

Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas

CAMILA DAZZI

Resumo

O artigo apresenta um quadro geral da historiografia da arte brasileira sobre a Academia Imperial das Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes, apontando os principais teóricos, as principais tendências e lacunas. Traz, ainda, um panorama dos estudos internacionais sobre as academias de arte, dando destaque aos principais autores e suas obras. O artigo, por fim, sugere algumas premissas teóricas relevantes para a compreensão do funcionamento da academia brasileira.

Palavras-chave:

Academia de Belas Artes, historiografia, premissas teóricas

The studies on the Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro: historiographical context, historical omissions and new perspectives

CAMILA DAZZI

Abstract

The article presents a general framework for understanding the Brazilian historiography of the Imperial Academy of Fine Arts and the National School of Fine Arts, pointing the most important theorists, principal tendencies and lacunes. Still brings a panorama of international studies on the academies of art, focusing on major authors and their works. The article finally suggests some relevant theoretical premises to the understanding of the functioning of the Brazilian Academy.

Keywords:
Academies of Fine Arts,
historiography,
theoretical premises

É possível falarmos de uma historiografia de arte brasileira, que tem procurado promover a “reabilitação” das correntes artísticas oriundas da Academia do final do século XIX e início do século XX? Acreditamos que sim. No entanto, inda que a Academia Imperial de Belas Artes e a Escola Nacional de Belas Artes sejam foco de recentes teses e dissertações e a importância da instituição no cenário artístico nacional nunca tenha sido negada, a sua historiografia apresenta algumas lacunas. A primeira das limitações constatadas diz respeito à concentração em alguns períodos históricos, fato facilmente verificável na desigual e pouco ampla bibliografia sobre a Escola Nacional de Belas Artes, e variados estudos concentrados em momentos considerados privilegiados (PEREIRA, 2001, p.73).

Um desses momentos é o da sua implantação pelos mestres franceses entre 1816 e 1826, tema bastante explorado nos últimos quarenta anos, sob vários prismas, basta aqui mencionarmos os estudos sobre a Missão Artística Francesa, redigidos por Afonso de Taunay (1956), Mário Barata (1977) e Elaine Dias (2001), sem nos esquecermos da recente coletânea intitulada Missão Francesa no Brasil, com textos de Pedro Xexeu e Roberto Conduru (2004).

Outro período de destaque é aquele que aborda as transformações ocorridas em meados do século XIX, que se iniciaram na administração de Félix Émile Taunay e foram complementadas no mandato de Manuel de Araújo Porto-Alegre. A época foi amplamente estudada por Alfredo Galvão, que publicou suas considerações na Revista do IPHAN (GALVÃO, 1959, p. 19-120), e recentemente foi revista por Cybele Vidal Neto Fernandes na sua tese *Os Caminhos da Arte: Ensino Artístico na Academia Imperial de Belas Artes* (2001), e por Sonia Gomes Pereira, em inúmeros artigos, entre os quais é válido mencionar Academia

Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: Revisão Historiográfica e Estado da Questão (2001).

Também os anos de 1880, marcados por reivindicações de mudanças radicais na estrutura da Academia e por acontecimentos artísticos, como a formação do chamado grupo Grimm, têm sido foco de trabalhos recentes, sobretudo de teses e dissertações. Esses trabalhos, no entanto, em sua maioria estão voltados muito mais para os debates sobre a Academia Imperial de Belas Artes que se deram na imprensa carioca e para a atuação individual de alguns artistas, do que para o ensino artístico da Academia propriamente dito.

Dentre estes estudos podemos mencionar as dissertações de Fabiana Guerra Granjeira, sobre a crítica de arte em Oscar Guanabara (2006), de Rosângela de Jesus Sila, direcionada a crítica de arte de Angelo Agostini (2006) e de Isabel Maria Carneiro de Sanson Portella, intitulada A pintura de paisagem no Brasil: a floresta na obra de Antonio Parreiras (2001).

Nenhum dos estudos mencionados até o momento, altamente relevantes para a compreensão da arte brasileira e do sistema de ensino artístico da Academia, aborda, no entanto, a instituição após a Reforma de 1890 – a qual pôs fim à Academia de Belas Artes e instituiu a Escola Nacional de Belas Artes. O que se verifica, por conseguinte, é que apesar de sua significativa importância, o papel desempenhado pela Escola Nacional de Belas Artes, assim como o de seus professores, no decorrer da década de 1890, não mereceu, ainda, a revisão que lhe é devida. Como explicar a falta de interesse pelo período?

Tal limitação historiográfica pode ser elucidada, principalmente, graças ao notório antiacademicismo que vigorou até bem pouco tempo na cena artística brasileira e que propagou a ideia recorrente de passividade generalizada da Escola em relação à modernidade. Principalmente após a Reforma de 1890, a instituição foi apresentada sempre como um lugar de conformismo, homogeneamente resistente às mudanças.

Popularizado já desde fins do século XIX, sobretudo na fala dos críticos de arte, esse antiacademicismo associou à Escola Nacional de Belas Artes a imagem de uma instituição retrógrada, avessa a quaisquer inovações estéticas e alienada da realidade brasileira. Tal imagem forjada pela pena dos então críticos da instituição se tornou, nas décadas iniciais do século XX, uma das peças centrais daquilo que poderíamos chamar “mito fundador” do modernismo brasileiro, que nada mais fez do que incorporar a “ideia força do ideário modernista francês,

qual seja, a da exigência de se formular uma revolta contra as instituições artísticas, contra os mandarins dos *Salons*” (MARCQUES, 2001, p. 21-23).

