

Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma

Meirelles, Zeferino, Bernardelli and others: the trajectory of the pensioners of the Imperial Academy in Rome

CAMILA DAZZI

Doutoranda em Teoria da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Mestre em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP. Professora substituta do Instituto de Artes da UERJ. Coordenadora do projeto-site DezenoveVinte – Arte Brasileira

PhD student in History and Art Theory at the School of Fine Arts/UFRJ. MA in Art History/IFCH/UNICAMP. Assistant professor in the department of Art History/UERJ. Coordinator of the web-site DezenoveVinte – Brazilian Art of the 19th Century

RESUMO Questionando a concepção da França como detentora máxima da Modernidade no século XIX, o presente artigo procura demonstrar, com base na recente fortuna crítica sobre o período, que tal teoria é historicamente construída. O texto busca, ainda, apresentar como se deu a trajetória artística dos pintores e escultores brasileiros que optaram por Roma como sede de seus estudos. Em que instituições estudaram? A que movimentos artísticos se filiaram? Que acesso tiveram à produção histórica de arte? São essas algumas das perguntas que buscamos responder, com o intuito de compreender os componentes que dão materialidade específica às suas produções.

PALAVRAS-CHAVE Academia Imperial de Belas Artes, ensino artístico, arte italiana.

ABSTRACT The present article deals with the conception of France as a maximum source of Modernity in the Nineteenth Century, trying to demonstrate that it is historically constructed. The text also aims a better understanding of the artistic trajectory of Brazilian painters and sculptors who complemented their studies in Rome. In which institutions have they studied? To which artistic movements are they connected? Which access did they have to the historical production of art? These are some of the questions we attempt to answer, to understand the components that gives a specific materiality to their productions.

KEYWORDS Imperial Academy of Fine Arts, Artistic Education, Italian Art.

A fortuna crítica acerca da estadia na Europa dos artistas brasileiros provenientes da Academia Imperial de Belas Artes apresenta uma séria desigualdade. Se, por um lado, há relevante número de pesquisas sobre os artistas que, tendo obtido o Prêmio de Viagem, se dirigiram a Paris com o propósito de concluir seus aprendizados artísticos, por outro, são raros os trabalhos que versam sobre os pintores e escultores que estudaram em Roma.¹

Ora, para compreendermos a produção artística de determinado artista faz-se necessário acompanhar a sua trajetória, desde a formação, o acesso que teve à produção histórica da arte, os materiais que empregou, suas relações com os movimentos internacionais, enfim, uma série de componentes que dão materialidade específica à sua produção. Nesse sentido, vários anos de estudo na Itália não podem ser considerados irrelevantes. Como explicar, então, tal descaso?

A própria historiografia da arte italiana no século XIX, principalmente sobre a cultura figurativa da segunda metade do século, quando a França adquiriu maior evidência, foi, pelo menos até a década de 1860, fruto de uma visão que procurava analisar a produção artística italiana em relação àquela francesa do mesmo período, confrontando, com maior frequência, os *macchiaioli*² italianos e os pintores impressionistas.³

Roberto Longhi sustentava que a arte italiana do Oitocentos era absolutamente inferior, expressão de uma cultura menor, ressentida da situação de provincianismo – a qual, segundo o autor, era própria da Itália dividida em regiões culturalmente diversas, mesmo após a sua unificação política. Tal postura é detectada nos discípulos de Longhi – por exemplo, Antonio Boschetto –, que depreciavam um artista do nível de Giovanni Fattori, ou mesmo todo o grupo dos *macchiaioli* toscanos, considerados personagens de menor relevo no cenário artístico europeu, principalmente se comparados aos impressionistas.⁴

¹ Os poucos trabalhos que se aprofundam sobre a relação de artistas brasileiros com a arte italiana são: COLI, Jorge. *Vitor Meirelles e a pintura internacional*. (Tese de livre docência), UNICAMP, Campinas, 1997; SILVA, Maria do Carmo Couto da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. (Dissertação de mestrado), Programa de Pós-graduação em História IFCH/UNICAMP (Prof. Dr. Luciano Migliaccio), Campinas, 2005. DAZZI, Camila. *As relações Brasil-Itália na arte do último Oitocentos: estudo aprofundado sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)*. (Dissertação de mestrado), Programa de Pós-graduação em História IFCH/UNICAMP, (Prof. Dr. Luciano Migliaccio), Campinas, 2006.

² Para uma rápida definição de os *Macchiaioli*, ver o site <http://en.wikipedia.org/wiki/Macchiaioli>.

³ DE GRADA, Raffaele. “Come si affronta l’arte oggi: Italia e Europa”. *Arte & Carte on line Periodico di Cultura Informazione e Creatività Artistica*. Napoli: Arte Dimensione Edizioni. Publicado em: 1º jul. 2004. Disponível em: <<http://www.artecarte.isnet.it/archivio/ricerca.php>> Acesso em: 20 fev. 2006.

⁴ Idem.

The critical reception related to the European sojourn of Brazilian artists coming from the Imperial Academy of Fine Arts is seriously unbalanced. If we already have by one side a relevant number of researches that are turned towards those artists that, by receiving the Voyage Prize, went to Paris with the aim of concluding their artistic training, by the other side the works that deal with the painters and sculptors that studied in Rome are rare¹.

Now, to understand the artistic production of a determinate artist it is necessary to follow his/her trajectory since his/her training, the access that s/he had to the historical production of art, the materials that s/he employed, his/her relationship with the international movements, ultimately a series of components that bring specific materiality to his/her production; in this sense several years of study in Italy can not be considered irrelevant. How to explain, then, such negligence?

The historiography of Italian art in the nineteenth century itself, especially in the studies of its second half’s figurative culture, when France starts to be more in evidence, was, at least until the 60’s, the result of an approach that always sought to analyze that artistic production in relation to the French production of the same period, confronting, with more frequency, the Italian *macchiaioli*² with the impressionist painters³.

Roberto Longhi has sustained that the Italian art from the nineteenth century was an absolutely inferior art, the expression of a minor culture, which was resentful of the situation of parochialism – which was, according to him, characteristic of the Italy divided in several regions culturally diverse, even after its political unification. Such attitude can be detected in Longhi’s disciples, as, for instance, Antonio Boschetto, who came at the point of disqualifying an artist of the level of Giovanni Fattori, or even all the group of the Tuscan *macchiaioli*, who were not considered as outstanding characters in the European artistic scenario, especially if compared to the impressionists⁴.

¹ The few works that examine carefully the relationship between the Brazilian artists and Italian art are: COLI, Jorge. *Vitor Meirelles e a pintura internacional*. (Full Professorship Thesis). Campinas: Unicamp, 1997. SILVA, Maria do Carmo Couto da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. (M.A. Dissertation). Supervision by Prof. Dr. Luciano Migliaccio. Campinas: Post-Graduate Program in History IFCH/UNICAMP, 2005. DAZZI, Camila. *As relações Brasil-Itália na arte do último Oitocentos: estudo aprofundado sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)*. (M.A. Dissertation). Supervision by Prof. Dr. Luciano Migliaccio. Campinas: Post-Graduate Program in History IFCH/UNICAMP, 2006.

² For a quick definition on what is the Macchiaioli, see the site: <http://en.wikipedia.org/wiki/Macchiaioli>

³ DE GRADA, Raffaele. “Come si affronta l’arte oggi: Italia e Europa”. In: *Arte & Carte on line Periodico di Cultura Informazione e Creatività Artistica*. Naples, Arte Dimensione Edizioni. Published in: 2004-07-01. Available in: <<http://www.artecarte.isnet.it/archivio/ricerca.php>>. Accessed in: 20/02/2006

⁴ DE GRADA, Raffaele. Op.cit. s/p.

Indeed, France and French culture was thought to have the importance of a landmark. Lionello Venturi, even defending the *macchiaioli*, attributed to French art in his Thesis a place of higher eminence, sustaining that Modernism had started with French Romanticism, in Delacroix's paintings, followed by Impressionism, developing through the Post-Impressionism of Cézanne, Van Gogh, etc., and arriving, finally, to the French art that was contemporaneous to it⁵. Italian art appeared much little provided with modernity.

Such positioning is passing through a historiographic revision, perceived in recent studies, as the revalorization of Italian art criticism, by Paola Barocchi in her *Testemunianze e polemiche figurative in Italia*⁶; or the analysis of the great Italian exhibitions, likewise the role of Italian painting in the international art market, by Maria Mimita Lamberti⁷.

Italy's importance as a formative center for artists is thought over by Carlos Gonzáles in his *Pintores Españoles en Roma (1850-1900)*⁸ and by Carlos Reyero in *Artisti spagnoli e portoghesi: L'esperienza italiana, um passaggio obbligato per la formazione artistica*⁹.

The little relevance given to the Italian formation by the Brazilian scholars can be explained, as we saw, by the subaltern position that Italy has in the international art historiography, specifically in relation to the nineteenth century. Such negligence can be equally attributed to the modernist historiography in Brazil that sought to value that which served as the mark of origin and evolution of vanguards, relegating all the rest to a "package comfortably tagged as academic"¹⁰, in which the Italian art of the nineteenth century would be included, deprived, as it was thought, of modernity.

It suffice to quote the example of José Roberto Teixeira Leite, in his text *Belle Époque no Brasil*¹¹, period situated by him "between 1889, date of the proclamation of Republic, and 1922, year of the realization of São Paulo's Week of Modern Art, being

De fato, se atribuía à França e à cultura francesa a importância de um ponto de referência. Lionello Venturi, mesmo defendendo os *macchiaioli*, conferia em sua tese um lugar de maior destaque à arte francesa, argumentando que o Modernismo havia começado com o Romantismo francês, na pintura de Delacroix, prosseguindo no Impressionismo, se desenvolvendo através do Pós-impressionismo cèzanniano, vangoghiano etc., e chegando, finalmente, à arte francesa a ele contemporânea.⁵ A arte italiana aparecia muito pouco provida de modernidade.

