aos poucos passariam a se tornar repudiadas e rejeitadas. Sendo que,

[...] não há mais interesse nos retratos da miséria, mesmo porque, em termos sociais, aos poucos, uma série de atos e intervenções dos governos começara já a solucionar alguns pontos críticos, que funcionavam antes como matéria fértil para a ficção (DEIRDRE, 2006, p.19-20. Apud. PELLEGRINI, T. 2007. PG. 147).

Ao passo que a burguesia se assenta no poder, busca também representar-se nas artes. Não bastava neste aspecto, somente a efetivação de seu projeto ideológico, para tanto ela deveria modificar a estética presente até aquele momento, impregnada de valores comuns, buscando descreditar assim as possibilidades de se conseguir uma objetividade nas concepções artísticas, junto a tentativa de um abandono total da arte acadêmica por parte desse novo movimento.

O modernismo paulista buscava então, uma consolidação cultural de suas elites locais, sendo o resultado inicial dessa tomada de posição frente as novas concepções artísticas a Semana de Arte Moderna de 1922. Mas, no entanto, a tão desejada ruptura com a arte acadêmica e com um certo “modo” de se viver, impregnado de valores tradicionais e oligárquicos, que ainda permanecem vivos em locais como o Rio de Janeiro e Minas Gerais, não se deram de forma completa.

Esse processo de ruptura pôde estar, mais diretamente relacionado a tentativa de se consolidar uma ideia de nacionalidade a partir da cidade de São Paulo e da alegoria da identidade nacional, do que, propriamente a busca por integrar-se de forma mais ampla no circuito artístico brasileiro e internacional.¹⁵⁵

¹⁵⁵ *Ibid*,LAFETA, 2000, p.19.

Partindo desta perspectiva pode-se dizer que o modernismo brasileiro, nesse aspecto, se encontrara mais próximo ao debate da construção da identidade nacional, do que propriamente na absorção por completo da estética vanguardista europeia, do abandono total da forma, e de toda a representatividade acadêmica. Mas é preciso determinar também, de que maneira este movimento manteve a partir de suas próprias relações e demandas internas, seja no campo cultural ou social esse “espírito” de renovação, e como essas mudanças passariam a ser inseridas em um contexto mais amplo da sociedade.

Essa visão de mundo do grupo que compõe a semana de 22, ou seja, esse projeto estético e ideológico apresentado pelo Modernismo paulista no início dos anos vinte, buscou criticar as produções artísticas e literárias do século XIX, em uma confrontação com uma nova realidade subjacente, que emerge da necessidade de se constituir um Brasil em pleno progresso, visionário, fruto de um processo emancipatório e de uma burguesia cafeeira.¹⁵⁶

Para a composição desse novo quadro sociocultural, deveria a arte, então, promover uma renovação dos meios, ou seja, uma ruptura com a linguagem tradicional, a partir da formação de uma consciência de país, da busca de características representativas dessa população e da concretização do projeto da elite cafeeira paulista como elite nacional.¹⁵⁷

O projeto dos modernistas, buscaram uma renovação dos meios e uma ruptura com a linguagem tradicional até então vigente. A crítica neste aspecto esteve diretamente relacionada as produções artístico/literários, e ao romantismo proveniente da Academia Imperial de Bellas-Artes e da Escola Nacional, do ambiente carioca repleto de simbolismos, visto o fato de o Rio de Janeiro ter sido durante muito tempo corte do Brasil, e fonte de todas as principais tendências vindas da Europa, e dessa nova concepção de Nação, buscando formar uma consciência de país que se expressa-se em uma arte nacional, no seu caráter estético local e nas suas atitudes e representações.¹⁵⁸

¹⁵⁶ *Ibid*, LAFETA, 2000. p. 23.

¹⁵⁷ *Ibid*, p.20-21.

¹⁵⁸ *Ibid*, p.21.



Figura 54
Café, 1935
Cândido Portinari
Óleo sobre tela c.i.e
130,00 x 195,00 cm

O que era, portanto, ser moderno na sociedade do início do século XX? Era mais do que diferenciar-se do passado, eram para esses homens e mulheres a contraposição a outros que vistos como diferentes deles, em seu modo de agir, de se portar e da manutenção de suas crenças e tradições remanescentes de um passado por muito não tão distante é utilizado para demarcar diferenças daqueles que buscaram introduzir novos preceitos em relação aos homens e ao passado. Quando aplicado a arte o termo “moderno” pode significar uma indisposição ao passado, que está a partir de então sujeito as mais variadas interpretações.