A tendência é perceptível na escassa fortuna crítica sobre a Escola no decorrer das três primeiras décadas do século XX. Para não nos prolongarmos muito, podemos citar aqui dois nomes de destaque do meio artístico carioca: o pintor Modesto Brocos, que, em seu livro *A Questão do Ensino de Bellas Artes Seguido da Crítica Sobre a Direção Bernardelli e Justificação do Autor*, afirmou que o ensino ministrado na instituição “continuou a ser em seu fundo, ensino e disciplinas, pouco mais ou menos do que era no tempo do Império ou, para falar com franqueza, a mesma cousa” (BROCOS, 1915, p.44-45); e o crítico de arte Gonzaga Duque, que no seu famoso livro *Contemporâneos*, asseverou ter sido a Reforma de 1890 uma mera “questão de rótulo” (DUQUE ESTRADA, 1929, s/p).

Essas afirmações, no entanto, como procuraremos demonstrar, são bastante unilaterais e não devem ser tomadas como “verdades absolutas” pelos pesquisadores interessados na história da Academia, sobretudo se compreender a Escola como continuidade da referida instituição. Além disso, devemos considerar o fato de que tais críticas, que serviram de base para outras que se sucederam, foram escritas anos após os acontecimentos que circundaram a Reforma de 1890, quando a instituição já havia passado por outras reformulações, como as de 1901 e de 1911, além da que estava se processando em 1915 (VALLE, 2007, p. 58).

As décadas de 1940 e 1950 continuaram sendo fortemente marcadas por esse preconceito acerca da Escola Nacional de Belas Artes, sobretudo no que se refere aos artistas que iniciaram suas carreiras ainda no século XIX e que vieram a se tornar professores da instituição, como os irmãos Bernardelli e Pedro Weingärtner. É fato notório que a atuação desses artistas foi relegada ao ostracismo durante tais décadas.

Um breve levantamento, possível de ser realizado utilizando uma ferramenta como o Google, revela que os livros publicados sobre a arte oitocentista no Brasil durante os anos que seguem, além de escassos, fazem alusão, especialmente, à Missão Artística Francesa; podemos citar de Gean Maria Bittencourt, *A Missão Artística Francesa de 1816* (1967); de Gilberto Ferrez, *Os Irmãos Ferrez da Missão Artística Francesa* (1968); e, por fim, o catálogo *Exposição Lebreton e a Missão Artística Francesa de 1816* (1960).

Nos anos de 1960 e 1970, não é possível verificarmos grande mudança de pensamento em relação ao período inicial da Escola Nacional de Belas Artes. Grande parte dos autores, como José Roberto Teixeira Leite (1979) e Mário Barata (1976), por exemplo, em livros ainda hoje bastante consultados, desconsideram a produção artística de pintores que, após suas estadias na Europa, ainda no decorrer da década de 1880, passaram a fazer parte do corpo acadêmico da Escola, em 1891.

Mário Barata, no seu texto para o catálogo Henrique Bernardelli: Uma Coleção de Desenhos (1976), sentencia que a pintura do artista teria perdido certo “modernismo” presente em obras como “Tarantella” – produzida na Itália e datada de 1886 – após Henrique Bernardelli se vincular à arte oficial e, portanto, acadêmica:

[...] sentido renovador que, na sua pintura infelizmente, se manteria por pouco tempo e não o conduziria, através de sucessivas adequações, a uma efetiva modernização, mas seria freado e entraria em retrocesso, em face das encomendas alegóricas oficiais, que caracterizaram aquele período da República, no limitado ambiente brasileiro (BARATA, 1976, s/p).

No período sobre o qual Barata se refere, assim como os demais professores da Escola, Henrique Bernardelli estava bastante envolvido com uma produção oficial para o regime republicano. Mas tal fato longe está de destituir as suas obras de um – assim poderíamos chamar – caráter moderno. Pelo contrário, a partir da análise das obras dos artistas que foram convocados, em 1891, para fazer parte do corpo acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, o que verificamos é que as suas produções revelam grande familiaridade de seus feitores com as novidades artísticas que se processavam na Europa. Podemos pensar no caso dos Bernardelli, em estudos como de Maraliz de Castro Vieira Christo (2002) e de Maria do Carmo Couto da Silva (2005). Além disso, devemos considerar que, nos anos iniciais de funcionamento da instituição, Henrique Bernardelli era considerado moderno por seus contemporâneos. O mesmo podemos afirmar em relação a outros artistas que atuavam na Escola naqueles anos (DAZZI, 2011, p. 29-75).

A partir do início da década de 1980 já há alguns indícios de que a visão modernista sobre a produção acadêmica de finais do século XIX e início do XX passou a ser modificada. Tanto é assim que, em sua História da Pintura Brasileira do Século XIX (1983), Quirino Campofiorito apresenta uma vi-

são menos preconceituosa do que é a concepção modernista a respeito da produção acadêmica brasileira do período. No entanto, o autor destaca a produção de pintores de uma geração posterior, ou seja, os futuros alunos da Escola, como Georgina e Lucílio de Albuquerque e Baptista da Costa. Ainda assim, é válido mencionarmos que Campofiorito considerou os professores da Escola Nacional de Belas Artes os fundamentais do processo de renovação da pintura brasileira.

Porém, ao verificarmos os livros publicados sobre a arte brasileira na década de 1980, observamos ainda clara influência da historiografia modernista. A busca incessante de colocar a arte nacional à altura da arte moderna europeia, verificável no nosso meio artístico, – composto por críticos e artistas – fez com que os historiadores que pesquisavam o século XIX voltassem a sua atenção somente aos artistas filiados, ou que acreditavam estar filiados, ao que havia de mais moderno no século XIX, ou seja, o Impressionismo.

Os artistas mais valorizados nesses anos foram aqueles vinculados ao chamado grupo Grimm, – como Antônio Parreiras e principalmente Giovanni Castagneto – tidos como equivalentes brasileiros dos impressionistas franceses. Basta mencionarmos aqui o historiador da arte Carlos Roberto Maciel Levy, cujos livros Antônio Parreiras (1860-1937): Pintor de Paisagem, Gênero e História (1981), O Grupo Grimm: Paisagismo Brasileiro no Século XIX (1980), Giovanni Batista Castagneto (1851-1900): O Pintor de Mar (1982), são emblemáticos do período. Neles, os artistas pesquisados se opõem à Academia e à Escola Nacional de Belas Artes, sempre apontada como uma instituição retrógrada e avessa a qualquer inovação.