Tal opinião vem passando por uma revisão historiográfica, percebida em estudos recentes, como a revalorização da crítica da arte italiana por Paola Barocchi, no seu *Testemunianze e polemiche figurative in Italia*⁶, ou a análise das grandes exposições italianas, assim como do papel da pintura italiana no mercado de arte internacional, por Maria Mimita Lamberti.⁷

A importância da Itália como centro formador de artistas é repensado por Carlos Gonzáles, em *Pintores Españoles en Roma (1850-1900)*⁸, e por Carlos Reyero, em *Artisti spagnoli e portoghesi: L'esperienza italiana, um passaggio obbligato per la formazione artistica*.⁹

A pouca relevância dada pelos estudiosos brasileiros à formação italiana dos artistas que estudaram na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro pode ser explicada, como vimos, em razão da posição subalterna que a Itália assumiu na historiografia da arte internacional, especificamente no que diz respeito ao século XIX. Tal descaso pode ser igualmente atribuído à historiografia modernista no Brasil, que procurou valorizar aquilo que servia como marco de origem e evolução das vanguardas, relegando todo o resto a um "pacote comodamente etiquetado como acadêmico"¹⁰, no qual estaria incluída a arte oitocentista italiana, destituída, como se pensava, de modernidade.

Basta aqui citarmos o exemplo de José Roberto Teixeira Leite, no seu texto *Belle Époque no Brasil*¹¹, período esse situado por

⁵ Ibidem.

⁶ BAROCCHI, Paola (org.). *Testemunianze e polemiche figurative in Italia: Dal bello ideale al preraffaellismo*. Florence: Casa Editrice G. D'Anna, 1972.

⁷ LAMBERTI, Maria Mimita. "I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti". In: *Storia dell'arte italiana*. Turin: Giulio Einaudi Editore, 1982. (Third Volume: Il Novecento).

⁸ GONZÁLES, Carlos e Martí, Montse (org.). *Pintores Españoles en Roma (1850-1900)*. Tusquets Editaes, 1996.

⁹ REYERO, Carlos. "Artisti spagnoli e portoghesi: L'esperienza italiana, um passaggio obbligato per la formazione artistica". In: *Ottocento; cronache dell'arte in italiana dell'Ottocento*, no 20. Milan: Giorgio Mondadori, 1991.

¹⁰ PEREIRA, Sonia Gomes. "Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão". In: *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: School of Fine Arts Post-Graduate Program /UFRJ, n. 8, 2001. p. 73.

¹¹ LEITE, José Roberto Teixeira. "Belle Epoque no Brasil". In: *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

⁵ Idem.

⁶ BAROCCHI, Paola (Org.). *Testemunianze e polemiche figurative in Italia: Dal bello ideale al preraffaellismo*. Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1972.

⁷ LAMBERTI, Maria Mimita. "I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti?". In: *Storia dell'arte italiana*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1982. (Volume terzo: Il Novecento).

⁸ GONZÁLES, Carlos e MARTÍ, Montse (Org.). *Pintores Españoles en Roma (1850-1900)*. Madrid: Tusquets Editaes, 1996.

⁹ REYERO, Carlos. "Artisti spagnoli e portoghesi: L'esperienza italiana, um passaggio obbligato per la formazione artistica". In: *Ottocento; cronache dell'arte in italiana dell'Ottocento*, n. 20. Milano: Giorgio Mandadori, 1991.

¹⁰ 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, p. 73.

¹¹ LEITE, José Roberto Teixeira. "Belle Epoque no Brasil". In: *Arte no Brasil*. São

ele “entre 1889, data da proclamação da república, e 1922, ano da realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo, sendo precedida por um curto prelúdio – a década de 1880”. Segundo o crítico, seria impossível compreender esse período da arte no Brasil sem considerar as suas vinculações com a França. Se tal afirmativa é inquestionável, devemos, pelo menos, ponderar sobre o fato de que vários artistas de relevo no cenário artístico carioca, entre 1880 e 1900, completaram seus estudos na Itália, tendo lá entrado em contato com os movimentos artísticos considerados por Teixeira Leite como de maior relevo: o Simbolismo e o *Art Nouveau*. A Itália, portanto, pode ser pensada como uma das “portas” que possibilitavam aos artistas brasileiros entrar em contato com as últimas tendências da arte no panorama internacional do Oitocentos.

O meio artístico carioca da segunda metade do século XIX esteve particularmente aberto às inovações da cultura figurativa produzida na Itália, graças, em grande parte, às relações artísticas que a Academia Imperial de Belas Artes sempre procurou estabelecer com aquele país, sobretudo através dos Prêmios de Viagem. Os artistas que lá estudaram na segunda metade do Oitocentos se “alimentavam” com as novidades do contexto artístico no qual estavam imersos e traziam tais inovações ao Brasil quando regressavam, ou mesmo estabeleciam contato com esse contexto artístico durante as suas estadias na Itália para o envio de obras que figuravam em exposições.

Em geral, o fascínio exercido no século XIX pela Itália, que os estrangeiros consideravam unitariamente antes mesmo da sua efetiva unificação política, decorre de dois fatores. Primeiramente, sobrevivia a idéia de que se tratava do lugar mais idôneo para um aprendizado artístico. Em um ofício de 1868, destinado ao Governo Imperial, referente à ida de Zeferino da Costa à Itália, os membros da Congregação da Academia deixam clara tal impressão.

A carestia da vida em Paris, a exigüidade da pensão estabelecida, e, mais que tudo, as distrações daquela grande cidade, que a experiência tem nos demonstrado perturbar o estudo dos nossos alunos, contrastando com a vida tranqüila, módica e apropriada ao estudo das belas artes que Roma oferece, são as razões que levaram a Congregação a tomar esta resolução...¹²

Paulo: Abril Cultural, 1979.

¹² Ofício da Congregação dos Professores da Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1868. Cf. LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. (Monografia de fim de curso), Faculdade de Arquitetura/USP, São Paulo, 1991, p. 62.

preceded by a short prelude – the 1880’s decade”. According to the critic, it would be impossible to understand this period of art in Brazil outside its links with France. If such claim is undoubted, we should, at least, think about the fact that several artists of prestige in the Carioca artistic scenario, between 1880 and 1900, had finished their studies in Italy, getting in touch there with the artistic movements considered by Teixeira Leite as of higher eminence: the Symbolism and the *Art Nouveau*. Italy, therefore, can be thought as one of the ‘doors’ that granted to the Brazilian artists to be in contact with the last tendencies of art in the nineteenth century’s international panorama.

The Carioca artistic milieu of the second half of the nineteenth century was particularly open to the innovations of the figurative culture produced in Italy, thanks, in great measure, to the artistic relationship that the Imperial Academy of Fine Arts always sought to establish with that country, above all through the Voyage Prizes. The artists that studied there in the second half of the nineteenth century were “feed” with the novelties that occurred in the artistic context in which they were immerse and they brought these innovations when they come back to Brazil, and even during their stay in Italy, through the consignment of works that become part of exhibitions.

In general, the fascination exerted in the nineteenth century by Italy, which the foreigners considered to be unitary even before of its effective political unification, comes from two factors. Before all, it remains the idea that it was the most idoneous place for an artistic learning. In an official letter from 1868, addressed to the Imperial Government, regarding the Voyage of Zeferino da Costa to Italy, the members of the Congregation of the Academy state clearly such positioning:

The costliness of life in Paris, the exiguity of the established pension, and, more than everything, the distractions of that great city, which the experience has demonstrated to disturb the study of our students, contrasting with the peaceful, reasonable and appropriate life to the study of fine arts that Rome offers, are the reasons that have lead the Congregation to take this decision... ¹².

The kind of consideration done by the members of the IAFA’s Congregation, who see in Paris a “distracting” city, inappropriate to the students, confirm that not all the art connoisseurs agreed that Paris was the

¹² Official letter from the Congregation of Teachers of the Imperial Academy of Fine Arts, Rio de Janeiro, August 27, 1868. Cf. LEE, Francis Melvin: *Henrique Bernardelli*. (Concluding Monograph). São Paulo: Faculty of Architecture/USP, 1991. p.62.

most ideal place to the education of a young artist. Indeed, we can perceive that in Europe and in the Americas, the institutions that granted a stay in the exterior, were convinced that Italy, and particularly Rome, was an obligatory passage in the education of any artist (even if many went, before or after, to other artistic centers as Paris or Munich)¹³. There are several German, Spanish and Portuguese artists that studied there; we can cite here, among many names, those of Arnold Böcklin and Hans von Morées, the Spanish Joaquín Sorolla and Mariano Fortuny, and the Portuguese Silva Porto, Marques de Oliveira and Henrique Pousão.

Now, it becomes much evident, from the serious research on the sources of the period, that the relationship of Rio de Janeiro's Imperial Academy of Fine Arts with Italy, if compared to other institutions of artistic teaching, was not less meaningful. Through the high number of Italian *Corresponding Members*, among whom the painters, sculptors, musicians and architects, from the most diverse artistic centers of Italy, as Florence, Milan, Rome and Naples¹⁴, many of them acknowledged teachers in their areas of actuation, we can perceive that the IAFA was since early concerned to establish academic relationship with that country. Between 1845 and 1900, no less than 18 students and teachers of the Academy (of short or longer entailment), through the Voyage Prizes, of scholarships granted by the Emperor, or by themselves, had a stay in Italy that was of invaluable relevance to their artistic productions¹⁵ (see table II).

At last, we can say, based on documental data, that, even contrary to what is presumed, at no moment, during the second half of the nineteenth century, the voyages of study to France were so much numerous to those to Italy to the point that we can judge to be less meaningful IAFA's relationship with the former country (see table III).