Sobre a égide dos ditos, então modernistas, ou seja, daqueles que no direito de se sentirem responsáveis por uma nova composição de arte e de mundo, readéquam padrões reposicionando-os de acordo com seus interesses a fim de caracterizar uma distinção particular, do que sobre seu julgo se é definido como moderno ou não. Pôde sobre o conceito de modernidade Baudelaire defini-lo da seguinte maneira “ [...] *por modernidade entendo o transitório, o fugido, o contingente, a metade da arte cuja a outra metade é o*

eterno e o imutável.”.¹⁵⁹ Neste aspecto o transitório e o passageiro por um lado, e o eterno do outros tornam se uma dualidade, haja visto a tensão constante entre ambos.¹⁶⁰

Para os artistas modernos do século XX, a concepção de modernidade esta estritamente ligada a passagem rápida das mudanças e das experiências constantes ao qual o homem está sujeito. Como nos afirma, FRANSICINA (1998), tentar imaginar que o moderno na arte, ou que a experiência moderna está vinculada a ideia de constante mudança, do qual não permanece estática é que se faz sentir sempre com maior clareza quanto em contato com as grandes mudanças é no mínimo intrinsecamente equivocado.¹⁶¹

Buscar definir modernidade a fim de desenhá-la como uma fórmula simples, é arriscar perder-se na concepção de que tudo a todo tempo está sempre em transformação. Ao imputar essa ideia a arte, podendo cair no risco de se pressupor que as renovações artístico-culturais podem ser sempre demarcadas por um objeto, um lugar ou um momento. Quando na verdade algumas pinturas poderiam ser ainda independentes ao modernismo, mas com características modernas, em relações a um conjunto de outros fatores.

Dizer que a arte acadêmica, formal, não é moderna porque nela não se encontram características singulares a outras produções que por vezes nem mesmo são contemporâneas é não compreender que a ideia de modernidade e contemporaneidade está para além de estilo, escola ou técnica. Uma tela moderna é aquela que exprime e que contextualiza da melhor maneira as representações de uma sociedade, é nesse ponto que os modernistas incorrem na sua falha.¹⁶²

Em muito estudo o que se é nomeado como modernismo brasileiro constitui um amplo e variado aspecto, complexo e heterogêneo, que tem seu desenrolar no início do século XX, e seu ponto auge com a chamada Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo. E delas a arte teve vários desdobramentos, como as revistas e manifestos vanguardistas, como também o manifesto antropofágico, de Oswald de Andrade, com o

¹⁵⁹ BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 23

¹⁶⁰ FRASCINA, Francis. Modernidade e Modernismo. A pintura Francesa no século XIX. Soa Paulo: Cosac & Naif Edições, 1998.

¹⁶¹ *Ibid*, p. 10.

¹⁶² *Ibid*, p. 10.

Manifeste Cannibale Dada e da revista *Cannibale*, do dadaísta Francis Picabia, ambos de 1920, entre outros.¹⁶³

Faziam parte desse contexto Anita Malfatti e Di Cavalcanti na pintura, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia na poesia e literatura. Tendo também posteriormente nomes como Tarsila do Amaral, Zina Aita, Graça Aranha, dentre outros. Em meados de 1920, por divulgarem ideias modernas esse grupo ficaria conhecido como os “futuristas”, neste sentido era uma palavra que resumia tudo o que havia de mais moderno em questões de conceitos e ideias naquele período, baseado em grande parte na vanguarda italiana de Marinetti. Ser futurista segundo a escola italiana era, portanto, ir de encontro a negação de tudo aquilo que havia ficado no passado, ou seja, um corte violento com a tradição.¹⁶⁴

Buscava se então, um rompimento completo com a arte e com a literatura até aquele momento, ou pelo menos aquelas que não iriam de encontro com as suas posições e percepções. A proposta da Semana de Arte Moderna viera de Di Cavalcanti com o intuito de unir a festa do Centenário da Independência do Brasil em 1922, com um novo marco, a independência da arte e da cultura brasileira das amarras do passado, sobre a orientação do vanguardismo e das propostas europeias de pintura (dadaísmo, cubismo, futurismo, expressionismo etc.). A Semana contou com uma exposição de arte de cinco dias de 13 a 18 de fevereiro de 1922, e com uma série de espetáculos e exposições. Dar-se a partir de então, a busca pela concretização da ruptura e do abandono dos princípios e técnicas presentes na arte em geral até aquele momento.¹⁶⁵

¹⁶³ NACISMENTO, E. Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. Gragoatá, Niterói, n. 39, p. 376-391, 2. SEM. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v20i39.33354>

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 381.

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 382.



Figura 55
Amigos, 1921
Di Cavalcanti
Oleo sobre tela
34,00 x 23,00 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

A Semana fora, portanto, o marco de ruptura dos movimentos intelectuais que por fim fizera desabar o sistema tradicional brasileiro, tendo como aliada a classe burguesa paulista que sedenta do consumo das últimas novidades europeias, via no movimento modernista paulista uma tentativa de permanência e predomínio como força política dominante. Buscou romper com as forças culturais, principalmente aquelas propagadas no ambiente carioca, mas mantendo-se intrinsecamente ligada as oligarquias paulista e do subculturalismo promovido ainda por uma total dependência do movimento artístico europeu.

Das pinturas produzidas pelos modernistas pouco lugar de destaque foi dado as mulheres ao longo dos anos, sendo que as principais produções artísticas se restringiram em sua maioria principalmente aos nomes de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral e na

década de quarenta a Djanira de Motta. Ambas, Anita e Tarsila foram também típicas representantes do movimento modernista, do qual buscaram se desvincular das principais produções acadêmicas daquele momento, questionando e rivalizando com a arte produzida nos estabelecimentos formais.

