

ALESSANDRO CICCARELLI E QUINSAC MONVOISIN: ARTE E POLÍTICA NA AMÉRICA OITOCENTISTAValéria Alves Esteves Lima¹**Resumo**

A história da arte na América Latina, bem como o estudo do estatuto da imagem nos países de colonização ibérica, é indissociável das análises em torno da circulação e difusão de teorias, modelos e pessoas no continente, desde o período colonial. No século XIX, esse movimento está vinculado às estreitas relações entre arte e política, no momento de consolidação dos processos de independência e de afirmação de projetos de nacionalidade nos novos Estados. O presente trabalho procura desenvolver as idéias acima, acompanhando as trajetórias de dois artistas estrangeiros, cuja atuação foi de extrema significação para os contextos artísticos do Brasil e do Chile em meados do s. XIX: Alessandro Ciccarelli e Raymond A. Quinsac de Monvoisin.

Palavras-chave: arte e política – América Latina – século XIX

Résumé

L'histoire de l'art dans l'Amérique latine, bien comme l'étude du statut de l'image dans les pays de colonisation ibérique, est indissociable des analyses autour de la circulation et de la diffusion de théories, de modèles et de personnes dans le continent, depuis la période coloniale. Dans le XIXe siècle, ce mouvement est attaché aux étroites relations entre art et politique, au moment de consolidation des processus d'indépendance et d'affirmation de projets de nationalité dans les nouveaux États. Ce travail cherche à développer les idées ci-dessus, en accompagnant les trajectoires de deux artistes européens, dont la performance a été d'extrême signification pour les contextes artistiques du Brésil et du Chili dans le milieu du XIXe siècle : Alessandro Ciccarelli et Raymond A. Quinsac de Monvoisin.

Mots-clé: art et politique – Amérique Latine – XIXe siècle

Este trabalho tem como objetivo mais amplo o estudo da cultura visual em um determinado tempo e espaço, nomeadamente, a América Latina de meados do século XIX. Seu foco de análise recairá sobre dois artistas cujas atuações, para além da produção iconográfica diretamente associada à suas experiências americanas, são exemplares no que diz respeito à identificação e análise de questões cada vez mais tidas como essenciais ao estudo das artes no continente, especificamente na ampliação das relações entre o Brasil e os países de língua espanhola. Em complementação à tarefa de explorar os contatos entre os diferentes países latino-americanos e a Europa, referência maior para todo e qualquer estudo sobre a cultura visual que neles se define, propõe-se, nesta ocasião, ampliar os diálogos entre as experiências destes países entre si, considerando as semelhantes estruturas institucionais que abrigam – as academias de arte - e o trânsito de modelos, teorias e artistas que podem nos ajudar a compreender as continuidades e rupturas notáveis no processo de constituição de uma cultura visual e artística no continente. A estratégia será, portanto, a de

¹ Doutora em História Social da Cultura – UNICAMP. Docente do Curso de História da Universidade Metodista de Piracicaba – UNIMEP.

acompanhar a trajetória destes artistas, buscando compreender os itinerários e os modos através dos quais a tradição européia se insere e é incorporada pelas realidades locais.

Após uma já longa tradição de estudos da história da arte no universo americano, em que o peso parecia residir na necessidade visceral de encontrar o “genuíno”, o “nacional”, tem sido possível, a partir de estudos realizados nas últimas décadas, investir sobre o campo da cultura visual e artística de forma menos condicionada. Reconhecer a possibilidade, ou mesmo a urgência, de romper com alguns vícios da historiografia tradicional e estabelecer novos parâmetros para a análise da produção e do pensamento artístico americano, construindo novos paradigmas que ampliem o quadro das possibilidades de investigação e interpretação das distintas culturas visuais e artísticas que se entrecruzam no continente. Nesse sentido, os estudos sobre a evolução do pensamento artístico nos países latino-americanos passaram a considerar a positividade das realidades locais, reavaliando as conclusões a respeito de uma cultura artística que teria se desenvolvido nestes locais apenas como espelho de uma tradição européia, trazendo consigo idéias como a de uma cultura “do menos”, das “idéias fora de lugar”, da esterilidade da produção artística ligada às academias, de uma avaliação sempre negativa do envolvimento da arte com o poder político, enfim, idéias que diminuem e quase inviabilizam uma análise mais apropriada, porque mais justa, do panorama artístico latino-americano. Trata-se, enfim, de elaborar questões que permitam rever o “pecado original” das artes no continente, qual seja, o de ter se institucionalizado no interior de um contexto marcado pelas transformações políticas por que passavam as colônias ou ex-colônias espanholas e portuguesas.