A consideração feita pelos membros da Congregação da AIBA – Paris como uma cidade de “distrações”, inapropriada aos alunos – comprova que nem todos os entendedores de arte concordavam que aquela cidade era o lugar ideal para a formação de um jovem artista. De fato, o que se percebe é que, na Europa e nas Américas, as instituições que proporcionavam estadias no estrangeiro entendiam que a Itália, e particularmente Roma, constituía-se numa passagem obrigatória na formação de qualquer artista (ainda que muitos se dirigissem, antes ou depois, a outros centros artísticos, como Paris ou Munique).¹³ Vários foram os artistas alemães, espanhóis e portugueses que lá estudaram, podendo ser citados, entre tantos nomes, os de Arnold Böcklin e Hans von Morées, dos espanhóis Joaquín Sorolla e Mariano Fortuny, e dos portugueses Silva Porto, Marques de Oliveira e Henrique Pousão.

Ora, fica evidente, a partir de uma pesquisa séria nas fontes do período, que a relação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro com a Itália, se comparada com a de instituições de ensino artístico, não foi menos significativa. Através do elevado número de *Membros Correspondentes* italianos, entre os quais pintores, escultores, músicos e arquitetos, dos mais diversos centros artísticos da Itália, como Florença, Milão, Roma e Nápoles¹⁴, muitos deles reconhecidos professores em suas áreas de atuação, podemos perceber que desde muito cedo a AIBA esteve preocupada em estabelecer relações acadêmicas com aquele país. Entre 1845 e 1900, nada menos que dezoito dos alunos e professores da Academia (de vínculo breve ou duradouro), através dos Prêmios de Viagem, de bolsas de estudo concedidas pelo Imperador ou por conta própria, realizaram uma passagem pela Itália de inestimável relevância para as suas produções artísticas¹⁵ (ver tabela II).

¹³ The importance of Italy as a formative center of artists is thought over in: GONZÁLES, Carlos and MARTÍ, Montse (org) Op. cit; I “Deutsch-Römer”, Il Mito dell'Italia Negli Artisti Tedeschi, 1850-1900. Milano: Mondadori Edit, 1988 and REYERO, Carlos. Op. cit.

¹⁴ The Congregation of Teachers of the Academy, since the decade of 1850, stimulated the artistic interchange with Italy, giving the title of Corresponding Member to many of its artists. In the decades of 1850 to 1870 above all with artists linked to the Accademia di San Luca and the Instituto Romano, as Luigi Canina, Cesare Mariani, Scipioni Vannutelli, Nicola Consoni and Giulio Monteverde. Since the years of 1880, however, we have the name of Neapolitan artists, like Domenico Morelli, Domenico Conte and Vincenzo Conte. We did this survey from the Database of the Dom João VI Museum/SFA/UFRJ, which has a listing of the European Corresponding Members between 1850 and 1888.

¹⁵ On this subject see: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura”. In: 185 Anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Post-Graduate Program in Visual Arts/SFA/UFRJ, 2001/2002. p. 69-92. FERNANDES, Cybele Vidal Neto. “O Ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes”. In: 185 Anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Post-Graduate Program of Visual Arts/SFA/UFRJ, 2001/2002. p. 9-41

¹³ A importância da Itália como centro formador de artistas é repensado em: GONZÁLES, Carlos e MARTÍ, Montse (Org). Op. cit; I “Deutsch-Römer”, Il Mito dell'Italia Negli Artisti Tedeschi, 1850-1900. Milano: Mondadori Edit, 1988; e REYERO, Carlos. Op. cit.

¹⁴ A Congregação dos Professores da Academia, desde a década de 1850, estimulou o intercâmbio artístico com a Itália, tendo concedido o título de Membros Correspondentes a vários de seus artistas. Entre as décadas de 1850 e 1870, sobretudo com artistas vinculados à *Accademia di San Luca* e ao *Instituto Romano*, como Luigi Canina, Cesare Mariani, Scipioni Vannutelli, Nicola Consoni e Giulio Monteverde. A partir dos anos de 1880, no entanto, há o nome de artistas napolitanos, como Domenico Morelli, Domenico Conte e Vincenzo Conte. Este levantamento foi por nós realizado a partir do banco de dados do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, que possui uma listagem dos Membros Correspondentes europeus entre 1850 e 1888.

¹⁵ Sobre esse assunto ver: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura”. In: 185 Anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001/2002, pp. 69-92; FERNANDES, Cybele Vidal Neto. “O Ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes”. In: 185 Anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001/2002, pp. 9-41.

Por fim, podemos afirmar, com base em dados documentais, que, ao contrário mesmo do que se costuma sustentar, em nenhum momento, durante a segunda metade do século XIX, as viagens de estudo à França foram tão superiores àquelas à Itália, a ponto de julgarmos menos significativas as relações da AIBA com este país (ver tabela III).

Vejamos agora, ainda que brevemente, como ocorreu a estadia dos artistas brasileiros em Roma, em um recorte temporal que se inicia em 1849 – com a ida do primeiro pensionista da Academia para a Itália – e termina em 1889 – ano marcado pelo retorno ao Brasil do último aluno da Academia Imperial a complementar seus estudos naquele país, bem como por significativas mudanças na própria instituição, que, com a implementação do regime republicano, passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes.

Certamente, a forma como foi implantado o ensino artístico oficial no Brasil – inicialmente, através da contratação, em 1816, da Missão Francesa; depois, com a abertura, em 1826, da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, com a atuação de mestres franceses, como Debret, Grandjean de Montigny e Taunay – contribuiu bastante para a escolha de Roma como destino para os pensionistas entre as décadas de 1840 e 1870.¹⁶

A viagem e a permanência em Roma sempre se constituíram em elemento considerado primordial na formação do artista dentro do sistema de ensino francês. O concurso do *Grand Prix de Rome*, representava mesmo o seu ápice, sendo a última etapa nesse sistema de ensino, evento mais importante do ano acadêmico, noticiado na imprensa especializada da época e bastante influente em decorrência da exposição e da publicação dos desenhos dos vencedores do concurso.¹⁷

Da primeira geração de artistas que seguiu para a Itália constam os nomes de Antonio Francisco Nery, pensionista entre 1849 e 1851; de Agostinho da Motta, que lá residiu entre 1851/1855; e de Victor Meirelles, que obteve o Prêmio de Viagem em 1852, seguindo para a Itália no ano seguinte. Diferentemente dos outros pensionistas mencionados neste ensaio, a estadia de Nery na Itália foi de apenas três anos – tempo avaliado como insuficiente pelos professores da AIBA, que pediram ao governo a ampliação da estadia dos pensionistas para cinco anos, o que só passou a ocorrer efetivamente a partir de Victor Meirelles, em 1852. Não podemos,

¹⁶ PEREIRA, Sonia Gomes. “O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na ‘École des Beaux-Arts’ em Paris”. In: *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001/2002, pp. 95-182.

¹⁷ Idem.

Let us see now, even briefly, how was the sojourn of Brazilian artists in Rome, on a temporal cut that begins with the first pensioner of the Academy to go to Italy in 1849, and whose end was in 1889, year marked doubly by the return to Brazil of the last student of the Imperial Academy to complete his studies on that country, and by significant changes in the institution itself, which would begin to be called then, with the instauration of the Republican Regime, National School of Fine Arts.

Certainly the way in which the official artistic teaching in Brazil was implemented – first, through the recruitment in 1816 of the French Mission; later, with the inauguration in 1826 of Rio de Janeiro’s Imperial Academy of Fine Arts, with the acting of French masters, as Debret, Grandjean de Montigny and Taunay –, much contributed to the choice of Rome as destiny to the pensioners that went there between the decades of 1840 and 1870¹⁶.

The voyage and the stay in Rome were always considered a primordial element in the education of the artist inside the French system of education. The contest of the *Grand Prix de Rome* even represented its acumen, being the last step in that system of education, the most important event of the academic year, reported in the specialized press of the epoch and very influent due to the exhibition and the publication of the drawings of the winners¹⁷.

From the first generation of artists that went to Italy we can see the name of Antonio Francisco Nery, pensioner there between 1849 and 1851, Agostinho da Motta, who lives there between 1851/1855 and Victor Meirelles, who wins the Voyage Prize in 1852, going to Italy in the following year. Despite Nery’s stay in Italy, differently from the others pensioners that we shall see in this essay, was of only 3 years – time considered insufficient by IAFA’s teachers that ask to the Government the extension of the pensioners’ stay to 5 years, which will only happen effectively from Victor Meirelles on, in 1852 –, we can not discard this period of his artistic education, whose works reveals a clear opening towards Roman Purism¹⁸.

In reality, very little is known about Nery’s and Motta’s stay in Italy. From the first there is little reference in IAFA’s documentation, today belong-

¹⁶ PEREIRA, Sonia Gomes. “O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na ‘École des Beaux-Arts’ em Paris”. In: *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Post-Graduate Program of Visual Arts/SFA/UFRJ, 2001/2002, p. 95-182.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ It is interesting to note that the orientation of the artists here mentioned towards Roman Purism, can already be formulated, somewhat, in Rio de Janeiro. We should remember the presence in the Carioca artistic milieu of foreign artists, as the Italian Luigi Giudice, who made the pediment to the Santa Casa de Misericórdia [Saint House of Mercy], in Rio, and the German Patrick Firdinad, author of the sculptures of the present Campus of UFRJ’s Red Beach.

ing in almost its entirety to the Dom João IV Museum/SFA/UFRJ, which only gives us data relating to his victory in the Voyage Prize contest on historical painting, in 1848¹⁹, and his trip to that country, in April, 1849²⁰. We know through the documents that in 1850 the artist had a short stay in Liorne²¹ (Livorno-Italy), going afterwards to Rome. There are no references about his possible stay for a short while in the *Accademia di San Luca*, but it is very likely that, following Agostinho da Motta's example, he could have frequented the atelier of some slightly renowned master²².