Tal visão é, no entanto, repensada nos escritos recentes de Mirian Seraphim sobre Eliseu Visconti, artista notadamente reconhecido como possuidor de uma produção moderna, de cunho impressionista. Merece destaque a tese de doutorado da autora A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d'Angelo Visconti: o estado da questão (2010).

Verificamos que somente nos últimos vinte anos, com o pós-modernismo e a sua revisão crítica do modernismo, foi possível uma revisão historiográfica de assuntos antes tratados, bem como a tomada de interesse por períodos ainda obscuros da história da Escola (VALLE, 2007, p. 20).

Nesse processo, algumas das noções impostas desde os escritos de Gonzaga Duque, da década de 1920, estão sendo reavaliadas. Diversos teóricos, por exemplo, defendem a relativização da noção de ruptura total entre acadêmicos e

“modernistas”. Assim, podemos lembrar aqui brevemente estudiosos da nossa arte como Sonia Gomes Pereira e Carlos Zílio. Este último demonstra como preocupações centrais do ideário modernista, especialmente as ideias de “progresso (atualização) e de identidade nacional (nacionalismo)”, já se encontravam presentes nas discussões estéticas acadêmicas. (ZILIO, 1997, p. 237-242). Sonia Gomes Pereira, por sua vez, chama a nossa atenção para o uso perigoso e errôneo do conceito de acadêmico, muitas vezes identificado com o estilo neoclássico (PEREIRA, 2002, p. 70-74).

De maneira análoga, pesquisas, dissertações e teses universitárias têm mostrado um interesse sempre renovado pela produção de artistas vinculados à Academia e à Escola, bem como pelo próprio sistema de ensino da instituição. Exemplos significativos nesse sentido são os trabalhos de Ana Maria Tavares Cavalcanti. Em sua tese de doutorado (1999), a autora aborda a dinâmica dos Prêmios de Viagem na Academia Imperial de Belas Artes e, em particular, a obra de Eliseu Visconti em sua relação com a França. Já em seus relatórios de pesquisa (2003), (2004), busca determinar como a Academia reagiu às inovações modernas da arte europeia do final do século XIX e qual foi o papel da pintura de paisagem no seio da instituição.

Outro estudo de grande importância é a tese de doutorado de Arthur Gomes Valle, *A Pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da Formação do Pintor aos ‘Modos’ Estilísticos*, defendida em 2007, na qual o autor repensa o panorama da pintura fluminense do início do século XX, apontando a sua diversidade e os diferentes “modos” nela encontrados.

Não podemos deixar de mencionar, ainda, a tese de doutorado “Por em prática e Reforma da antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890, de minha autoria, defendida em 2011.

Apesar das recentes reconsiderações sobre a arte oitocentista no Brasil, podemos, ainda hoje, notar alguns “ranços” do ideário modernista, que conduzem autores a persistir na invariável ideia de que a Reforma de 1890, além de não contemplar as reivindicações da década anterior, não representou grandes mudanças em relação às concepções formais e pedagógicas da velha Academia.

Basta aqui citarmos um conhecido texto de Tadeu Chiarelli sobre Rodolpho Amoêdo. O escrito, datado de 1999, talvez já tenha sido reavaliado pelo historiador, que tanto tem contribuído para o entendimento da arte do século XIX. No entanto,

há mais de 10 anos atrás, o autor defendeu que a modernidade demonstrada por Amoêdo, na Exposição Geral de 1884, com o quadro 'Estudo de Mulher', possuidor de "um realismo distante da idealização de seus antigos mestres locais", teria se perdido sobretudo após o pintor tomar posse como vice-diretor¹ da Escola Nacional de Belas Artes:

Desde sua posse como vice-diretor da Escola Nacional, em 1890, o artista soube absorver rapidamente os valores morais, puritanos, que pautavam a atuação da antiga Academia. Seu papel ali depois da reforma republicana não foi o de renovador do ensino e da mentalidade existentes naquela instituição antes da proclamação da República. Pelo contrário: uma vez atuando no território maior da arte oficial brasileira, quer como professor/artista, quer como administrador, Amoêdo encarnou os antigos valores daquela instituição, esquecendo-se rapidamente de ter sido um dia vítima deles... (CHIARELLI, 1999, p. 156-157).

Mas desejavam os formuladores do projeto de Reforma (e os demais artistas envolvidos com ela) uma ruptura radical em relação ao sistema de ensino da Academia? Será que de fato não ocorreram mudanças significativas no sistema de ensino da Escola após a Reforma da instituição?

Acreditamos que a proposta dos professores da Escola era unir modernidade e tradição. Para criar uma escola moderna de arte, em sintonia com as inovações do seu tempo, não era necessário, na concepção dos nossos artistas, romper com toda a arte e todo o pensamento artístico formulado anteriormente – a modernidade não era pensada como ruptura com o passado. O que verificamos, ao estudarmos os documentos referentes à primeira década de funcionamento da Escola, é que traços fundamentais que caracterizavam a Academia Imperial foram remodelados por novas concepções que circulavam no meio artístico internacional.

Todos os trabalhos acadêmicos citados acima, ainda que concentrados em determinados períodos da história da Academia das Belas Artes, são de extrema relevância e se enquadram na recente tendência da historiografia de arte brasileira, promotora da reavaliação crítica das correntes artísticas acadêmicas do final do século XIX e início do século XX.

Mencionamos, deste modo, ainda que brevemente, alguns estudiosos brasileiros cujos trabalhos refletem a busca por uma revisão historiográfica da arte oitocentista nacional.