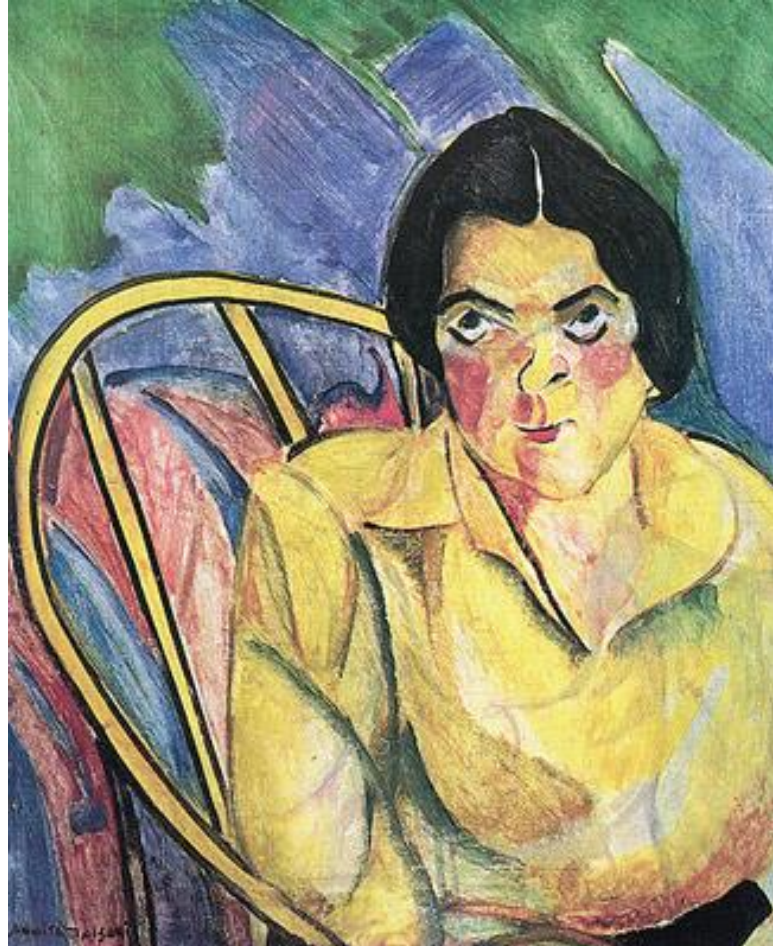


Figura 56
A Boba, 1915
Anita Malfatti
Óleo sobre tela c.i.e
61,00 x 50,60 cm
Museu de Arte Contemporânea / USP

Por meio dessa mudança de postura, pode-se observar e caracterizar duas transformações latentes na arte moderna do início do século XX. A primeira está relacionada diretamente a institucionalização da arte como aquela promovida para a apreciação em salões aos moldes da escola francesa, e a segunda aos critérios de representação investidos no debate sobre o nacionalismo na arte brasileira. Para CHIARELLI (2008),

O Modernismo brasileiro não respondia apenas as demandas externas (Europa), no sentido de uma renovação formal da arte, mas, sobretudo,

procurava dar conta das demandas do debate artístico brasileiro que vinha desde o século XIX. Entre elas estaria a ênfase em produções comprometidas com temáticas que projetassem imagens ideais do Brasil ou de uma brasilidade "imane".¹⁶⁶

Responder positivamente à necessidade de criação de uma arte nacional, não foi um compromisso apenas dos modernistas da semana de 22, ela será encontrada também em outras obras que, apesar de incorporarem soluções formais ligadas às vanguardas europeias, ainda perseguiram a necessidade de caracterizar imagens alegóricas do Brasil e do brasileiro, uma tendência pelo qual passava a arte internacional e nacional.¹⁶⁷

A arte moderna brasileira pode ser entendida, portanto, como um conjunto de circunstâncias históricas. Ser moderno significava em parte, recusar padrões pré-estabelecidos e determinismos, mas ainda sim inteirar-se por completo das preocupações da sociedade reveladas por meio dos artistas em um contato direto com o mundo. O que se pode compreender aqui é que a pintura moderna foi um produto do mundo moderno, mas não foi o único, também como não foi o único modo de se ver o mundo, apenas mais uma forma complexa de se enxergar a realidade, de se ilustrar e registrar momentos únicos produzidos pelo pintor, assim como outras formas complexas de representações visuais.

Nesse sentido a arte acadêmica não pecou por inteiro. Foi ela a grande responsável por uma série de mudanças na sociedade carioca, a força de sua produção imagética moldou o entendimento e o conhecimento histórico que as pessoas possuíam durante muito tempo sobre si e sobre o mundo. Tanto a arte acadêmica quanto a arte moderna, ao final são um conjunto de representações que se expressam de diferentes maneiras, interagem, tem convenções e por vezes opiniões em comum, compartilham sobre o mundo e também o contestando.