About Agostinho da Motta there is a little more complete documentation referring to his stay in Rome. The painter wins the Voyage Prize in 1850, going to Rome in 1851. In Italy, he studies at the atelier of the French François-Leon Benouville, himself a *Prix de Rome*, pensioner at the *Villa Medici* between 1846 and 1850, having being François-Edouard Picot's pupil at the *École de Beaux Arts*. We could ask here if also Nery did not cross through that artist's atelier.

Certainly it is in relation to Victor Meirelles's stay that the information is more prodigal. Meirelles lives approximately four years in Italy²³, where he attends the classes at the *Accademia di San Luca*, not being however regularly enrolled²⁴. The artist had as masters two of the period's most important Italian artists: Tommaso Minardi and Nicola Consoni. There are two known versions about Meirelles' stay at the atelier of these artists: in one of them Minardi would have thought Meirelles still unfitted for the study of historical painting, finding it odd that he would like to paint, while he still did not knew how to draw. Minardi would have then sent Meirelles to Consoni's guidance, with which he studied nude model and costumes²⁵. In the other version, Meirelles, tired for hav-

no entanto, desconsiderar esse período na aprendizagem artística de Nery, cujas obras revelam uma clara abertura em direção ao Purismo romano.¹⁸

Bem pouco se sabe sobre as estadias de Nery e de Motta na Itália. Do primeiro existem poucas referências na documentação da AIBA, hoje em sua quase totalidade pertencente ao Museu D. João VI/EBA/UFRJ, que fornece apenas dados sobre a vitória do artista no concurso de Prêmio de Viagem em pintura histórica, em 1848¹⁹, e sua ida à Itália, em abril de 1849.²⁰ Sabemos, através dos documentos, que, em 1850, o artista realizou breve estadia em Liorne²¹ (Livorno), seguindo depois para Roma. Não há referências sobre uma possível passagem pela *Accademia di San Luca*, mas é muito provável que, a exemplo de Agostinho da Motta, tenha frequentado o ateliê de algum mestre minimamente renomado.²²

Sobre Agostinho da Motta, há documentação um tanto mais significativa acerca de sua estadia em Roma. O pintor obteve o Prêmio de Viagem em 1850, seguindo para Roma em 1851; na Itália, estudou no ateliê do francês François-Léon Benouville, o próprio um *Prix de Rome*, pensionista da *Villa Medici* entre 1846 e 1850, tendo sido aluno de François-Edouard Picot na *École de Beaux Arts*. Poderíamos indagar se também Nery não estudou no ateliê do artista.

É sobre a estadia de Victor Meirelles que temos maiores informações. O artista morou por cerca de quatro anos na Itália²³, onde frequentou as aulas da *Accademia di San Luca*, não sendo, no entanto, um inscrito regular.²⁴ Teve como mestres dois dos mais im-

¹⁸ É interessante mencionar que a orientação dos artistas rumo ao Purismo romano poderia já ter sido, de certa forma, formulada no Rio de Janeiro. Devemos lembrar da presença no meio artístico carioca de artistas estrangeiros cuja vinculação com o Purismo é largamente conhecida, como o italiano Luigi Giudice, que realizou o frontão da Santa Casa de Misericórdia, no Rio, e o alemão Patrick Ferdinand, autor das esculturas do atual Campus da Praia Vermelha da UFRJ.

¹⁹ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Data: 22 dez. 1848. Notação: 5617. Conteúdo: Aviso do ministro do Império ao diretor da Academia, aprovando a escolha do aluno de Pintura histórica Francisco Antônio Nery para viagem a Roma. Com a obra: *O Lavrador nos Campos de Pharsalia* (Passagem 1º das Georgias de Virgílio).

²⁰ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata 6125. Data: 19 abr. 1849, p. 227. Informa que Nery segue para Roma em 18 abr. 1849, a bordo da Gallera Achille.

²¹ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata 6151. Data: 19 jan. 1850, p. 384. Menção à carta de Nery à AIBA, de quando parte de Liorne (Livorno-Itália), indo para Roma (não existe a transcrição desta carta). Devemos lembrar que, em 1849, Roma se encontrava em meio a uma revolução política, o que certamente determinou que o artista não se dirigisse diretamente para lá, optando pela cidade portuária de Livorno.

²² Apesar de ser difundida a notícia de que Nery estudou com Tommaso Minardi, não encontramos em nossa pesquisa nenhum documento que mencionasse ter o artista estudado com esse ou com qualquer outro mestre.

²³ Seu pensionato foi prorrogado três vezes, permanecendo em Roma de 1853 a 1856 e em Paris de 1856 a 1861.

²⁴ COLI, Jorge. Op. cit., p. 253.

¹⁹ Archives of the Dom João VI Museum/SFA/UFRJ. Date:12/22/1848. Notation: 5617. Content: Note from the Imperial Minister to the director of the Academy, approving the election of the student of historical Painting, Francisco Antônio Nery, to the Voyage to Rome. With the work: *O Lavrador nos Campos de Pharsalia* [The ploughmen in the Fields of Pharsalia]. (to passage of Virgil's Georgics).

²⁰ Archives of Dom João VI Museum/SFA/UFRJ. Act 6125. Date: 04/19/1849, p. 227. Informs that Nery is going to Rome in 04/18/1849, on board the Gallera Achille.

²¹ Archives of the Dom João VI Museum/SFA/UFRJ. Act 6151. Date:19/1/1850, p. 384. Mentions Nery's letter to IAFA, from the moment when he leaves Liorne (Livorno-Itália) on its way to Rome (The letter's transcription does not exist). We should remember that in 1849, Rome was in the middle of a political revolution, which certainly determined the avoidance of the city by the artist in that moment, opting for the port city of Leghorn.

²² Despite the news telling that Nery studied with Tommaso Minardi was diffused, we did not find in our research any document that could mention the artist having studied with this or with any other master.

²³ His pension was deferred three times, staying in Rome from 1853 to 1856 and in Paris from 1856 to 1861.

²⁴ COLI, Jorge. Op. cit. p. 253.

²⁵ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. "O Ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes". Op. cit. p. 9-41

portantes artistas italianos do período: Tommaso Minardi e Nicola Consoni. Há duas versões conhecidas sobre a passagem de Meirelles pelo ateliê desses artistas. Em uma delas, Minardi teria considerado Meirelles ainda despreparado para o estudo da pintura histórica, estranhando que desejasse pintar, quando ainda não sabia sequer desenhar. Minardi teria encaminhado Meirelles então às orientações de Consoni, com quem estudou modelo vivo e costumes.²⁵ Em outra versão, Meirelles, cansado de fazer cópias e querendo avançar nos estudos e conceber obras próprias – inclusive para cumprir as exigências da Academia Imperial – trocou de mestre, transferindo-se do ateliê de Minardi para o de Consoni. Mas, como afirmou Jorge Coli²⁶, pouco importa se a passagem do artista pelo ateliê de Minardi tenha sido breve ou indireta: Meirelles respirou o ar Purista e dele impregnou as suas obras.

Apesar de o Museu Dom João VI não possuir nenhuma obra dos anos de pensionista de Agostinho da Motta em Roma, por seus envios desse período²⁷, localizados no Museu Nacional de Belas Artes, como *Paisagem da Itália* e *Vista de Roma*, podemos supor que a sua orientação tenha sido em parte Purista – como foi a da maioria dos *Prix de Rome* durante a década de 1850 –, mas também voltada para o classicismo francês, cujo modelo máximo era Claude Lorrain. As obras de seu mestre, Léon Benouville, apontam mesmo nessa direção, sobretudo telas como *São Francisco de Assis transportado moribundo à Igreja de Santa Maria dos Anjos* (1226), de 1853, realizada durante a estadia de Benouville na Itália, período em que tinha como discípulo Agostinho da Motta.

Quanto a Nery, embora não saibamos com exatidão o ateliê de qual mestre tenha freqüentado, fica aparente em sua obra que entrou em contato com os preceitos puristas que reinavam então. Seu envio de pensionista *Retrato do cavalleiro Minardi, professor da Academia de São Lucas*, pintado em 1850²⁸, como atesta o catálogo da Exposição Geral

ing to do copies and wishing to advance in the studies and to conceive his own works – inclusively to follow the exigencies of the Imperial Academy – switched of master, transferring himself from Minardi’s atelier to that of Consoni’s. But, as Jorge Coli²⁶ well said, it is of little relevance whether his stay at Minardi’s atelier was brief or the contact with his guidance was indirect: Meirelles breathed the Purist air and imbued it in his works.

Despite the fact that the Dom João VI Museum does not have any of Agostinho da Motta’s works from his years as a pensioner in Rome, by what he sent in this period²⁷, located in the National Museum of Fine Arts, as *Paisagem da Itália* [Landscape of Italy] and *Vista de Roma* [View of Rome], we can suppose that his guidance had been partly Purist, as was the majority of the *Prix de Rome* during the decade of 1850, but also in part turned towards the French Classicism, whose highest model was Claude Lorrain. The works of his master, Leon Benouville, point even to that direction, above all canvas such as *São Francisco de Assis transportado moribundo à Igreja de Santa Maria dos Anjos* [Saint Francis being transferred as a moribund to the Church of Saint Mary of the Angels] (1226), from 1853, made during Benouville’s stay in Italy, period where he had Agostinho da Motta as a pupil.