Se, por um lado, não se pode desconsiderar este contexto, por outro é preciso recuperar e explorar uma complexa rede de relações entre artistas, intelectuais e políticos que, desde o período moderno, vem assumindo formas distintas e constitui um dos caminhos mais eficazes para compreender o desenvolvimento das artes nos séculos XVIII e XIX. Martin Warnke, em sua obra **O Artista da Corte**, discute a formação de um estatuto – o “artista moderno”, encontrando na figura do pintor de corte seu antecedente mais legítimo. Opõe-se a uma historiografia que entendeu correto afirmar que o desenvolvimento da subjetividade artística, condição definidora por excelência da modernidade, foi uma conquista da sociedade burguesa. Já no final de seu trabalho, após recuperar e desenvolver uma ampla quantidade de argumentos que evidenciam o papel das cortes na constituição de uma modernidade artística, conclui: *se a tradição está correta, foi nas cortes que pela primeira vez se manifestou a concepção da singularidade irreduzível do gênio artístico* (WARNKE, 2001: 353). Ainda que naturalmente vinculados à dinâmica das cortes, desde o século XIII os artistas haviam tido espaço para negociar sua própria liberdade de criação e, inclusive, de circulação. Aprenderam, igualmente, a fazer frente às acusações de *partidarismo político* e mesmo a *evitar um comprometimento político por meio da invocação da indiferença política da forma estética* (WARNKE, 2001: 355). A partir de uma profunda pesquisa documental e bibliográfica, o autor constrói evidências de que as relações dos artistas no interior das cortes européias podem ter sido muito mais profícuas e originais do que somos levados a acreditar. Reconhece, porém, que, no século XIX, a unidade indissolúvel entre conteúdo e forma passa a constituir um padrão de valor e que isso organizou uma oposição ainda mais forte aos artistas de corte. É imperioso citá-lo:

Diante do postulado de que o conteúdo e a forma da obra de arte têm de remeter sua identidade ao espírito do povo e ao espírito da época, a arte da corte estava fadada a ser sempre acusada de ter alienado e pervertido o espírito. A força demiúrgica que, no início da época moderna, possibilitou a constituição dessa

unidade chamou-se “Renascimento”, conceito que designava um espírito emancipado e progressista, abrindo caminho rumo à autonomia, que qualificava todas as cortes como resíduos da Idade Média, onde todo progresso era bloqueado e toda mudança acorrentada. Teve então origem um esquema de avaliação, segundo o qual os artistas na corte não apenas teriam traído a liberdade, mas também o espírito do povo e da época (WARNKE, 2001: 356).

Ao ingressar no domínio do pensamento e das práticas artísticas oitocentistas no continente americano, parece inevitável reconhecer que muitas das questões em debate são tributárias dos problemas apontados pelo autor e da polêmica que a partir de então ganha força, relacionada à avaliação de uma arte que se organiza e desenvolve no interior de um cenário em que predominam diretrizes de ordem política. Assim, são freqüentes as acusações feitas aos artistas e à arte que então se produz, centradas em uma alegada falta de liberdade e originalidade, na crítica feroz à sua relação com a política, na falta de qualidade artística das obras e na desqualificação do sistema acadêmico, o qual, na verdade, constitui instância fundamental para entender as redes de contato entre as realidades locais e as tradições de que se alimentou. Trata-se, em resumo, de acusar esta arte de ser incapaz de bem traduzir o equilíbrio ideal entre *conteúdo e forma*.