A explicação modernista privilegiou as obras de muitos artistas em detrimento de outros, estabeleceu de modo consistente e por vezes arbitrário, o que servia à sociedade e o que poderia ser descartado, se colocou por muito tempo como aquela detentora de valores sociais inovadores, e possuidora de uma estética única e consagrada, determinando segundo seus valores o que seria “bom” ou “ruim” como uma régua invisível de suposições, sem por muito tempo ter ela sido contestada. Mas o que está em

¹⁶⁶ CHIARELLI, Tadeu. Tropical, de Anita Malfatti: Reorientando uma velha questão. Estudos Novos, v. 80, 2008. p. 163-172.

¹⁶⁷ *Ibid*, p.164.

disputa aqui não é o valor dado a arte moderna ou tão pouco a arte acadêmica, mas sim buscar compreender até que ponto os valores estéticos dados a uma obra ou a um determinado pintor podem ser vistos como algo independente, de outros valores e outros interesses.¹⁶⁸

Ao resgatarmos o debate sobre as pinturas acadêmica do final do século XIX, buscamos, portanto, compreender junto a elas seu caráter particular como produto único de uma sociedade, ao qual ela faz parte e representa. Qual o valor estético e histórico que damos para essas obras de arte, independente de seus valores políticos, econômicos e sociais, que enfim refutam os rótulos e as explicações posteriores.

A imagem que temos da arte do passado está sendo refeita a cada momento, os juízos sobre o que é relevante ou não estão sendo retomados e a importância passa a ser dada sobre a única perspectiva do qual se vale a pena, que é em si a perspectiva do conhecimento. As obras do século XIX, não estão postas aqui somente como termo de referência, mas consideradas como mais uma maneira de buscar se compreender homens e mulheres em suas qualidades e nos seus mais diversos contextos.

¹⁶⁸ *Ibid*, FRASCINA, 1988, p.11-17.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em virtude dos fatos mencionados nesta pesquisa, buscarei retomar os pontos principais por mim abordados para melhor elucidar as ideias contidas no texto. Parti em minhas análises da necessidade de se buscar compreender as transformações socioculturais que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro, na passagem do século XIX para XX, pelo olhar do pintor Rodolpho Amoedo, então professor e vice-diretor da Escola Nacional de Belas Artes entre os anos de 1893 a 1915. O período por mim analisado, marca, portanto, a introdução da cidade do Rio de Janeiro na chamada Era Moderna, dos quais tem como características principais: os processos de reformulação e embelezamento da cidade junto a uma mudança total do comportamento e do pensamento das pessoas.

A influência da modernização e da reformulação das cidades viriam a incidir de modo direto na produção e no consumo cultural e artístico. Forma-se então na sociedade fluminense um conjunto de valores pré-estabelecidos, importados da Europa e integrados bruscamente nas dinâmicas e nas práticas cotidianas de milhares de pessoas. Essas práticas, quando disseminadas pelo mundo moderno iriam influenciar diretamente na arte e nos posicionamentos do artista. Sendo o pintor, agora um dos principais responsáveis por refletir através de suas telas, as mudanças e as imposições do mundo moderno sobre a vida e sobre o comportamento humano.

A arte acadêmica, ou seja, aquela institucionalizada, formal, produzida e disseminada por meio da Academia Imperial de Bellas-Artes, entre os anos de 1816 a 1889 e posteriormente pela Escola Nacional de Belas Artes, sofreria também de forma direta os impactos da modernidade. Vários foram os artísticos que buscaram um novo método de análise da realidade, novas formas de se promover uma “estética diferenciada” que rompesse por completo como o típico enquadramento da arte acadêmica promovida e amplamente divulgada até aquele momento. Os anos vinte marcam, portanto, uma nova forma de se pensar a arte e seus direcionamentos. A arte moderna nasce, como uma proposta inovadora, cujo objetivo era recriar e reinterpretar a estética tradicional desvinculando-a das correntes artísticas anteriores.

É por meio dessa perspectiva que busquei analisar as pinturas de Rodolpho Amoedo, partindo então do olhar do pintor sobre o mundo e sobre a sociedade carioca, presente então em suas pinturas. Amoedo foi para a Escola Nacional de Belas Artes um renovador, um crítico, e um de seus principais membros. Chegara aquele estabelecimento

ainda jovem, mas logo se destacou principalmente por suas ideias avançadas e seu talento. Esse acúmulo ainda muito novo de técnicas e estilo apurado o fariam ganhar em 1878 o Prêmio de Viagem à Europa.

Lá pôde, enfim, estar com o que de mais moderno havia na arte. Estudou com grandes mestres da pintura sendo aluno da Academia de Belas Artes de Paris e dos ateliês de Alexandre de Cabanel e Puvis de Chavannes. Na Europa conheceu diversas técnicas e manejos, estilos complexos como os da pintura realista e impressionista, bem como a importância da coloração e do estudo do corpo como essencial para a composição de uma boa tela por parte do pintor. Manteve-se na Europa como aluno pensionista durante oito anos, e por lá pintou obras emblemáticas, que viriam posteriormente a consagrá-lo como artista de grande destaque. São os casos das telas, *“Pintura de Mulher”*, *“Marabá”* e o *“Último Tamoio”* sendo elas um reflexo direto das posições do pintor quanto a suas percepções de arte e de mundo.