On Nery, although we do not know with exactitude which master’s atelier he frequented, it becomes apparent in his works that the artist got in touch with the purist’s precepts that were customary then. His pensioner consignment, *Retrato do cavalleiro Minardi, professor da Academia de São Lucas* [Portrait of the Gentleman Minardi, teacher at the Academy of Saint Luke], painted in 1850²⁸, as is attested by the 1884²⁹ General Exhibition’s catalog, is a clear prove of his admiration for this that was one of the greatest exponents of Purism in Rome. On the level of suppositions, we might think whether Nery’s trip to Tuscany – in 1850 he is in Livorno –, did not aimed to see at close hand

²⁵ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. “O Ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes”. Op. cit., pp. 9-41

²⁶ COLI, Jorge. Op. cit. Nota de rodapé, p. 244. “A biografia minardiana do volume I do Catálogo I Disegni di Tommaso Minardi, assinala, para o período de 1850-1854: Com la restaurazione del governo pontificio, ed il rientro a roma di Pio IX, Minardi vede ancor più consolidarsi la propria posizione di artista ufficiale, di pieno gradimento negli ambienti di curia. Viene nominato cavaliere dell’Ordine Piano (...). Muito possivelmente, pela sua posição e compromissos, Minardi – que a princípio formava também discípulos em seu ateliê, como nos informa De Sanctis no seu capítulo V, não pudesse aceitar grande número de alunos novos – daí o envio de Meirelles a Consoni”.

²⁷ Devemos lembrar que Motta ganhou o Prêmio de Viagem para pintura de paisagem, flores e animais, e não como os outros pintores, para pintura histórica, o que explica grande parte de seus envios serem de naturezas mortas, flores e frutos.

²⁸ Autor: Antonio Francisco Nery. Cópia da tela de Gaspare Landi (*Tommaso Minardi*, ol. s/ tel., 625x500, c. 1825, *Accademia Nazionale di San Luca*). Localização atual: MNBA/RJ.

²⁶ COLI, Jorge. Op. cit. Footnote, p. 244: “The Minardian biography of the volume I from the Catalog I Disegni di Tommaso Minardi, mark, to the period of 1850-1854: Com la restaurazione del governo pontificio, ed il rientro a roma di Pio IX, Minardi vede ancor più consolidarsi la propria posizione di artista ufficiale, di pieno gradimento negli ambienti di curia. Viene nominato cavaliere dell’Ordine Piano (...). Much likely, by his position and compromises, Minardi – which at first also formed disciples in his atelier, as is informed by De Sanctis in his Chapter V, could not accept a great number of new students – for that reason Meirelles was sent to Consoni”.

²⁷ We should remember that Motta won the Voyage Prize in landscape, flowers and animals painting, and not as the other painters, in historical painting, what explains that great portion of his consignments are still life, flowers and fruits.

²⁸ Author: Antonio Francisco Nery. Copy of Gaspare Landi’s canvas (Tommaso Minardi, Oil on canvas, 625x500, c. 1825, Accademia Nazionale di San Luca). Presently at: NMEF/RJ.

²⁹ 1884’s Fine Arts General Exhibition’s Catalog. “Coleção de quadros nacionais formando a escola Brasileira”, p. 35.

the works of the masters of the *Quattrocento* of recognized actuation in that region. *Telémaco ouvindo as aventuras de Filoctetes* [Telemachus hearing the adventures of Philoctetes]³⁰ [Fig. 1], also this a pensioner's consignment, dated, very likely, from 1851, and today part of Dom João VI Museum's estate, is undoubtedly of his works the one that more reveals his opening towards the Primitivist tendencies of the Italian art of the period³¹.

In spite of the fact that the subject of the great part of the production of the artists linked to Purism is constituted by histories from the *Old* and the *New Testament* and by sacred and moral allegories, we find also historical paintings, as Tommaso Minardi's *Homero cego na casa do pastor Glauco* [Homer blind at the house of the shepherd Glaucus], of 1810, which reminds Nery's canvas in several details. Their subjects being taken from literary works, both works set in the canvas only a moment, excluding the precedent and consequent developments, choosing as the main moment a narrative scene with two men. In the work it is possible to perceive the fragile, tenuous and delicate drawing, the softest colors and the simplified anatomy, characteristic elements of the Purist painters.

We think it is necessary to say something briefly here about Purism, for we believe that it is not very known by the Brazilian art scholars. The Italian Purism is one of the most significant artistic currents of the decades of 1840 and 1850 in Rome, having its origins in the theory of the German painters, known as the Nazarenes, which had a very significant participation in the first decades of the nineteenth century in Italy. That name, at first pejorative, designated a group of artists, students of the Viennese Academy that in July 1809, gathered together under the guidance of Friedrich Overbeck and Franz Pferr at the brotherhood of Saint Luke.

The Nazarenes were opposed to the teachings of the Viennese Academy, which they believed to be official and conventional, and they had in mind an art animated by a strong religious sentiment, which were inspired by the stories and legends of the *Quattrocento*, following the aesthetical guidance of ancient masters as Giotto, Fra Angelico, Luca Signorelli, Filippo Lippi, Perugino and above all the early Raphael. In

de 1884²⁹, é uma clara prova de sua admiração por esse que foi um dos maiores representantes do Purismo em Roma. Poderíamos supor que a ida da Nery a Toscana – em 1850 ele estava em Livorno –, teve como propósito ver de perto a obra de mestres quatrocentistas de reconhecida atuação naquela região. *Telémaco ouvindo as aventuras de Filoctetes*³⁰ [Fig. 1] – também este um envio de pensionista, datado, muito provavelmente, de 1851, e hoje parte do acervo do Museu Dom João VI – é, sem dúvida, de suas obras a que mais revela tendências primitivistas da arte italiana de então.³¹

Embora a temática de grande parte da produção dos artistas vinculados ao Purismo se constitua de histórias do *Velho* e do *Novo Testamento* e de alegorias sacras e morais, encontramos também quadros de pintura histórica, como *Homero cego na casa do pastor Glauco*, 1810, de Tommaso Minardi, que nos faz recordar a tela de Nery em vários detalhes. Ambos os quadros, tendo suas temáticas retiradas de obras literárias, fixam na tela somente uma situação, excluindo os precedentes e consequentes desenvolvimentos, escolhendo como momento principal uma cena de narração entre dois homens. Na tela, é possível perceber o desenho frágil, tênue e delicado, as cores mais suaves e a anatomia simplificada, elementos característicos das pinturas puristas.

Acreditamos ser necessário versar brevemente sobre o Purismo, muitas vezes desconhecido dos estudiosos de arte brasileiros. O Purismo italiano é uma das correntes artísticas mais significativas das décadas de 1840 e 1850 em Roma, originada na teoria dos pintores alemães, conhecidos como Nazarenos, que tiveram uma atuação bastante significativa na Itália nas primeiras décadas do século XIX. O nome, a princípio pejorativo, designou um grupo de artistas, alunos da Academia de Viena que, em julho de 1809, se reuniram sob a orientação de Friedrich Overbeck e Franz Pferr na confraria de São Lucas.

Os Nazarenos se opunham ao ensino da Academia de Viena, que acreditavam ser oficial e convencional, e propunham uma arte animada por forte sentimento religioso, inspirada na história e nas lendas do Quatrocentos, seguindo a orientação estética de antigos

³⁰ Collection: DJVI Museum/SFA/UFRJ. Ingress in the Painting Gallery: Consignment as Pensioner from Rome, between 1849 and 1851 – probably an original composition. Generally this work is thought as being his Voyage Prize, which in reality in another painting: *O Lavrador nos Campos de Pharsalia* [The Ploughmen in the Fields of Pharsalia]. The subject is chosen by the IAFA's Congregation, in 10/09/48. Archives of Dom João VI Museum/SFA/UFRJ: Acts of the Congregation, number: 6151, p. 325 – Choice of subject to the contest of Voyage Prize to Rome.

³¹ On primitivism in the arts see: PINELLI, Antonio. *Primitivismo nell'arte dell'Ottocento*. Rome: Carocci, 2005.

²⁹ CATÁLOGO da Exposição Geral das Bellas Artes de 1884. "Coleção de quadros nacionais formando a escola Brasileira", p. 35.

³⁰ Coleção: MDJVI/EBA/UFRJ. Entrada na Pinacoteca: Envio de Pensionista de Roma, entre 1849 e 1851 – provavelmente uma composição original. Normalmente esta obra é pensada como sendo o seu Prêmio de Viagem, porém se trata de outro quadro: *O Lavrador nos Campos de Pharsalia*. O assunto foi escolhido pela Congregação da AIBA, em 9 out. 1848. Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ: Atas da Congregação, número: 6151, p. 325 – Escolha do assunto para o concurso do Prêmio de Viagem a Roma.

³¹ Sobre o primitivismo nas artes, ver: PINELLI, Antonio. *Primitivismo nell'arte dell'Ottocento Roma*. Roma: Carocci, 2005.

mestres, como Giotto, Beato Angelico, Luca Signorelli, Filippo Lippi, Perugino e, sobretudo, do primeiro Rafael. Em 1810, os membros da comunidade, entre os quais P. Cornelius, P. Veit, W. Von Schadow e J. Koch, se transferiram para Roma e se estabeleceram no ex-convento de *Sant'Isidoro sul Pincio*, animados pelos ideais de uma vida ascética, baseada na amizade e na fé.

Em Roma, a produção mais significativa desses pintores se constituiu dos afrescos realizados coletivamente para a casa Bartholdy (1816-17) e no Casino Massimo (1818-30), *villa* dos príncipes Massimo, última empresa do grupo que se dispersou, em grande parte, logo depois.