Como alternativa a esta historiografia e às interpretações que apresenta, mostra-se imperativo acompanhar algumas trajetórias e compreender como se constituíram experiências específicas no domínio das artes visuais em contextos também específicos da América Latina. Recuperar percursos de homens e idéias, de teorias e práticas artísticas, de modelos e fontes que estão a merecer novos desenhos. Trata-se, em suma, de ensaiar a definição de novos itinerários, uma espécie de cartografia, capaz de permitir uma navegação mais segura em meio a uma geografia artística particular.²

Nesse sentido, este trabalho deter-se-á em algumas considerações sobre duas personagens pouco contempladas até o momento, mas que parecem oferecer boa e fértil matéria de investigação no âmbito das questões e considerações acima indicadas: o italiano Alessandro Ciccarelli e o francês Raymond Auguste Quinsac Monvoisin. Ambos ligados à esfera de uma arte de corte européia, passam pelo Brasil e têm suas trajetórias associadas à história da Academia de Pintura chilena, da qual Ciccarelli foi diretor desde 1849, data de sua fundação, até 1871. Monvoisin, por sua vez, chegara ao Chile em 1842, trazendo vários trabalhos e materiais e, segundo consta em fonte sobre o artista, vinha com uma espécie de convite oficial: uma carta do agente chileno na França, Francisco Javier Rosales, na qual o diplomata afirmava que Monvoisin fundaria em Santiago uma escola de desenho e pintura. No entanto, sete anos depois, após ter estado no Brasil, onde se encontrava também Ciccarelli, viu a direção da recém criada Academia de Pintura do Chile ser entregue ao pintor napolitano.

Alessandro Ciccarelli nasceu em Nápoles, no ano de 1811. Estudou no Instituto Real de Belas Artes de Nápoles, seguindo depois para Roma, onde morou e continuou seus estudos com Vincenzo Camuccini, pintor formado no ambiente neoclássico romano e que, em seguida, adotaria as regras mais severas de J. L. David em telas de temas históricos. Sobre a vinda de Ciccarelli ao Brasil, parece ter sido convidado a acompanhar a ex-princesa real das Duas Sicílias, casada por procuração em Nápoles com o imperador D. Pedro II, em 1843. Ciccarelli teria, segundo esta versão, acompanhado a imperatriz D. Teresa Cristina como pintor de câmara e seu professor de desenho (MARTINS, 2000:9). No Brasil, realizou algumas pinturas de paisagem, sendo a mais conhecida uma vista do Rio de

² Para a noção de *geografia da arte*, ver KAUFMANN, 2004.

Janeiro, datada de 1844, pertencente à coleção Brasiliana, atualmente acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1844; ol/t; 82,3 x 117,5 cm).³ Nesta tela, Ciccarelli dá lugar à sua formação neoclássica, apresentando uma composição de desenho correto e forte esquema compositivo. A cena, de resto, não difere muito de outras telas realizadas por artistas da época, mas destaca-se pela luminosidade, onde as variações do amarelo indicam uma atmosfera sentimental e, de certa forma, idílica. À concentração escura de nuvens no fundo esquerdo da tela, opõe-se o primeiro plano, demarcado por um feixe de luz solar que destaca elementos da vegetação e deixa entrever, em meio à paisagem natural, um casal em que se destaca a mulher com trajas e pose de inspiração clássica.



A mesma combinação entre um desenho preciso e uma tonalidade que acusa um sentimentalismo romântico foi empregada anos depois, quando já estava no Chile e pinta “Vista de Santiago tomada de Peñalolén” (1853; ol/t; 73 x 92 cm).



Como pintor cuja trajetória esteve ligada à corte, Ciccarelli deixou um registro de pintura histórica ao representar o tema do “Casamento por procuração da imperatriz d. Teresa Cristina” (1846; ol/t; 194 x 264 cm). A tela, que pertence ao Museu Imperial de Petrópolis, elabora uma versão da cerimônia ocorrida na Capela Real Palatina de Nápoles, em maio de 1843, e merecerá um exercício comparativo futuro com imagens de outros artistas, relacionadas às cenas de corte na primeira metade do século XIX.⁴

³ O Instituto Ricardo Brennand, no Recife, possui uma versão desta tela, com algumas poucas e pequenas alterações.