Ao retornar da Europa pôde como professor de pintura histórica na Escola Nacional de Belas Artes, desenvolver ainda mais suas técnicas e seu estilo, e por meio delas conseguiu expressar todo o conhecimento adquirido com os anos de pensionato na Europa. Esteve presente de forma atuante na reforma educacional de 1890, fazendo parte junto com Rodolfo Bernardelli da elaboração de um novo estatuto para a instituição. Rodolpho Amoedo foi um técnico, um pintor com altas qualidades tanto no manejo do pincel quanto em suas execuções, e assim permanecera até o final de sua vida.

Com o surgimento do movimento modernista no século XX, junto a um novo conjunto de reformulações do sentido da arte e em consequência das posições tomadas pelo pintor, a arte acadêmica, enquanto arte formal e institucionalizada sofreria por meio desses novos pensadores uma série de críticas quanto as suas determinações e seu entendimento da arte, bem como da qualidade das pinturas ali apresentadas, pois essas não refletiam mais as demandas e os anseios da nova sociedade.

A arte acadêmica junto com seus pintores, cairia então em um total apagamento, tanto de sua história como de suas produções, envelhecidas e esquecidas a partir de então em museus ou em acervos públicos e privados. Muitas dessas obras se perderam com o tempo, e tantas outras mal puderam ser analisadas. A arte Moderna rompe de vez com a Academia e dela se desfez, estabelecendo a partir então um novo marco cronológico na história da arte brasileira, em que tudo o que foi construído antes do estabelecimento do

movimento modernista fora visto como “anti-moderno”, conservador e desconexo da realidade, enquanto tudo o que surgira depois do modernismo fora tido como inovador e moderno.

Pintores como Rodolpho Amoedo, Belmiro de Almeida, Pedro Americo, Almeida Junior, Lucilio de Albuquerque e sua esposa Georgina de Albuquerque, irmãos Bernardelli e irmãos Timótheo, sem exceção, caíram no ostracismo e no apagamento, sob o jugo da modernidade e do discurso moderno. Esse portanto, foi o desafio que se impôs. Buscar resgatar esses pintores e os estudos acadêmicos tanto na AIBA quanto na ENBA, e de dar luz sobre seus trabalhos, demonstrando o quanto durante muito tempos eles foram e ainda são verdadeiros representantes da construção da imagem de um Brasil e de uma sociedade em franco desenvolvimento e que permeia nossas ideias e nossas concepções até os dias atuais.

Trazer à tona a trajetória desses pintores é por meio da historiografia, buscar resgatar uma parte da história nacional ainda esquecida e tão maltratada pelo tempo. A arte sempre promovera por conta de seu caráter humanizador um reflexo sensível da realidade e da trajetória de homens e mulheres que se defrontam todos os dias com os problemas e os anseios de seu tempo. A arte não se desenvolve sozinha, não tem história, não pode ser movida por suas forças internas, ela, ao contrário, é a expressão mais direta do movimento geral da sociedade e de suas escolhas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Bernardo D. de. Portal da antiga Academia Imperial de Belas Artes: A entrada do Neoclassicismo no Brasil. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_portalaiba.htm
- ARRUDA, Jobson. *Nova História Moderna e Contemporânea*. Bauru, SP. EDUSC: SP, Bandeirantes Gráfica, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENCHIMOL, Jaime L. *Pereira Passos: Pereira Passos: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 2ª Ed. 1936.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BITTERN COURT, R. *Um dândi negro: O retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland*. Campinas, SP: (s/n), 2015.
- BOTELHO, Tarcísio R. *Estimativas de população para o Brasil, séculos XVIII e XIX*, UFMG, 2011. Disponível em: https://www.audhe.org.uy/images/stories/upload/sexo_22_paper_botelho.pdf.
- _____. *A população brasileira em 1850: uma estimativa*. Revista: Economia e Políticas Públicas, v. 7, n. 2, 2019. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br>
- BRAGA E GARMES (2016), *Indianismos na poesia brasileira e goesa: os casos de Gonçalves Dias e de Paulino Dias*. p. 749. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33426>
- BRESCIANI, Stella. *Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX); Sanitarismo e configuração do Espaço Urbano*. In: *Da cidade e do urbano: experiências, sensibilidades, projetos*. São Paulo: Alameda, 2018.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura Brasileira*. 2 vols., São Paulo, Martins, 1957.
- CARDEL, L. M. Soares. *Discutindo o conceito de relativismo cultural: Abrangências e limites*. Opará - Etnicidades, Movimentos Sociais e Educação, Paulo Afonso, ano 1, vol. 1, jan./jun. 2013. PG 79-87.
- CARDOSO, Rafael. *Arte brasileira em 25 quadros*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CARVALHO, Jose Murilo. *“A formação da Almas: o imaginário da república no Brasil”*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, Sergio de. *Brecht e a polemica sobre o expressionismo. Marx e o marxismo*. V.3, n.5, jul / dez, 2015.
- CARONE, Edgard. *A Primeira República: texto e contexto*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.
- _____. *A República Velha: instituições e classes sociais*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- CAVALCANTI, Ana M. T. *Os prêmios de viagem da academia em pintura*. In: 185

da escola de belas artes (org). PEREIRA, Sonia G. UFRJ. 2001-2002.