Podemos mencionar, ainda, os escritos de Luciano Migliaccio sobre diferentes artistas brasileiros do século XIX. Por esse motivo, passamos agora a tratar do tecido histórico internacional em que tal proposta de revisão está inserida.

Em meados do século XX, a arte moderna havia triunfado plenamente e suas conquistas modificaram profundamente os critérios de julgamento e a maneira de pensar de críticos e historiadores. Segundo Robert Rosenblum, na história das artes, como foi então concebida, “Manet e os impressionistas, Seurat, Cézanne, Gauguin e Van Gogh faziam figura de profetas da modernidade em um deserto de pintura ruim (a dita acadêmica)” (ROSENBLUM, 1987, p. 90-105). Representante dos anos de 1960 e 1970, Lionello Venturi, em um manual, ensinava como Bouguereau estava fora do campo das artes, se comparado com verdadeira e boa pintura, elevada, indiscutivelmente “artística”; num outro compêndio, Francastel demonstrava que mesmo Delacroix ou Courbet eram imperfeitos porque insuficientemente “modernos” (COLL, 2005, p. 9).

Abordando as revisões historiográficas sobre o século XIX publicadas nos anos de 1960 e 1970, Michel Laclotte mencionou, como dados positivos, a redescoberta de Puvis de Chavannes, de Gustave Moreau e dos simbolistas, a reabilitação da *Art Nouveau*. Mas esses eram, nos diz Laclotte, pensados como “vanguardistas”, tanto quanto o Impressionismo e o Pontilhismo. O que realmente havia sido negligenciado até então era a arte mais comemorada dos *Salons*, aquela sustentada pela *Académie des Beaux-Arts*, e subvencionada pelo governo, ou seja, a arte dita oficial (ROSEN; ZERNER, 1984, p. 206-207).

Tal negligência começou a ser revista ainda no decorrer da década de 1970 e tem como um dos momentos mais significativos a exposição *Le Musée du Palais du Luxembourg en 1874*, ocorrida em 1974, em Paris. A mostra reconstituiu a arte oficial do período através de obras que poderiam ter sido admiradas em 1874 no *Palais du Luxembourg*, o museu de arte moderna oficial da França, entre 1818 e 1837. Mas essa foi somente uma entre várias exposições ocorridas na década de 1970 cujo propósito era repensar a arte oficial do século XIX. Em 1972, ocorreu uma mostra dedicada a Gérôme; em sequência foram realizadas retrospectivas de William Bouguereau, Charles Gleyre e Horace Vernet. Em 1975, o Museu de Arte Moderna de Nova York apresentou uma soberba exposição de desenhos de arquitetura da *École des Beaux-Arts* (ROSEN; ZERNER, 1984, p. 206-207).

As razões que animaram esse movimento revisionista a partir da década de 1970 foram as mais variadas, como nos mostra em um balanço o historiador de arte francês Pierre Vaisse, na introdução do livro *La Troisième République et Les Peintres* (1995). O principal motivo parece estar vinculado à própria implosão do ideário modernista, que trouxe à discussão a tradicional genealogia da arte moderna, fundamentada na ideia de uma evolução que procederia em saltos sucessivos (o “encadeamento das vanguardas”).

Mudanças ocorridas no próprio *front* operacional da arte foram também fundamentais nesse processo, como observa Antonio Pinelli em sua introdução ao livro de Nicolaus Pevsner sobre as academias de arte (2005). Da mesma forma como o desprestígio da arte acadêmica – e, de maneira mais ampla, da própria ideia de ensino artístico – atingiu o seu ponto culminante no imediato segundo pós-guerra, a retomada de interesse pela arte oitocentista oficial, a partir dos anos 1970, se encontrava em sintonia com a emergência de novas poéticas, que não mais colocavam no centro dos seus programas a originalidade do artista.

Segundo Tadeu Chiarelli, é possível mesmo caracterizar uma parte significativa da produção artística internacional desde o final da Segunda Guerra Mundial pelo progressivo afastamento da subjetividade e da expressão do “eu” do artista, rumo à apropriação de uma lógica produtiva pós-industrial; tal “produção não se adaptaria ao cunho evolucionista que caracterizou o período moderno, baseado na busca do novo e do original” (CHIARELLI, 1999, p. 156-157).

No entanto, apesar do crescente interesse pela arte oitocentista, demonstrado através do mencionado movimento de exposições, foi somente a partir da década de 1980 que se deu uma verdadeira tentativa de pensar a arte oitocentista sob um novo prisma. Como afirma Robert Rosenblum, em seu artigo *Reconstruire la peinture du XIX siècle*, de 1987, poucas mudanças na história da arte foram tão radicais quanto a que concerne ao olhar direcionado à pintura do século XIX. Para ele, o que se passou nos anos de 1980 equivaleria a uma verdadeira revolução contra outra revolução anterior. A perspectiva modernista, que prevaleceu fortemente até meados do século XX, foi então destronada em favor daquilo que Rosenblum chamou uma reconstrução pós-modernista do século XIX (ROSENBLUM, 1987, p. 90-105).

Prova maior desse renovado interesse é a criação do *Musée d'Orsay*, em 1986, cujo objetivo motriz era reunir obras

de artistas atuantes no século XIX, não somente aqueles tidos como “vanguardistas”, mas artistas que por décadas foram criticados por estarem vinculados à arte dita “oficial” (LACLOTTE, 1987, p. 4-19).

Tal revisão historiográfica teve início, se assim podemos defini-la, com a publicação emblemática de Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture "pompier"?*, de 1984, que já havia sido antecedida por um artigo do mesmo estudioso, intitulado *Pompier*, e publicado em 1980 na *Encyclopedia Universalis*. Como nos elucida Jorge Coli:

Historiador do século XVII, portanto livre dos preceitos que os especialistas do campo específico nutriam – Thuillier pôde abordar a questão da arte então chamada acadêmica, com agudeza e novidade, abrindo o campo efetivo para uma séria reflexão sobre o assunto (COLI, 2005, p. 10).