⁴ Este texto resume as idéias iniciais de uma pesquisa que venho desenvolvendo no âmbito do Projeto Temático “Plus Ultra”, financiado pela FAPESP e dedicado ao estudo das transferências culturais e artísticas entre a Europa Mediterrânea e a América Latina.



Apesar desta atuação tão significativa nos dois ambientes – Brasil e Chile, Ciccarelli parece não ter sido ainda justamente recuperado. Considerado mais um entre os artistas estrangeiros que circularam na América Latina no século XIX, o caso Ciccarelli permite, no entanto, desenvolver questões muito instigantes a respeito da evolução do pensamento artístico nestes países, bem como sobre as práticas e relações que se estabeleceram no período, conjugando artistas, intelectuais e políticos. A vinda do artista para o Brasil espelha de forma exemplar o tipo de relação mapeada por Warnke para o início do período moderno, fazendo-nos perceber a proximidade entre o artista e a corte. Nada mais se sabe sobre sua permanência no Brasil até o momento de sua partida para o Chile, mas é certo que sua presença aponta para a urgência de serem investigadas questões como a inserção do artista no meio carioca, seus contatos com os artistas da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, bem como sua contribuição para este ambiente, considerando sua formação nos quadros do neoclassicismo italiano. Ainda serão necessárias pesquisas documentais que possam contribuir para esclarecer estas relações, mas por ora podemos considerar os ganhos potenciais de uma investigação que privilegie atuações específicas, na capacidade que possuem de deixar transparecer e influenciar o contexto mais geral.

Ao assumir o posto de diretor da recém criada Academia de Pintura do Chile⁵, Ciccarelli brinda-nos com um documento em que se podem perceber as fontes e os interlocutores de sua proposta para a instituição chilena. Trata-se do discurso pronunciado na abertura da academia, no dia 7 de março de 1849, sugestivamente intitulado “Origen y progreso de las Bellas Artes”. Em sua fala, Ciccarelli deixa transparecer noções fundamentais para entender os canais de entrada da tradição clássica no Chile, valendo-se da institucionalização do ensino artístico a partir daquela data. Adepto da idéia de que as condições climáticas, geográficas e sociais agem diretamente sobre o nível de desenvolvimento das artes, estabelece uma comparação entre as condições da origem e progresso artístico no mundo greco-romano e a situação extremamente favorável do Chile nesse aspecto. As seguintes passagens demonstram claramente a linha de continuidade enfatizada pelo diretor:

(...) Ciertamente que con un bello clima como el de la Grécia, suave i templado, i con un gobierno libre, pudieron los griegos desarrollar la ardiente i vivaz imaginación de que estaban dotados.

(...)En poco tiempo la inmigración griega tomó un desenvolvimiento mayor, encontrando en el suelo de la Italia un clima suave, ameno, i un terreno fecundo. Por esto es, que el espíritu elegante de los griegos quedó siempre allí mas sublimado con los colores de su brillante imaginación...

⁵ Sobre o assunto, ver ZAMORANO PÉREZ, 1999 e 2007.

(...)Cuando examino señores, el bello cielo de Chile, su posición topográfica, la serenidad de su atmósfera, cuando veo tantas analogías con la Grecia i con la Italia, me inclino a profetizar que este hermoso país será un día la Atenas de la América del Sur (CICCARELLI, 1849).

O texto constitui um importante documento das idéias de Ciccarelli e de como ele as organiza para servir ao programa que desejava impor à Academia. Como todas as instituições do gênero criadas nos países americanos desde o início do século⁶, a Academia de Pintura do Chile estava intrinsecamente ligada aos projetos políticos dos jovens Estados latino-americanos, mas seu diretor parece entender que as relações entre arte e política estão submetidas ao poder mesmo da arte, cuja origem e propósitos únicos pairam acima de toda distinção entre as histórias nacionais. Acredita que, com seus próprios meios, a arte promove a virtude entre os homens, através da onipotência da linguagem visual. O modelo, porém, está dado: o mundo clássico, lido particularmente através da experiência grega na península italiana. Uma só origem, porém, à qual esperava ver unir-se a experiência artística na América, cuja condição, em sua avaliação, em muito se assemelhava à da Itália anterior à chegada dos gregos. A idéia fica evidente na seguinte passagem do discurso:

Al tiempo de la civilización asiática o griega, (...) comenzó la inmigración en el litoral Itálico, que no era entonces mas que una tierra virgen como la América lo era a la época de su descubrimiento, con sus inmensos bosques habitados de salvajes u hombres primitivos. Se establecieron varias colonias i en poco tiempo llegaron a hacerse civilizadas i florecientes. (CICCARELLI, 1849)

Ainda que Ciccarelli tenha privilegiado em seu discurso um conteúdo propriamente artístico e estético, nos últimos parágrafos estabelece a ponte entre a Academia, formadora de “verdadeiros artistas”, e as necessidades do Estado. Dando continuidade ao trabalho dos “filhos da pátria”, que com armas e sangue asseguraram a independência e a grandeza da nação, “las bellas artes tienen la misión de fecundar esta semilla de virtud i patriotismo, ilustrando por médio del arte las hazañas de estos valientes.” (CICCARELLI, 1849)

A experiência de Alessandro Ciccarelli na América parece, portanto, de grande importância para a investigação da história da arte e do pensamento artístico no continente, considerando sua atuação nos dois contextos acima especificados. A enfrentar, no sentido de ampliar estas pesquisas, está a tarefa de obter maiores informações sobre o artista, seja como professor e artista na corte brasileira, seja como diretor da academia de artes no Chile republicano.

A fortuna crítica e bibliográfica de Quinsac Monvoisin é mais generosa, ainda que continuem sendo necessários levantamentos de documentação primária e periódicos, a fim de melhor analisar aspectos específicos de sua atuação no continente. Sua experiência no Chile, apesar de aparentemente decepcionante no que diz respeito à fundação de uma academia de arte no país e sua nomeação como diretor, é amplamente mencionada nas fontes. Desde 1843, Monvoisin parece ter ocupado seu lugar na história da arte deste país, onde viveu por mais de dez anos, realizando exposições, executando obras por encomenda, ensinando pintura e, sobretudo, influenciando o meio artístico e social chileno.

Nascido em Bordeaux, em 1790, Monvoisin estudou em Paris, onde foi aluno de Guérin e Géricault, de quem certamente herdou o gosto por um neoclassicismo-romântico típico da geração de artistas formados no ambiente davidiano e atuantes nas primeiras décadas do século XIX. Após uma temporada como pensionista do rei em Roma, realizou

⁶ Para a história das academias de arte, ver o texto fundamental de PEVSNER, 2005.

duas séries de retratos dos reis de França e dos marechais da Renascença, encomendados pelo governo francês para as galerias históricas de Versailles. Percebe-se, claramente, o estreito vínculo de Monvoisin com os projetos artísticos e museológicos de Louis Philippe, os quais parecem ter se rompido em 1836, devido a um desentendimento com Alphonse de Cailleux, diretor adjunto dos Museus reais franceses. Por motivos ainda não identificados, o artista deixa a França em 1842, rumo à América do Sul. Devemos considerar o intenso trânsito de artistas europeus em direção aos novos Estados americanos, além dos contatos pessoais de que Monvoisin porventura tenha desfrutado.⁷ Passa por Buenos Aires, onde permanece poucos meses e deixa alguns trabalhos, chegando ao Chile em 1843, nas condições acima mencionadas.⁸ A alegada condição oficial de sua entrada no Chile teria lhe permitido ocupar uma sala no edifício da antiga Universidade e receber recursos financeiros do Estado. Ainda em 1843, Monvoisin expõe 10 painéis em uma mostra na Universidade de São Felipe, acontecimento que seria considerado um marco na história da arte do Chile e que lhe renderia uma série de encomendas de retratos para a aristocracia chilena. Durante os onze anos em que viveu no Chile, realizou cerca de 600 retratos, atuou como professor e teve uma reconhecida importância como motivador do ambiente artístico americano.