CÉLIA, Freire A. Fonseca. Continuidade, mudança e tempo: o problema da periodização e outros problemas no estudo da História. *Revista de História USP*. V.35 n.72. 1967. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1967.126805>.

CELLA, J. R., & WOJCIECHOWSKI, P. (2011). A crise da razão no século XX e os discursos de legitimação dos direitos humanos. *Revista Brasileira De Direitos Fundamentais & Justiça*, 5(14), 160-192. <https://doi.org/10.30899/dfj.v5i14.395>

CERTEAU, Michel. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

_____. De Anita à Academia: Para repensar a história da arte no Brasil. *Novos Estudos*. V.88. pp.113-132, 2010.

_____. Arte internacional brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

_____. Tropical, de Anita Malfatti: Reorientando uma velha questão. *Estudos Novos*, v. 80, pp. 163-172, 2008.

COLLINGWOOD, R. G. A idéia de história. Lisboa: Presença, 1970. Fernand Braudel, História e Sociologia, do livro *Traité de Sociologie* publicado sob a direção de Georges Gurvitch, cap. IV, Paris, 1958, e traduzido para o *Boletim de História*, Ano III nº 6, Faculdade Nacional de Filosofia, Rio, 1961.

COLI, J. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, M.C. (org). *Historiografia em perspectiva*. SP: Editora Contexto, 1998.

_____. Como estudar a arte brasileira do século XIX? Senac, 2019.

_____. Um corpo de liberdade. São Paulo: CosacNaify, 2010.

CROCCO, T, L, Fabio. Georg Lukács e a reificação: Teoria da constituição da realidade social. *Kínesis*, Vol. I, nº 02, outubro, 2009.

COSTA, Lucio. A arquitetura dos jesuítas no brasil. *Revista da USP*. V.8 N.16 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202010000200009>

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

_____. "Pai e construtor da arte brasileira" - A Academia das Belas Artes na reforma da educação promovida por Benjamin Constant em 1890/1891. *Revista Digital do LAV*, vol. 6, nº10, 2013, pp. 19-37. UFSM

_____. *Relações Brasil-Itália do Segundo Oitocentos: estudos sobre Henrique Bernardelli*. IFCH. Campinas, SP, 2006.

DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga. *Arte Brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro, 1888.

DUAYER, Juarez Torres. Lukács e atualidade da defesa do realismo na estética marxista. *Marx: Ontologia e estética*. 152ed. Rio de Janeiro: Consequência, 2015, v. II

ECO, Umberto (org.). *A história da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ESPINDOLA, Alexandra F. *Mocidade morta: a vida na arte do século XIX*. Crítica

- Cultural – Crítica, Palhoça, SC, v. 11, n. 1, p. 153-162, jan./jun. 2016.
- FAUSTO, Boris. História do Brasil. 12ª ed. 1º reimpr. São Paulo: EDUSP, 2006.
- FISCHER, Ernest. A necessidade da arte: Uma interpretação marxista. 9ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1959.
- FRASCINA, Francis. Modernidade e Modernismo. A pintura Francesa no século XIX. Soa Paulo: Cosac & Naif Edições, 1998.
- FREDERICO, C. Lukács: um clássico do século XX. Coleção Logos. 1º Edição. São Paulo: Editora Moderna, 1997.
- FRONER, Yacy Ara. I Encontro de História da Arte. Historiografia da Arte no Brasil: por um regime de oposições. 2004.
- GOMBRICH, Ernst Hans. A História da Arte. Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2018.
- HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva e a Memória Histórica, In: Memória Coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. Cultura e representação. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio: Apicuri, 2016.
- HOBBSAWN, Eric J. A era das revoluções: Europa 1789 -1848. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991. 2. ed. reimpr. Tradução de Marcos Santarrita, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- JORGE, Marcelo G. As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/ra_indianismo.htm
- LEITE, Reginaldo da Rocha. A Pintura de Temática Religiosa na Academia Imperial das Belas Artes: Uma Abordagem Contemporânea. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/txt_reginaldo.htm
- LAFETA, J.L. 1930: A crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4261728/mod_resource/content/1/Lafet%C3%A1%20-%201930%20A%20Cr%C3%ADtica%20e%20o%20Modernismo%20Cap1.pdf
- LOTIERZO, Tatiana H.P. *Contornos do (in)visível: A Redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do oitocentos*. Mestrado em Antropologia Social. FFLCH – USP, 2013.
- LUKÁCS, György. O romance histórico. Tradução de Rubens Enderle. Apresentação de Arlenice Almeida. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. Ensaio sobre literatura. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- _____. História e consciência de classe: estudos de dialética marxista. 2º Edição, Rio de Janeiro: Ed.; Porto, 1989.
- _____. Conversando com Lukács. Entrevista a Léo Kofler, Wolfgang Abendroth e Hans Heinz Holz. 1 ed. Instituto Lukács, São Paulo, 2014.