O movimento recolocou na pauta de discussões as complexas relações que então se estabeleceram entre os artistas e intelectuais partidários das correntes acadêmicas e daquelas ditas “vanguardistas”.

Para a compreensão atualizada desse debate, temos como base teórica de reflexão o número 44 da revista *Le Débat*, de 1987, onde se encontram reunidos artigos preciosos dos mais significativos estudiosos da arte oitocentista dos últimos vinte anos, entre outros, André Chastel, *Nouveaux regards sur le siècle passé*, e Francis Haskell, *L'art et le langage de la politique*.

Indispensáveis, ainda, são a introdução do historiador de arte francês Pierre Vaisse, no livro *La Troisième République et Les Peintres* (1995), e o texto de apresentação de Alan Daguerre de Hureaux para o livro *Jean-Paul Laurens (1838-1921): peintre d'histoire* (1998).

Também são valiosos os catálogos de exposições ocorridas nos últimos anos na Europa e que retratam os diferentes aspectos da pintura oitocentista, se desvinculando da noção de Paris como lugar centralizador de toda “boa arte” produzida no século XIX. Nesse sentido, lembramos o catálogo *Explorar el Éden*, da exposição realizada no Museu Thyssen-Bornemisza (2001), em que a então quase desconhecida arte estadunidense oitocentista foi alvo de interessante reflexão.

Outro catálogo de expressiva qualidade é *Italiens, 1880-1910: l'art italien à l'épreuve de la modernité*, que teve lugar no Musée d'Orsay (2001). A mostra buscou restituir à arte italiana oitocentista o lugar que é seu por direito, como podemos

notar pelo tom da introdução de Henry Loyrette, então diretor do Musée d'Orsay:

Os franceses ignoraram o que [a Itália] produziu de mais original em maneira de arte. Nenhum lugar no campo de visão francês para Pelizza da Volpedo, Previati, Morbelli, o jovem Balla e os 'futuros futuristas', e uma atenção bem discreta dedicada a Michetti e Segantini. Por sua vez, historiadores franceses e italianos acreditaram sanar essa injustiça aproximando os macchiaioli dos impressionistas e os divisionistas dos neoimpressionistas, forçando a história, promovendo paralelos abusivos e mensurando tudo com base na França. Mas Degas não tem nada a ver com Segantini, o mundo e a maneira de Seurat são bem distantes daquelas de Pelizza, ainda que os dois evocuem Piero della Francesca (PIANTONI, 2001, p. 12).

Ainda nessa linha de revisão historiográfica da arte oitocentista, estão aqueles autores que se propuseram a lançar nova luz à forma como funcionavam as academias e outros centros de ensino artístico no século XIX.

Tais estudos se mostraram extremamente proveitosos e serviram como base de reflexão teórica para compreendermos o sistema de ensino da Academia e da Escola Nacional de Belas Artes. Entre os autores por nós utilizados, é crucial mencionar Albert Boime. São dele algumas publicações pioneiras, como *The academy and french painting in the nineteenth century* (1971), *The teaching reforms of 1863 and the origins of modernism in France* (1977), e *The teaching of fine arts and the avant-garde in France during the second half of the nineteenth century* (1985).

Podemos, ainda, mencionar alguns autores que, embora por vezes divergentes em suas abordagens e preposições, buscam uma melhor compreensão do sistema de ensino oficial francês. Interessantes são os trabalhos de Monique Segré (1983) e de Gérard Monnier (1991), que se dedicam ao estudo da *École des Beaux-Arts* no século XIX, e de Alain Bonnet. Deste último, vale mencionarmos as publicações *L'enseignement des arts au XIXe siècle – La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique* (2006), e o artigo *La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863: peinture et sculpture*, publicado na revista *Romantisme* (1996).

Explicado o contexto nacional e internacional dos estudos sobre as Academias de arte, gostaríamos aqui de propor duas premissas teóricas básicas. Uma delas diz respeito à certeza de que o entendimento da história da arte não pode ser realizado

fora do contexto sociocultural no qual ela está inserida. A segunda dispõe sobre a convicção de que a história da instituição (Academia e Escola Nacional de Belas Artes) deve ser pensada segundo recortes temporais capazes de estabelecer uma visão das ideologias que se formaram ao longo do tempo, definindo de modo claro os diversos períodos e suas características; pois, somente dessa forma, é possível apresentar, dentro das diversas etapas, a mudança do ensino artístico na instituição, localizando nomes e produções ainda não estudadas ou que não mereceram, até então, um estudo mais aprofundado.

Além dos autores anteriormente aludidos, que devem servir como servem como base de reflexão teórica para todo e qualquer estudo sobre a produção brasileira do século XIX e início do XX, elegemos especificamente três, *que sustentam as nossas premissas teóricas*. São eles o inglês Michael Baxandall e os brasileiros Jorge Coli e Sonia Gomes Pereira.

No que concerne à busca de compreender a história da arte dentro do contexto sociocultural do qual faz parte, achamos significativa a postura de Baxandall, cujos escritos, através de estudos pontuais, apontam para a riqueza de trocas entre a produção artística e a sociedade. Com esse propósito, em seu livro *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy* (1988), o autor analisa cartas, sermões contemporâneos, manuais de dança, contratos e encomendas de obras, estuda o mercado de arte e os termos utilizados pela crítica especializada.

É com esse olhar que, acreditamos, a produção advinda da Academia/Escola, bem como o seu(s) sistema(s) de ensino artístico devem ser pensados. Não propomos, assim, como preconiza Baxandall, que os estudiosos “reconstruam um processo” ou “façam a reconstituição histórica de estados de espírito”, mas, sobretudo, que “compreendam as condições de surgimento de um objeto [obra]” – mais especificamente da “renovação” de uma instituição artística (SALGUEIRO, 2006, p. 17).