Da produção de Monvoisin no Chile e na Argentina podemos dizer que, ainda que marcadamente européia em sua concepção e execução, colaborou para a elaboração da imagem da sociedade local e, sobretudo, alimentou uma historiografia que buscava identificar códigos próprios. Assim, no ambiente argentino, o “Soldado da guarda de Rosas”, pintado em 1842 (ol/couro, 155 x 133 cm) e “A portenha no templo” (1842; ol/t; 156 x 142 cm) exemplificam este primeiro envolvimento do artista francês, herdeiro de uma formação neoclássica permeada do romantismo do primeiro Oitocentos, com a realidade social e histórica latino-americana. As imagens respondem, portanto, à observação e identificação de tipos e hábitos locais, prática de resto característica da experiência estrangeira entre culturas distintas, bem como à tarefa incontornável de fazer a arte servir à história. Conjugam-se, neste momento, a tradição européia incorporada no comportamento e no fazer artístico de Monvoisin e os pressupostos locais, dando início ao que seria um longo período de aprendizado para o artista e de experiências definidoras de uma visualidade marcada por este e outros contatos ao longo do século.



⁷ Segundo informações do *site* www.profesorenlinea.cl/biografias/monvoisin.htm, Monvoisin teria conhecido, na França, Mariano Egaña, Pedro Palazuelos e José Luis Borgoño, intelectuais e políticos chilenos, de quem recebeu o convite para ir ao Chile.

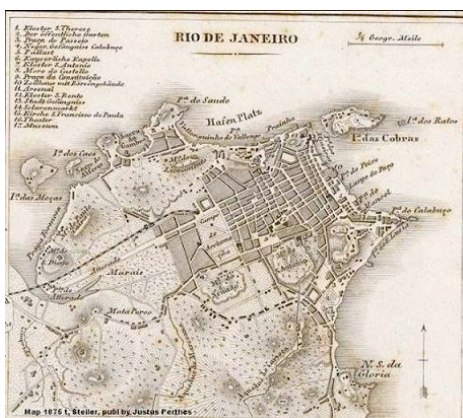
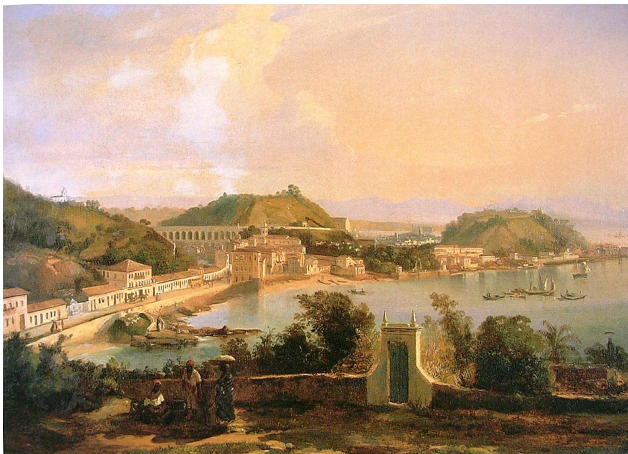
⁸ Sobre a versão de um convite oficial que acompanha Monvoisin em sua entrada no Chile, ver www.artistasplasticoschilenos.cl, biografia de Quinsac Monvoisin.

No Chile, como já destacado, Monvoisin dedica-se sobretudo à pintura de retratos, gênero no qual demonstra grande habilidade, marcada por um perfeito sentido da composição e domínio do traço. Exemplares são o retrato de Manuel Bulnes e a tela “Retrato de doña Milagros M de Sánchez” (1854; ol/t; 137 x 107 cm), onde Monvoisin consegue, plasticamente, construir o caráter da personagem, marca de sua retratística.



Em 1847, depois de uma passagem pelo Peru, Monvoisin chega ao Rio de Janeiro, apresentando-se, neste mesmo ano, na exposição da Academia Imperial de Belas Artes. Na corte brasileira executa retratos dos monarcas e a célebre vista da cidade, tomada do adro da Igreja da Glória (1847; ol/t; 46,5 x 64,5 cm). O tema é recorrente nas imagens realizadas pelos artistas que trabalharam no Rio de Janeiro e Monvoisin, mais uma vez, emprega seu talento de exímio compositor para orquestrar a paisagem: recorre à típica evidência de personagens no primeiro plano, dando início à narrativa que segue para o fundo da tela, acompanhando o recorte da baía e marcando, a meio caminho, a presença do aqueduto da Carioca, obra de engenharia que maravilhava os estrangeiros e acabou por constituir um forte elemento retórico da paisagem carioca. A porção direita da tela enfatiza a abertura da baía e a presença pitoresca de pequenas embarcações suavemente dispostas em suas águas tranquilas. O traço é delicado, a luz envolvente, interrompida apenas pela tonalidade mais escura do primeiro plano, que parece sugerir uma balastrada para a observação da paisagem.