MALATIAN, Teresa. “Da Antropologia Cultural ao Materialismo Histórico: Primeiros Estudos de Clóvis Moura Sobre o Negro”. *Revista de Teoria da História* — Volume 22, Número 02, Dezembro de 2019.

MIGLIACCIO, Luciano. “Arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle époque”. In BARCINSKI, Fabiana (org.). *Sobre Arte Brasileira*. Da pré-história aos anos 60. SP: Martins Fontes, 2014.

_____. O mestre, deveríamos acrescentar. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm

NASCIMENTO, Evando. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. *Gragoatá, Niterói*, n. 39, p. 376-391, 2. sem. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v20i39.33354>

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Souza. Protagonismo da Linguagem na Polifonia da Cidade: Apropriações do Espetáculo Teatral Tribos da Companhia de Antônio Fagundes. In: DENÍLSON, Botelho (org) *História e Cultura Urbana: A Cidade Como Arena de Conflitos*. Rio de Janeiro/RJ: Editora Multifoco, 2015. p.196 – 2016.

NEEDELL, Jeffrey D. Belle époque tropical. *Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro da virada do século*. Companhia das Letras, Rio de Janeiro: 1993.

NICOLICH, Natália dos Santos. Más Notícias: Rodolpho Amoedo e a pintura intimista no final do século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 1, jan.-jun. 2019. Disponível em: <https://www.doi.org/10.52913/19e20.XIV1.06>

OLIVEIRA, Myriam A, R. de. Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro. IPHAN, 2008.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAOLETTA, A, Edith. El cubismo y la teoría estética de Theodor Adorno. *La escarela*. n 21. 2011.

PAOLETTA, A, Edith. El cubismo y la teoría estética de Theodor Adorno. *La escarela*. n 21. 2011.

PEREIRA, Sonia G. A questão da paisagem no universo acadêmico do século XIX: O caso de Agostinho José da Mota. *Locus: revista de história, Juiz de Fora*, v.36, n.01, p. 087-101, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20728>

_____. A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. *ArtCultura, Uberlândia*, v. 12, n. 20, p. 85-94, jan.-jun. 2010. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11308>

PEREIRA, M.L. Mader. *Introdução à história da pintura de mural*. Rio de Janeiro, 1952
PEREIRA, Thaís Silva. *Representação socioeconômica oitocentista: mobilidade social e aburguesamento sob o olhar (oblíquo) de Machado de Assis (1880-1904)*. (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2021.

PELLEGRINI, Tania. Realismo: Postura e método. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dezembro 2007.

PINHEIRO, Augusto I. F (org). *Rio de Janeiro: Cinco séculos de histórias e transformações urbanas*. Casa da palavra, 2010.

PITTA, Fernanda. Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior. Tese de doutoramento. USP, 2013.

_____. Estudo de mulher, de Rodolfo Amoedo: pose, posse, pintura. In: O artista em representação: coleções de artistas / Organizadores: Alberto Martín Chillón, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Arthur Valle. - 1. ed. - Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020.

PONGE, Robert e MACHADO, Nara H, N. As transformações urbanísticas de Paris no século XIX: Análises e Reflexões, 2014. p. 69-89. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/article/view/21292/19641>

PRADO Jr., Caio. História econômica do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1969.

_____. A revolução brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1966.

ROSA, Ângelo P. Aspectos do desenvolvimento da composição em Victor Meirelles. Rio de Janeiro, 1966.

ROSSI, Aldo. A individualidade dos fatos urbanos. A arquitetura. In: A Arquitetura da Cidade. Trad. port. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SÁ, Clarice F de. A Partida de Jacó de Rodolfo Amoedo - um modo de pensar a pintura de temática religiosa não-devocional no século XIX. Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/cfs_pintrel.htm

SANT'ANNA, Mara R. O Jovem Victor Meirelles : tempos, traços e trajés. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2020.

SANTOS, Marco C. "Memória, mito e identidade". São Paulo: Alameda, 2010.

SCHAMA, Simon. O poder da arte. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SQUEFF, Leticia C. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. Cadernos Cedes, ano XX, n 103 o 51, novembro/2000. UNICAMP.

SILVA, Maria do Carmo C. da. A trajetória do escultor Rodolfo Bernardelli na Primeira República: produção artística e atuação na direção da Escola Nacional de Belas Artes (1890-1915). Apud. CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Bernardelli. Skultura, São Paulo, n.31, p.3-5, jun./set. 1990. XXVI Colóquio CBHA. 2007, pg. 442. Disponível em: https://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/50_XXVICBHA_Maria%20do%20Carmo%20Couto.pdf

_____. Rodolpho Bernardelli e a reforma urbana de Pereira Passos. 2010. Pg.389-395. In: Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2 Organização de Arthur Valle e Camila Dazzi Seropédica/Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ; DezenoveVinte, 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/>

SIMIONI, Ana Paula C. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação, *Perspective* [Online], 2 | 2013, posto online no dia 19 fevereiro 2016, consultado o 10 dezembro 2020. URL: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>; DOI: <https://doi.org/10.4000/perspective5539>