Sua repercussão na Itália, no entanto, ocorreu, sobretudo, através da obra de teóricos como Schlegel, para quem Rafael era a um só tempo o último dos “primitivos” e o primeiro “moderno”. Se Rafael, como o mais alto intérprete do Belo, e Michelangelo, do Sublime, foram, na sua contraposição, pontos focais dos teóricos neoclássicos, Rafael é indicado por Schlegel um dos principais interlocutores do movimento, único modelo de referência, não somente como expressão do Belo ideal, mas também por sua *naturalezza*.³²

Em um momento em que se recusava o classicismo como arte para um “público culto”, proposta contrária ao programa Nazareno-Purista de uma “arte popular”, a *naturalezza* de Rafael o tornava um dos principais modelos do círculo romano. Tal conceito de *naturalezza* é melhor compreendido a partir das palavras de Fernow sobre a obra de Rafael: “...as cenas do Massacre dos Inocentes (...) a sua Adoração dos Pastores são compreensíveis a qualquer um que as observe, seja pela pessoa não culta, seja pela culta pela grande clareza da ação, pela extraordinária verdade das expressões...”³³

O Manifesto Purista de 1842, intitulado *Del Purismo nelle arti*, assinado por Minardi, Bianchini, Overbeck e Tenerani, que seguia, com as devidas particularidades, muito dos preceitos nazarenos, tinha como objetivo dar uma unificação coerente aos aspectos artísticos já amplamente manifestados e desenvolvidos. Uma das principais características do manifesto é a exaltação ao Rafael das *stanze* do Vaticano. A influência de Minardi é determinante no meio artístico romano nesses anos; sendo um dos mestres mais procurados pelos jovens artistas e ocupando lugar de destaque como consultor oficial de Pio IX em matéria de restauro e aquisição.

1810 the members of the community, among whom P. Cornelius, P. Veit, W. Von Schadow and J. Koch, got transferred to Rome and establish themselves at the ex-monastery of *Sant'Isidoro sul Pincio*, animated by the ideals of an ascetic life, based on friendship and on faith.

In Rome, the most significant production of these painters was constituted by the frescoes made collectively for the Casa Bartholdy (1816-17) and to the Casino Massimo (1818-30), villa of the princes Massimo, the last work of the group that got scattered, in great measure, soon after.

Its repercussion in Italy, however, occurs above all through the work of theoreticians like Schlegel, for whom Raphael was at once the last of the ‘primitives’ and the first ‘modern’. If Raphael was thought as the highest interpreter of Beauty as Michelangelo was of the Sublime, they were in their contraposition one of the focal points of the Neoclassical theoreticians, and Raphael is indicated by Schlegel, one of the main interlocutors of the movement, as the only model of reference not only as the expression of the ideal Beauty, but also for his ‘*naturalezza*’³².

In a moment in which Classicism was refused as art to a ‘learned public’, proposition contrary to the Nazarene-Purist program of a ‘popular art’, Raphael’s ‘*naturalezza*’ is that which turns it into one of the main models of the Roman group. Such concept of *naturalezza* is best understood from Fernow’s words about Raphael’s work: “...the scenes of the Slaughter of the Innocents (...) his Adoration of the Shepherds are understandable to anyone which beholds them, be that the learned or the non-learned person, due to the great clearness of action, to the extraordinary truthfulness of the expressions...”³³.

The 1842 Purist Manifesto, entitled *Del Purismo nelle arti*, signed by Minardi, Bianchini, Overbeck and Tenerani, which followed, with the appropriate particularities, many of the Nazarene precepts, has as its aim to impart a coherent unification to the artistic aspects that were already widely manifested and developed. One of the main characteristics of the Manifesto is the praise for the Raphael of the *stanze* from the Vatican. Minardi’s influence is decisive in the Roman artistic milieu in these years; being one of the masters most sought by the young artists, and occupying a place of eminence as Pius IX official counselor for matters of restoration and acquisition.

Meirelles consignments as pensioner from this

³² PIANTONI, Gianna. “Considerazioni su alcuni aspetti della teoria nazarena”. In: *I Nazareni a Roma*. Catalogo della mostra a cura di G. Piantoni e S. Susinno. Roma: Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 1981, pp. 30-38.

³³ Idem.

³² PIANTONI, Gianna. “Considerazioni su alcuni aspetti della teoria nazarena”. In: *I Nazareni a Roma*. Catalogo della mostra a cura di G. Piantoni e S. Susinno. Roma: Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 1981. p. 30-38.

³³ Ibidem.p. 30-38.

period, which can be found at the Dom João VI Museum, do not indicate, however, any predilection for the ancient masters of Umbria-Tuscany's artistic culture before Raphael, as Angelico, Ghirlandaio, Luca della Robbia, Mino da Fiesole or Raphael himself. Much on the contrary, the artist seems to turn towards the masters of the Venetian *Cinquecento* as Tintoretto, Veronese and Titian. Furthermore, the copy of these works held at the *Gallerie dell'Accademia di Venezia* reveals that the artist must have stayed for a season of his Italian sojourn in that city. Still yet, it is undeniable that Victor Meirelles, in the 1850's, "had already established contact with that art based on the evidence of lines and on a calm nobleness even while dealing with subjects of dramatic content, as in the *Flagellation of Christ* or in the *Decapitation of Saint John the Baptist*"³⁴. The later, his consignment for his first year as pensioner was criticized by Araújo Porto Alegre in his report on the painting, but what he signaled as a deficiency of an apprentice painter, in reality, as said Coli:

It is the choice for an aesthetics that deny the neoclassical tradition: gravity and seclusion in the characters, abstraction in the lines, simplification in the volumes, relinquishment of anatomy and of the observation in benefit of a specific spirituality. Meirelles was penetrated by the novelties of Purism, and produced, in his first Roman essay, an evident Purist picture³⁵.

If Purism is the main artistic stream with which Nery, Motta and Meirelles got in touch in Rome, the same will not happen with Zeferino da Costa and the architect Heitor Branco de Cordoville, whose sojourns in Italy occur during the decade of 1870. If in the decoration of Pius IX's two great artistic undertakings, the *Sala dell'Immacolata Concezione*³⁶, at the Vatican, and the Church of *San Paolo fuori le mura*, virtually reformulated during the decade of 1860, we can see operating representatives of Purism, as Luigi Cochetti and Nicola Consoni - teachers of Victor Meirelles and lately of Zeferino da Costa in the *Accademia di San Luca* -, we can also perceive that the spiritual testament of Purism, which pointed towards the Umbrian painting of the late *Quattrocento* and the early *Cinquecento* an unexcelled model of artistic perfection, started to see exhausted its seductive power. One of the last outstanding commissions made by a 'Minardian' during the pontificate of Pope Mastai³⁷ was the continua-

Os envios de pensionista de Meirelles desse período, que se encontram no Museu Dom João VI, no entanto, não indicam nenhuma predileção pelos antigos mestres da cultura artística umbro-toscana anteriores a Rafael, como Angelico, Ghirlandaio, Luca della Robbia, Mino da Fiesole ou o próprio Rafael. Ao contrário, o artista parece se voltar para os mestres do *Cinquecento* veneziano, como Tintoretto, Veronese e Tiziano. Além disso, a cópia das obras localizadas nas *Gallerie dell'Accademia di Venezia* revela que o artista deve ter passado uma temporada da sua estadia italiana naquela cidade. Ainda assim, é inegável que Victor Meirelles, na década de 1850, "já havia estabelecido contato com essa arte baseada na clareza das linhas e numa nobreza tranqüila, mesmo ao abordar temas de conteúdo dramático, como na *Flagelação de Cristo* ou na *Degola de São João Batista*".³⁴ Este último, envio do seu primeiro ano como pensionista, foi criticado por Araújo Porto Alegre no seu parecer sobre o quadro, mas o que ele assinala como defeito de pintor aprendiz, em verdade, como disse Coli:

é a escolha de uma estética que nega a tradição neoclássica: gravidade e recolhimento nos personagens, abstração nas linhas, simplificação dos volumes, abandono da anatomia e da observação em benefício de uma específica espiritualidade. Meirelles foi penetrado pelas novidades do Purismo, e produziu, no seu primeiro ensaio romano, um evidente quadro purista.³⁵

Se o Purismo foi a principal corrente artística com a qual Nery, Motta e Meirelles entraram em contato em Roma, o mesmo não ocorreu com Zeferino da Costa e o arquiteto Heitor Branco de Cordoville, cujas estadias na Itália se deram durante a década de 1870. Na decoração dos dois grandes empreendimentos artísticos de Pio IX, a sala da Imaculada³⁶, no Vaticano, e da Igreja de San Paolo fuori le mura, praticamente reformada durante a década de 1860, vemos atuar representantes do Purismo, como Luigi Cochetti e Nicola Consoni – professores de Victor Meirelles e posteriormente de Zeferino da Costa na *Accademia di San Luca*. Mas percebe-se também que o testamento espiritual do Purismo, que indicava na pintura umbra de fins do Quatrocentos e início do Quinhentos um modelo insuperável de perfeição artística, começava a ver exaurir o seu poder de sedução. Uma das últimas encomendas de relevo realizadas por um "minardiano" durante o pontificado do papa

³⁴ TAVARES, André. "Acerca de Zeferino da Costa e da pintura para a Igreja de Nossa Senhora da Candelária". In: Rotunda. Campinas, n. 1, April 2003, pp. 32-38.

³⁵ COLI, Jorge. Op. cit. p. 246.

³⁶ It is worth remembering that the creed of the Immaculate Conception is pronounced by Pius IX in December 8, 1854.

³⁷ The completion of the Logge di Raffaello, in the Vatican, by Consoni, occurs around 1866.

³⁴ TAVARES, André. "Acerca de Zeferino da Costa e da pintura para a Igreja de Nossa Senhora da Candelária". *Rotunda*. Campinas, n. 1, abr. 2003, pp. 32-38.

³⁵ COLI, Jorge. Op. cit., p. 246.

³⁶ Vale a pena lembrar que o dogma da Imaculada Conceição é pronunciado por Pio IX em 8 de dezembro de 1854.

Mastai³⁷ foi o prosseguimento das *Logge di Raffaello*, no Vaticano, por Nicola Consoni, escolhido por ser um minardiano de estreita observância, capaz de continuar a *Bibbia di Raffaello* sem criar uma desarmônica ruptura entre passado e presente.

Os grandes artistas empenhados nas decorações oficiais dos últimos anos do pontificado de Pio IX, apesar de terem todos eles passado pelo ateliê de Minardi, abandonaram progressivamente as indicações do mestre para orientar-se rumo às inovações da pintura histórica francesa de então, em que temas históricos ou literários passavam a ser abordados como cenas de gênero. Tal tratamento tinha como propósito tornar as obras mais inteligíveis.