Desse autor também achamos relevante o uso da oposição à “noção de influência” – de que um pintor “influencia” outro. Segundo Baxandall, a palavra influência é uma das pragas da história da arte, uma vez que:

[...] contém um viés gramatical que decide indevidamente sobre o sentido da relação, isto é, quem age e quem sofre a ação de influência: parece inverter a relação ativo/passivo que o ator histórico vivencia e que o observador, apoiado unicamente em suas inferências, deseja levar em conta. [...] Quando

dizemos que X influenciou Y parece que estamos dizendo que X fez alguma coisa para Y e não que Y fez alguma coisa para X. Mas, quando examinamos um quadro de qualidade de um grande pintor, notamos que a segunda relação é sempre mais significativa e forte (BAXANDALL, 2006, p. 102).

E, ainda a respeito dessa necessidade de atribuir a iniciativa da ação ao agente histórico, o historiador inglês conclui com uma analogia:

Uma imagem clássica de Hume sobre a causalidade que parece animar muitas discussões sobre a influência é a de uma bola de bilhar, X, que impulsiona outra bola, Y. Para o nosso jogo, uma imagem melhor seria a do espaço proporcionado por uma mesa de bilhar, na qual estão dispostas muitas bolas – o jogo não é mais o bilhar, mas a sinuca ou o pool – e a partida é jogada numa mesa italiana sem caçapas. A grande diferença é que a tacadeira, ou a bola branca, que impulsiona as demais não é mais X, e sim Y. Toda vez que Y se reporta a X, ocorre uma reorganização de todo o campo do jogo. Y moveu-se propositalmente, impelida pelo taco da intenção, e modifica a posição de X; no fim cada bola está numa nova posição e numa nova relação como todas as demais bolas. [...] As artes são jogos de posição, e cada vez que um artista sofre uma influência reescreve um pouco a história de sua arte. (BAXANDALL, 2006, p. 103).

Tal concepção nos permite repensar ideias já enraizadas na historiografia sobre a Academia e a Escola Nacional de Belas Artes. Certamente, não podemos, e nem devemos, negar a ligação que a arte brasileira oitocentista possui com a arte europeia; no entanto, essa relação foi interpretada por diversos teóricos no sentido da oposição paradigmática centro/periferia (o centro, Europa, sendo X e a periferia, Brasil, sendo Y no uso do termo influência). Essa compreensão se traduz em uma pura e simples submissão do nosso país em relação ao Velho Mundo e, conseqüentemente, em uma quase total ausência de autonomia da arte aqui produzida.

Achamos, desse modo, que substituir a noção de influência por outras noções menos deterministas – como “inspirar-se em”, “fazer uso de”, “comprometer-se com” – é fundamental para uma compreensão isenta de preconceitos sobre a arte brasileira acadêmica de fins do Oitocentos.

Outro teórico relevante que pensa as obras no contexto cultural em que estão inseridas é Jorge Coli. O autor é ainda mais significativo, pois, em seus trabalhos, trata justamente da arte produzida no Brasil no decorrer do século XIX, procurando compreendê-la sem fazer uso das “tirantias classificatórias” – romantismo, realismo etc. –, “critérios que se mostram insuficientes para uma compreensão larga dos fenômenos artísticos e culturais do século XIX” (COLI, 2005, p.13).

No seu famoso texto, *Como Estudar a Arte Brasileira no Século XIX* (2005), ao abordar os pressupostos culturais sobre os quais repousam as obras do período, Coli chama a nossa atenção para como os conceitos de “cópia” e “originalidade” eram percebidos naquele contexto. O autor nos esclarece que a cópia, ou a citação da obra de outros mestres, não era tida como um fator negativo:

Um dos pontos importantes é que a pintura do século passado – e não apenas a dita ‘oficial – mantinha um diálogo denso com a história da arte, mais antiga *ou mais recente* [...]. Assim, a inovação e a especificidade do fazer não eram tidos como valores tão fundamentais como para o público de hoje (COLI, 2005, p.15).

Não precisamos aqui ressaltar a importância que as noções de “cópia” e “originalidade”, tal como defendidas por Jorge Coli, para os estudos sobre a Academia/Escola brasileira.

No que diz respeito à nossa segunda premissa teórica, a de que “a história da Academia e da Escola deve ser pensada segundo recortes temporais curtos”, ou seja, como *estudos de caso* escolhidos e não como teorizações globais, temos como referencial os trabalhos de Sonia Gomes Pereira, que preconizam tal prática historiográfica. A postura da autora, perceptível em seus textos, fica ainda mais clara nos objetivos por ela levantados no projeto *A Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: Ensino Artístico e Arte Brasileira nos Séculos XIX e XX*:

- Analisar e apresentar a trajetória da Academia e da Escola segundo cortes temporais capazes de estabelecer uma visão das ideologias que se formaram ao longo do tempo, definindo de modo claro os diversos períodos e suas características peculiares.

- Caracterizar e apresentar, dentro das diversas etapas, a mudança do ensino artístico na Academia e na Escola, localizando nomes e produções ainda não estudadas ou que não mereceram, até hoje, um estudo mais profundo de suas obras.

- Construir e apresentar uma história da Academia e da Escola, procurando articular arte e sociedade, refazendo os elos entre a formação do artista e da sociedade brasileira.
- Constituir e apresentar uma história da Academia e da Escola, articulando em malha teórica a obra de arte, o ensino artístico, o universo simbólico, a sociedade e a cultura (PEREIRA, 2002, s/p).

Uma postura tal como a defendida pela autora permite direcionarmos a nossa atenção para períodos muito específicos da Academia e da Escola Nacional de Belas Artes, e não pensarmos a instituição como um grande bloco generalizado.