Note-se, porém, que a composição de Monvoisin altera a geografia local em prol do arranjo de motivos no interior da tela: o recorte natural da baía dificilmente permitiria a angulação proposta pelo pintor e tampouco a visão do aqueduto tal qual se apresenta na imagem. Monvoisin encurta a curva da baía, aproximando de tal modo os morros de Santa Teresa, Santo Antônio e Castelo, que a distância real submete-se à intenção de tornar visíveis pontos da paisagem e elementos arquitetônicos cuidadosamente selecionados pelo artista. Trata-se, portanto, de enxergar na vista de Monvoisin não o registro fiel da paisagem carioca, mas uma composição que traz a marca de um realismo que submete o cenário local às forças e determinações da arte de pintar.



Depois de sua estada no Brasil, Monvoisin ainda permaneceria no continente até 1858, quando voltou para a França onde, segundo as fontes, dedicou-se à Doutrina Espírita até a sua morte, em 1870.

As experiências de Ciccarelli e Monvoisin integram um conjunto mais amplo de personalidades cuja presença e atuação no Brasil e em outros países da América Latina ilustram com clareza as estreitas relações entre arte e política, reafirmando o que foi destacado no início desta exposição. Grande parte dos artistas que viajaram à América neste período possuem uma trajetória que passa, em algum momento, pelo interior das cortes e pelos corredores de contatos com intelectuais e políticos. François Auguste Biard, por exemplo, que esteve no Brasil entre 1858 e 1860, havia sido retratista da corte de Louis Phillippe e foi convidado para pintar retratos dos monarcas brasileiros. Edward Hildebrandt, pintor alemão que compôs importantes trabalhos durante sua permanência no Brasil, viera ao país em viagem patrocinada pelo imperador Frederico Guilherme IV da Prússia, a quem fora recomendado por Alexander von Humboldt. Tais ligações caracterizam o ambiente artístico que se desenvolve nos países americanos, restando ainda compreender com maior acuidade os níveis de penetração e interação dos modelos trazidos por estes artistas, seus contatos com os meios locais e as incontornáveis alterações que tais contatos provocaram em ambos os lados. A partir daí, perceber os elos entre visualidade, conhecimento e domínio, elos capazes de nos fazer melhor compreender a história artística e cultural deste continente.

Referências e fontes

- ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- (O) **Brasil do Século XIX na Coleção Fadel**. Texto Alexei Bueno. Apres. Jorge de Souza Hue. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004.
- CICCARELLI, Alessandro. Origen y Progreso de las Bellas Artes. Discurso pronunciado a la apertura de la Academia de Pintura. **Anales de la Universidad de Chile**. 1849, t. VI, p. 105-117. (disponível em: www.mac.uchile.cl)
- KAUFMANN, Thomas da Costa. **Toward a Geography of Art**. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2004.
- MARTINS, Carlos (org.). **Revelando um Acervo**. Coleção Brasileira. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.
- MIGLIACCIO, Luciano. O Século XIX. In: **Arte do Século XIX**. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte**. Passado e Presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **As Barbas do Imperador**. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- WARNKE, Martin. **O Artista da Corte**. Os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Editora da USP, 2001.
- ZAMORANO PÉREZ, Pedro. El rol del Estado en el desarrollo del arte en Chile. Desde la fundación de la Academia de Pintura hasta 1928. In: **Heterogénesis. Revista de Artes Visuales**. Nº 31, ano VIII, 1999 (disponível em: www.heterogenesis.com).
- _____. Educación Artística en Chile: Fernando Alvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y Pablo Burchard, tres maestros emblemáticos. In: **Atenea**. Nº 495, I sem 2007, pp. 185-211.

Sites

www.artistasplasticoschilenos.cl

www.profesorenlinea.cl

www.mac.uchile.cl