Os artistas, segundo o historiador da arte Henrir Zerne, chegavam a um meio termo entre a grande arte e a cultura popular, denotando às suas obras um charme comparável àquele dos panoramas e dioramas, tão populares na época; seus efeitos e seu público, de fato, eram freqüentemente os mesmos. Poderíamos aqui citar algumas obras, comumente enquadradas no que se tornou usual chamar *juste milieu*, como *Os Filhos de Eduardo* (c. 1833), de Paul Delaroche; *Os Romanos da decadência*, de Thomas Couture; sem nos esquecermos, é claro, de Horace Vernet.³⁸

A escolha de Roma, em vez de Paris, como sede de estudos para Zeferino da Costa, apontada muitas vezes como retrógrada por nossos historiadores da arte, é de fácil compreensão. Roma era vista como o lugar mais idôneo para a formação de um jovem artista, mas, para além disso, houve outros motivos que reforçaram a sua escolha. Provavelmente, um deles foi o cenário político da França daqueles anos, derrotada na Guerra Franco-Prussiana de 1870 e marcada pela experiência da Comuna. Na década de setenta, Paris recuperou a sua identidade como centro mundial dos valores do liberalismo republicano e democrático, o que não era visto com bons olhos pelo governo imperial brasileiro.³⁹

Zeferino, que seguiu para Roma em 1869, e Heitor Branco de Cordoville, que para lá se dirigiu em 1872, possuíam em comum o fato de terem estudado na *Accademia di san Luca* com representantes do exaurido Purismo, o primeiro com Luigi Cochetti⁴⁰ e Nicola Consoni e o segundo com aquele que foi o principal arquiteto

tion of the *Logge di Raffaello*, in the Vatican, by Nicola Consoni, chose for he was a Minardian of strict observance, able to go on with the '*Bibbia di Raffaello*' without creating a disharmonic rupture between past and present.

The great artists engaged in the official decorations of the last years of the pontificate of Pius IX, in spite of having them all crossed Minardi's atelier, relinquish progressively the master's indications in order to orient themselves toward the innovations of contemporary French historical paintings, in which historical or literary subjects were approached as genre scenes. Such usage intended to render the works into something more intelligible.

The artists, like Henrir Zerne says, reached a middle ground between the great art and the popular culture, denoting their works with a charm comparable to that of the panoramas and dioramas, so popular in the period; their effects and their public, indeed, were frequently the same. We could cite here some works, commonly set in what has become usual to call a *juste milieu*, as *The Sons of Edward IV* (c. 1833) of Paul Delaroche, *The Romans of the Decadence*, de Thomas Couture, without forgetting, surely, Horace Vernet.³⁸

The election of Rome instead of Paris as the seat of studies of Zeferino da Costa, many times indicated by our art historians as reactionary, is of easy understanding. As we saw, Rome was viewed as the most idoneous place to a young artist's education, but beyond that we have other reasons that strengthen its choice. Probably one of them is France's political scenario in those years, which had been defeated in the Franco-Prussian War of 1870 and marked by the experience of the Commune. Paris regains its identity as world-wide center of the values of republican and democratic liberalism in the 1870's, which the Brazilian imperial government would not accept³⁹.

Zeferino, who goes to Rome in 1869, and Heitor Branco de Cordoville, who arrived there in 1872, have in common the fact of having both studied at the *Accademia di san Luca* with representatives of the depleted Purism, the first with Luigi Cochetti⁴⁰ and Nicola Consoni and the second with that one that was the main architect of Pius IX, Virginio Vespignani⁴¹.

³⁷ O término das Logge di Raffaello, no Vaticano, por Consoni, ocorre por volta de 1866.

³⁸ ZERNE, Henrir. *Romantisme et Realisme - Mythes de l'art du XIXe siècle*. Paris: A Michel, 1986.

³⁹ MIGLIACCIO, Luciano. Os novos: arte e crítica de arte no Brasil da Belle Époque. Palestra apresentada no XXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, RJ/MNBA, 2001 (não publicado).

⁴⁰ Arquivo do MDJVI/EBA/UFRJ. Data: 18 fev. 1870. Conteúdo: Carta do pensionista João Zeferino da Costa ao diretor da Academia, informando sobre os estudos na aula de Pintura, na Academia de S. Lucas, regida pelo professor Cavaleiro Cochette.

³⁸ ZERNE, Henrir. *Romantisme et Realisme - Mythes de l'art du XIXe siècle*. Paris: A Michel, 1986.

³⁹ MIGLIACCIO, Luciano. Os novos. Arte e crítica de arte no Brasil da Belle Époque. Lecture delivered at the XXI Colloquium for the Brazilian Committee of Art History, RJ/NMFA, 2001. (Not published).

⁴⁰ Archives of the Dom João VI Museum/SFA/UFRJ. Date: 02/18/1870. Content: Letter from the pensioner João Zeferino da Costa to the director of the Academy, giving notice on the studies in the Painting Class, in the Academy of Saint Luke, conducted by the professor Cavaleiro Cochette.

⁴¹ Archives of the Dom João VI Museum/SFA/UFRJ. Notation: 5027. Date: 11/29/1872 to 12/07/1887. Content: Official letter from the minister in charge of the Brazilian Legation in Rome, to the director

But although Zeferino had studied with such masters, he was affiliated definitively to the new motions that were coming up among historical painting, motions that had in Cesare Mariani, his master in the *Accademia di San Luca* between 1868 and 1877, one of the main representatives⁴².

In the overall Zeferino studied in Rome as a pensioner of the Government during 8 years, having had his pension expanded for more three years besides the five years normally granted, by determination of the Emperor Dom Pedro II, who had visited the artist in his atelier while in trip to Italy. Zeferino's passage through *San Luca* can be considered as of a well succeeded student, for although the artist had had some initial difficulties, we can say that these were solved in a very satisfactory fashion.

In a letter of October 12, 1869, sent to the Imperial Academy by the Brazilian Legation in Rome, communicating the pensioners appraisal, done by the teacher Mariani, it is considered that the artist should attend drawing lessons before starting the lessons of painting:

I have the honor to make Your Excellency acquainted of the included letter, which was sent to me by Mr. Marianni, teacher at the Academy of Saint Luke, and master of Mr. João Zeferino da Costa, Pensioner of the State, in which he tells that inasmuch as the referred Costa be endowed with talent and showing great fervor for his art, it is yet necessary that he still apply himself for some months, that is, until April of the following future year to the Drawing, to the nude and classical models, to improve his studies in order to be able, then, to make the works that he must consign to Brazil (...) Recognizing that it is essential to him to improve himself on these studies, he declared to me that he would not have doubts to make in the second year also the works of the first, in accomplishment to his instructions.⁴³

Despite this initial obstacle, soon in the following years Zeferino wins two 1^o prizes (great golden medal), one in composition (1870), with the painting *David exprobrado pelo profeta Nathan* [Nathan reproaches David], and in 1871 with a nude study⁴⁴, which would

of the Academy, giving notice that the pensioner Heitor Branco de Cordoville, was admitted and registered in the Royal Academy of Saint Luke, and that he referred him to the architect Count Vespignani, to guide his studies. Attached is the registration certificate given by the referred academy.

⁴² Attitude already announced in his actuation during the decoration of the Igreja de São Lorenzo [Church of Saint Lawrence]; in works as his *Santo Estefano Conduzido ao Sepulcro* [Saint Stephen Conducted to the Sepulcher] or *Santo Stefano Lapidato* [Saint Stephen Lapidated].

⁴³ Archives of the Dom João VI Museum/SFA/UFRJ. Artist Folder. Apud: FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte. O ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes – 1850/1890*. (PhD Thesis). Rio de Janeiro: IPSS/UFRJ, 2001. p.185.

⁴⁴ Information found in a letter dated from July, 1923, by Luiz de

de Pio IX, Virginio Vespignani.⁴¹ Embora tenha estudado com tais mestres, Zeferino filiou-se definitivamente às novas propostas que surgiam no âmbito da pintura de história, propostas das quais Cesare Mariani, seu mestre na *Accademia di San Luca* entre 1868 e 1877, foi um dos principais representantes.⁴²

Ao todo, Zeferino estudou em Roma como pensionista do governo durante oito anos, tendo tido a sua pensão dilatada por mais três além dos cinco normalmente concedidos, por determinação do Imperador D. Pedro II, que, em viagem à Itália, havia visitado o artista em seu ateliê. A passagem de Zeferino por *San Luca* pode ser considerada a de um aluno bem-sucedido, pois embora o artista tenha tido alguns problemas iniciais, pode-se dizer que esses foram resolvidos de forma bastante satisfatória.

Em uma carta de 12 de outubro de 1869, enviada à Academia Imperial pela Legação do Brasil em Roma, comunicando a avaliação dos pensionistas, feita pelo professor Mariani, foi julgado que o artista deveria passar por aulas de desenho antes de iniciar as aulas de pintura.

Tenho a honra de levar ao conhecimento de V.Exa. a carta inclusa, que me dirigiu o Sr. Marianni, professor da Academia de São Lucas, e mestre do Sr. João Zeferino da Costa, Pensionista do Estado, em que faz ver que conquanto seja o referido Costa dotado de talento e mostrando grande fervor pela sua arte, se faz, todavia, preciso que ele ainda se aplique por alguns meses, isto é, até abril do ano próximo futuro ao Desenho, aos modelos vivos, e aos clássicos, para aperfeiçoar seus estudos a fim de poder, então, fazer os trabalhos que tem de enviar ao Brasil (...). Reconhecendo ele ser-lhe indispensável aperfeiçoar-se nesses estudos, declarou-me que não teria dúvida de fazer no segundo ano os trabalhos também do primeiro, em cumprimento das suas instruções.⁴³

Apesar desse entrave inicial, logo nos anos seguintes, Zeferino recebeu dois primeiros prêmios (grande medalha de ouro), um em composição (1870), com o quadro *David exprobrado pelo profeta*

⁴¹ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 5027. Data: 29 novembro de 1872 a 7 dezembro de 1887. Conteúdo: Ofício do ministro encarregado da Legação do Brasil em Roma, ao diretor da Academia, informando que o pensionista Heitor Branco de Cordoville foi admitido e matriculado na Real Academia de S. Lucas, e que o recomendou ao arquiteto conde Vespignani, para dirigir seus estudos. Em anexo, atestado de matrícula expedido pela citada academia.