Também Jorge Coli, embora não se referindo especificamente à Academia ou à Escola, defende a ideia de enfoques precisos, estudos de caso particulares e não genéricos, globalizantes:

O que há de mais difícil é fazer a junção entre o particular e o geral. [...] A tendência de muitos estudos sobre arte – e particularmente a do século XIX – é a generalização. Não é muito fácil, a não ser em algumas publicações universitárias brasileiras mais específicas (felizmente elas vêm aumentando em número), encontrar o lugar onde publicar o resultado de pesquisa específica sobre uma obra, sobre uma questão. Falando por experiência pessoal: os convites para conferências, para artigos, para curso, solicitam, na esmagadora maioria, visões panorâmicas, como se o geral não pudesse ser pensado partindo do particular, como se, por exemplo, o estudo de uma obra trouxesse uma visão estreita das coisas.

Ora, entender de verdade as artes é saber vê-las na sua complexidade concreta. Isto para o século XIX surge como definitivamente essencial. [...] Para desenvolvermos os estudos que busquem dar a esse universo artístico sua plena significação, não há dúvida, é preciso partir da obra (COLI, 2005, p.20).

“É preciso partir da obra”, defende Coli – e da obra na sua individualidade, como ele bem exemplifica em alguns de seus próprios trabalhos (COLI, 1997, s/p).

Da autora Sonia Gomes Pereira também utilizamos a concepção sobre o conceito de acadêmico, o qual (no seu sentido mais pejorativo), serviu, durante quase todo século XX, para taxar a atuação e a produção da Academia e da Escola:

Acadêmico é certamente um sistema de ensino ou de produção, é também uma postura do artista diante de sua obra, mas não

é propriamente um estilo. Ao se designar, por exemplo, toda a produção da Academia no século XIX simplesmente como acadêmica, deixou-se de efetivamente analisar estas obras, tentando perscrutar nelas a consonância com os verdadeiros estilos da época – o neoclassicismo, o romantismo, o realismo, o impressionismo, o simbolismo – sendo inclusive frequente uma perigosa e errônea identificação entre as denominações acadêmico e neoclássico, ignorando o processo de academização dos demais movimentos (PEREIRA, 1998, s/p).

A expressão “arte acadêmica” é aqui entendida em seu sentido estritamente institucional, ou seja, como aquela arte que é produzida por agentes vinculados ao sistema acadêmico de ensino e não como um estilo.

Da mesma maneira, propomos que os pesquisadores, sobretudo aqueles que apenas iniciam os seus estudos sobre a arte dita “acadêmica”, procurem não trabalhar com noções imprecisas e formuladas no século XX de “modernidade, pois, caso contrário, o significado que as realizações brasileiras possuíam no seu campo e tempo específicos serão completamente distorcidos. Tal postura historiográfica é defendida tanto por Sonia Gomes Pereira como por Jorge Coli. Acreditamos que os conceitos de moderno/modernidade e Modernismo devem ser compreendidos como portadores de significados distintos. O moderno deve ser utilizado com o mesmo significado (seria melhor usarmos o plural, “os mesmos significados”) que possuía no Brasil de fins do Oitocentos.

Acreditamos que foi possível, ao longo do presente texto, apresentar um quadro geral da historiografia da arte brasileira sobre a Academia Imperial das Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes, apontando os principais teóricos, as principais tendências e lacunas. Devido à brevidade do texto, nem todos os autores que mereciam ser mencionados puderam, no entanto, ser incluídos. O mesmo podemos dizer sobre incontáveis estudos, de grande relevância, que por diferentes motivos não puderam ser incorporados. Ressaltamos que a bibliografia sobre as mencionadas instituições (ou instituição, se considerarmos que a Escola é, na realidade, a continuação da Academia) é muito mais ampla e muito mais rica do que a apresentada em nosso artigo. Procuramos igualmente proporcionar ao leitor um panorama dos estudos internacionais sobre a produção artística ligada às academias de arte, dando destaque para os principais autores e suas obras. O artigo traz,

por fim, algumas premissas teóricas que julgamos relevantes para a compreensão do funcionamento da Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, embora não descarte tantas outras relevantes orientações teóricas possíveis.

Referências

- ACQUARONE, Francisco; QUEIRÓZ VIEIRA, Adão de. *Primos da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: [s.n], 1941.
- _____. *História da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia, 1939.
- _____. *Mestres da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo/Livraria Francisco Alves, [s.d].
- BARATA, Mário. A chegada da Missão Francesa e a Academia Imperial de Belas Artes e indicações para estudo do Romantismo e as últimas tendências do século XIX. *As artes no Brasil no século XIX*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, ago./set. 1977. (Catálogo).
- _____. *Henrique Bernardelli: uma coleção de desenhos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1976.
- BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford: University Press, 1988.
- _____. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira Cunha, 1967.
- BOIME, Albert. *The academy and french painting in the nineteenth century*. Londres: Phaidon, 1971.
- _____. The teaching of fine arts and the avant-garde in France during the second half of the nineteenth century. *Las Academias de Arte* (VII Coloquio Internacional de Gaunajuato). D.F.: Universidad Autónoma del México, 1985.
- _____. The teaching reforms of 1863 and the origins of modernism in France. *Art Quarterly*, n. 1, autumn, 1977.
- BONNET, Alain. *L'enseignement des arts au XIXe siècle: la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006.
- _____. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863: peinture et sculpture. *Romantisme*, 1996, n. 93.
- BROCOS, Modesto. *A questão do ensino de Bellas Artes seguido da crítica sobre a direção Bernardelli e justificação do autor*. Rio de Janeiro: s/e, 1915.

- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Anexo I do Relatório Final ao CNPq. *O conceito de modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2004. p. 99-150. Ambos os trabalhos estão disponibilizado no endereço eletrônico: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/anacanti/>>.
- _____. *Les artistes brésiliens et les Prix de Voyage en Europe à la fin du XIXe. Siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. Paris, 1999. Tese (Doutorado em História da Arte) - Université Paris I, Panthéon-Sorbonne.
- _____. Relatório Final ao CNPq. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX: reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. Rio de Janeiro, 2003.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes ao chão. Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 30, 2002.
- _____. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas, 1997. Tese (Livre-docência em História da arte) - IFCH/UNICAMP.
- _____. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005.
- CONDURU, Roberto et al. *Missão Francesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.
- DAZZI, Camila. *“Por em prática e Reforma da antiga Academia”*: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em História da Arte) - PPGAV/UFRJ.
- DIAS, Elaine Cristina. *Debret: a pintura de história e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*. Campinas, 2001. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UNICAMP.
- DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: s/e, 1929. s/p.
- EXPOSIÇÃO LEBRETON E A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA DE 1816. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1960.
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2001. Tese (Doutorado em História social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, IFCS/UFRJ.
- FERREZ, Gilberto. *Os irmãos Ferrez da Missão Artística Fran-*

- cesa. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1968.
- GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 14, 1959.
- GRANGEIA, Fabiana Guerra. *A crítica de arte em Oscar Guanabarro: artes plásticas no século XIX*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em História da arte) - Programa de Pós-Graduação em História da Arte do IFCH/UNICAMP
- HUREAUX, Alan Daguerre de. *Jean-Paul Laurens (1838-1921): peintre d'histoire*. France: Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- LACLOTTE, Michel. Le Projet d'Orsay. *Le Débat*, n. 44, mars-mai, 1987.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Belle Époque no Brasil. Arte no Brasil*. 2 v. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981;
- _____. *Giovanni Batista Castagneto (1851-1900): O pintor de mar*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.
- _____. *O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.
- MARQUES, Luiz (org.). *30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo: MASP/Rio de Janeiro: MNBA, 2001 (Catálogo de exposição).
- MIGLIACCIO, Luciano. *Arte Basiliense do século XIX*. Udine: Università degli studi di Udine, 2007.
- _____. *O século XIX*. ARAÚJO, Emanuel (org.). *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002 (Catálogo).
- _____. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. MARQUES, Luiz (org.). *30 mestres da pintura no Brasil*, 2001. (Catálogo de exposição).
- MONNIER, Gérard. *Des beaux-arts aux arts plastiques*. Besançon: La Manufacture, 1991.
- PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, n. 8, 2001.
- _____. *180 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- _____. *A Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: ensino artístico e arte brasileira nos séculos XIX e XX*. Projeto de

- pesquisa para a reformulação do Museu da Escola de Belas Artes – D. João VI/UFRJ, 2002.
- PIANTONI, Gianna. *Italiens: l'art italien à l'épreuve de la modernité, 1880-1910*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- PINELLI, Antonio. Introdução à edição italiana (1982). PEVSNER, Nicolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. *A pintura de paisagem no Brasil: a floresta na obra de Antonio Parreiras*. Rio de Janeiro, 2001. Dissertação (Mestrado em História da arte) - EBA/UFRJ.
- ROSEN, Charles; ZERNER, Henri. *Romanticism and realism: the mythology of nineteenth-century art*. New York: Viking Press, 1984.
- ROSENBLUM, Robert. Reconstruire la peinture du XIXe siècle. *Le Débat*, n. 44, mars-mai, 1987.
- SALGUEIRO, H. A. Introdução à edição brasileira. BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SEGRE, Monique. *L'Art comme institution: l'École des Beaux-Arts, 19^{ème}-20^{ème} siècle*. Paris: École Normal Sup. de Cachan, 1893.
- SERAPHIM, Mirian Nogueira. *Catálogo das pinturas a óleo de Eliseu d'Angelo Visconti: o estado da questão*. Campinas, 2010. Tese (Doutorado em História da Arte) - IFCH/UNICAMP.
- SERRA, Thomàs Llorens; NOVAK, Barbara. *Explorar el Éden: paisaje americano del siglo XIX*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2001.
- SILVA, Maria do Carmo Couto da. *A obra "Cristo e a mulher adúltera" e a formação italiana do escultor Rodolpho Bernardelli*. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, IFCH/UNICAMP.
- SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em História da arte) - Programa de Pós-Graduação em História da Arte do IFCH/UNICAMP.
- TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Rio de Janeiro: DPHA/MEC, 1956.
- VAISSE, Pierre. *La Troisième République et Les Peintres*. Paris: Flammarion, 1995.
- VALLE, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas*

Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do pintor aos “modos” estilísticos. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em História da arte) - EBA/UFRJ.

ZILIO, Carlos. A modernidade efêmera: anos 80 na academia. *Anais do Seminário EBA 180* (180 anos da Escola de Belas Artes). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação da EBA/UFRJ, 1997.

NOTAS

1. Rodolpho Amoêdo foi nomeado vice-diretor da Escola somente em 1893 e assumiu o cargo de diretor interino quando Rodolpho Bernardelli se afastou da direção da instituição para participar da Comissão Brasileira na Exposição Universal Colombiana de Chicago daquele ano. A data da sua nomeação é indicada no relatório ministerial sobre o ano de 1893: AMOÊDO, Rodolpho. Anexo Q. NASCIMENTO, Alexandre Cassiano do. Relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores ao Vice-Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em março de 1894. p. 3.

Recebido em: 07/05/13

Aceito em: 18/05/13

CAMILA DAZZI

camiladazzi@yahoo.com.br

Pós-doutoranda (CAPES) junto à Università degli Studi di Napoli Federico II. Doutora em Teoria da Arte - História e Crítica pela Escola de Belas Artes da UFRJ (2011). Mestre em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP (2006) e graduada em Artes Plásticas pela EBA/UFRJ (2003). É professora do Centro Federal de Educação Tecnológica do RJ, lecionando em Cursos de Pós-graduação e Graduação.