SOARES, Débora P. Rodolpho Amoêdo e seu pensionato em Paris. LaborHistórico, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://orcid.org/0000-0003-0467-8284>

- SODRÉ, Werneck. História da literatura brasileira. 1º. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2002
- VALE, Vanda A. do. Pintura brasileira no século XIX, 2002.
- SMITH, Robert C. Brasil: arquitetura e urbanismo. IPHAN, 2012.
- SKIDMORE, Thomas E. “Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. 1.e.d. São Paulo, 2012.
- VALLE, Arthur Gomes. A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos I Arthur Gomes Valle. Rio de Janeiro: UFRJIEBAIPPGAV, 2007.
- VEJO, Tomaz Perez. La Pintura de História y la Invención de las Naciones. LOCUS: Revista de História, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, jul. 1999. In: CHAVES, Marina G. O patronato imperial e o papel das artes na formulação dos projetos nacionais (1841-1889). XXVII Simpósio Nacional de História. AMPUH, 2013. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/33-snh27?start=1020>
- ZANINI, Walter, org. História geral da arte no Brasil. São Paulo. Instituto Walther Moreira Salles, 1893.
- ZUIN, J. C. S. A crise da modernidade no início do século XX. Estudos de Sociologia. São Paulo, 2001.

FONTES E DOCUMENTOS

ACERVO DO MUSEU DOM JOAO VI: Livro de ocorrências.

- _____ 001 a 200
- _____ 201 a 300
- _____ 300 a 401
- _____ 4501 a 4600
- _____ 6001 a 6113

ARQUIVOS DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES: MCMLIX número V.
 ATAS SESCOES DA PRESIDENCIA DO DIRETOR (1882-1890).

ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES:

Catalogado n.2 (Carta de Rodolpho Amoêdo)

Catalogado n.3 (3 documentos): Carta da “Legação Imperial do Brazil. Paris, 17 de junho de 1880.

Catalogado n.6 (5 documentos): Carta timbrada “Segunda Directoria Ministerio dos Negócios do Império. Rio de Janeiro 17 de junho de 1885.

Catalogado n.7 (2 documentos): Parecer datado de 3 de fevereiro de 1888 dos últimos trabalhos do pensionista Rodolpho Amoêdo

Catalogado n.8 (2 documentos)

Catalogado n.9 (1 documento)

Catalogado n.17 (1 documento)

Catalogado n.20 (1 documento)

ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU D. JOÃO VI:

Catalogado n.3713 (1 documento)

Catalogado n.3715 (2 documentos)

Catalogado n.3717 (1 documento)

Catalogado n.3733 (2 documentos)

CONFERÊNCIA REALIZADA NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS-ARTES: II-XII-1956.

BOLETIM DA INTENDÊNCIA MUNICIPAL DA CAPITAL FEDERAL, JAN.-MAR. 1903.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES: Programa da aula de pintura apresentado a 16 de março de 1896 pelo Professor Rodolpho Amoêdo.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES: "Curriculum vitae" de Rodolpho Amoêdo por êle mesmo redigido para ser enviado ao Ministério da Educação.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES: Livro de ocorrências 401 a 460: MCMLIX número V.

ESTATUTO DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. 1890.

FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO:

De 28 de agosto de 1884

De 25 de Setembro de 1884

NOTAS sobre arte. **Jornal do Commercio**. Cidade do Rio, Rio de Janeiro, ano II n°XVI p.2, - 21 de janeiro de 1888.

NOTAS sobre arte. **Jornal do Commercio**. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, ano IV n° 963 p.2 - 29 de janeiro de 1888.

LIVRO DE OURO DO MUSEU DE HISTÓRIA NACIONAL. Independência e da Exposição Internacional.

LIVRO DE OCORRENCIAS DO MUSEU DOM JOÃO VI. Volume 33, 39.

O NOVO MUSEU DOM JOÃO VI: Catálogos.

PARECER DÉ 1. SEÇÃO DE PINTURA DA ACADEMIA DAS BELAS ARTES SÔBRE OS TRABALHOS DO 3.º ANO DO PENSIONISTA DE ESTADO RODOLPHO AMOÊDO: Obras: Marabá (1882); Dorço de mulher (1881) e Costume de Camponesa Italiana (1881) – Não localizado.

PARECER SOBRE OBRA 1888. Obras: Cristo em Cafarnaum e Narração de filetas (1887).

PARECER SOBRE OBRAS DE 1884. **Obras:** A partida de jacob (1884), Cristo em Cafarnaum (1885, obs: Finalizada), Esboço da obra de Giovanni Battista Tiepolo (não informado qual obra).

RELATORIO SOBRE OBRAS DE 1884. **Obras:** O Ultimo Tamoio (1883).

LIVRO DE OURO DO MUSEU DE HISTÓRIA NACIONAL: Independência e da Exposição Internacional.

LIVRO DE OCORRENCIAS DO MUSEU DOM JOÃO VI: Volume 33, 39. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/arquivo-historico/>