⁴² Postura já anunciada na sua atuação durante a decoração da Igreja de São Lorenzo; em obras como o seu *Santo Estefano Conduzido ao Sepulcro* ou *Santo Stefano Lapidato*.

⁴³ Arquivos do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta do artista, apud FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes – 1850/1890*. (Tese de doutorado), IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2001, p. 185.

Nathan, e, em 1871, com um estudo de nu⁴⁴, que teriam ficado, como de praxe, em posse das galerias da mesma academia. Pertencem atualmente ao Museu Dom João VI alguns de seus estudos anatômicos de braços, em que os músculos⁴⁵, copiados de pranchas, manequins ou cadáveres, são construídos a partir de técnica mista: sanguínea, grafite, *crayon* e giz.⁴⁶

Tais envios de pensionista, realizados na academia romana, são bons testemunhos de como funcionava o sistema de ensino desta, que, assim como o de outras instituições do mesmo período, atribuía grande importância aos estudos de anatomia, uma vez que propiciava aos pintores ainda em formação uma compreensão mais apurada da figura humana.⁴⁷

Também da passagem do artista pela *Accademia di San Luca* são as academias pintadas a partir de *modelo vivo*, realizadas em 1871 [Fig. 2]. As obras podem ser consideradas como pertencentes a um estágio mais avançado do seu aprendizado artístico em *San Luca*, que deveria seguir, como em outras academias, uma seqüência bem determinada. Primeiramente, o aluno deveria aprender a desenhar: começava-se a estudar a figura humana por partes – cabeças, torsos, mãos, pés – e, só depois, o corpo inteiro, passando-se então à cópia das moldagens de esculturas clássicas. Somente no estágio final do aprendizado do desenho é que se introduzia a cópia do modelo vivo. Depois de mostrar total domínio do desenho, o aluno passava para a pintura a óleo, considerada uma etapa superior.⁴⁸

Tais obras comprovam ter sido a passagem de Zeferino pela *Accademia di San Luca* realmente relevante para o seu aprendizado artístico, pois se quando ali chegou, em 1869, foi obrigado a assistir aulas de desenho por ainda não estar preparado para as aulas de

belong, as usual, to the galleries of the same academy. It belongs to the Dom João VI Museum some of his anatomical studies of arms, in which muscles⁴⁵, copied from printed pictures, mannequins or corpses are built using mixed media: sanguine, graphite, *crayon* and chalk⁴⁶.

Such consignment as pensioner, made in the Roman academy, are good testimonies of how its educational system worked, which, like others of the same period, greatly esteemed the studies of anatomy, once this could propitiate to the painters that were still in training a more refined understanding of the human figure⁴⁷.

Also belonging to the artist's sojourn through the *Accademia di San Luca* are the academies painted from the *nude model*, made in 1871 [Fig.2]. These works can be considered as belonging to a more advanced stage of his artistic education in *San Luca*, which should follow, as in other academies, a very determinate sequence. First the student should learn to draw: it started by the study of the parts of the human figure – heads, torsos, hands, feet – and, only later, the whole body, passing then to the copy of the casts of classical sculptures. The copy of live models was introduced only at the final stage of the drawing apprenticeship. The student could only start with oil painting, considered as a superior stage, after having showed complete dominion over drawing⁴⁸.

Such works prove that Zeferino's sojourn through the *Accademia di San Luca* was really relevant for his artistic apprenticeship, for if when he arrives there, in 1869, he is obliged to attend to drawing lessons for not being ready to the painting lessons, in 1871 Zeferino shows having completely mastered the human figure. Back from Europe in 1877, Zeferino receives the title of honorary teacher at the Imperial Academy, assum-

⁴⁴ Informação encontrada em carta datada de julho de 1923, de Luiz de Siqueira a Max Fleiux, Secretário Perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em que este corrige alguns dados sobre Zeferino da Costa, que haviam sido publicados no *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnológico do Brasil* (pág. 1615, linha 44). Arquivos do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta do artista.

⁴⁵ Coleção: MDJVI/EBA/UFRJ. Entrada na Pinacoteca: Envios de Roma, enquanto Pensionista da AIBA.

⁴⁶ Utilizada como material de desenho desde o Renascimento, a sanguínea era produzida a partir da hematita, óxido natural de ferro, talhada em bastões que produziam linhas avermelhadas. No século XIX, com a industrialização, surgiu a sanguínea artificial: o óxido de ferro, pulverizado e compactado em forma de minas era transformado em lápis, como os de grafite.

⁴⁷ Para uma visão geral sobre o ensino de anatomia na *École* francesa do século XIX, consultar: CALLEN, Anthea. "The body and the difference: anatomy training at the *École des Beaux-Arts* in Paris in the nineteenth century". *Art History*. Oxford/Boston: Blackwell Publishers, mar. 1997, v. 20, pp. 23-60.

⁴⁸ SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e a sua adaptação no Brasil do século XIX e início do século XX*. (Tese de doutorado), Programa de pós-graduação em Artes Visuais, UFRJ (Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira), Rio de Janeiro, 2004, p. 418-50.

Siqueira to Max Fleiux, Eternal Secretary of the Brazilian Historical and Geographic Institute, in which the former corrects some data on Zeferino da Costa, which have been published in the *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnológico do Brasil* (p. 1615, line 44). Archives of the Dom João VI Museum/SFA/UFRJ. Artist Folder. ⁴⁵ Collection: Dom João VI Museum/SFA/UFRJ. Ingress in the Painting Gallery: Consignments from Rome, while being IAEA's pensioner.

⁴⁶ Used as a drawing material since the Renaissance, the sanguine was produced from the hematite, a native red iron oxide, sliced into sticks that produced red lines. In the nineteenth century with industrialization, the artificial sanguine appeared: the iron oxide, pulverized and compacted in the shape of black lead was transformed into pencil, like those with graphite.

⁴⁷ To a general overview on the teaching of anatomy in the French *École* of the nineteenth century, see: CALLEN, Anthea. "The body and the difference: anatomy training at the *École des Beaux-Arts* in Paris in the nineteenth century". In: *Art History*. Oxford/Boston: Blackwell Publishers, March 1997, vol.20, pp.23-60.

⁴⁸ SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e a sua adaptação no Brasil do século XIX e início do século XX*. (PhD Thesis). Supervision by Prof. Dr. Sonia Gomes Pereira. Rio de Janeiro: Post-Graduate Program in Visual Arts, UFRJ, 2004. p. 418-50

ing the chair of historical painting during the license granted to Victor Meirelles. In 1878, he lectures landscape painting in the place of the deceased Agostinho José da Motta. He will go through the teaching of human figure and again of historical painting before returning to Rome in the end of the 1870's.

This second stay was devoted to the preparation of the sketches to the decoration to be executed in the *Igreja de Nossa Senhora da Candelária* [Church of Our Lady of Light]⁴⁹. Zeferino's Italian references to the execution of the cycle of the Carioca cathedral can be identified in the official decorative painting, which was made contemporaneously to his stay in that country; we can think here, for instance, in Mariani's and Cesare Maccari's historical cycle to the Palaces of Savoy⁵⁰.

It would be impossible not to mention in this text the painter Pedro Américo, in spite of the fact that he was not a pensioner of the Academy in Italy, having studied in France between 1859 and 1864, with a studentship granted by the Emperor Dom Pedro I. The relationship of the painter with Italy, above all with the city of Florence, beginning in the decade of 1870, is of enormous importance if we want to understand his works, as the famous *Batalha do Avaí* [Battle of the Avaí], painted on that city in the years of 1873 to 1877 and *Independência ou Morte* [Independence or Death], also painted in Florence between the years 1886 and 1888⁵¹.

His works always had a huge repercussion in the Carioca press, and it is undeniable that, convicted by some and exalted by others, Pedro Américo was one of the painters of greatest eminence in the second half of the nineteenth century in Brazil. We do not know how much his election of Italy as the place to make his works, and as a place of second residence, influenced other artists to go to study in that country, but one thing is for sure, his vision of Italy and of the Italian art were not unknown to the Carioca artistic milieu, thanks above all to his actuation as teacher of art history and aesthetics in the IAFA.

His ideas were also publicized by the Carioca press. In 1884, the *Gazeta de Notícias* [News Gazette] ask to Pedro Américo, who was then in Turin, to sent some writings about contemporary Italy. The articles, published with the title *Cartas de um Pintor* [Letters of a Painter], were put in relief in the August's edition of the

pintura. Em 1871, Zeferino atestou possuir total domínio da figura humana. De volta da Europa em 1877, recebeu o título de professor honorário na Academia Imperial, assumindo a cadeira de pintura histórica durante a licença concedida a Victor Meirelles. Em 1878, lecionou pintura de paisagem, substituindo o falecido Agostinho José da Motta. Passou pelo ensino de figura e novamente pelo de pintura histórica antes de retornar, nos fins da década de 1870, a Roma.

A segunda estadia foi devotada à preparação dos esboços para a decoração a ser executada na Igreja de Nossa Senhora da Candelária.⁴⁹ As referências italianas de Zeferino para a execução do ciclo da catedral carioca podem ser por nós identificadas na pintura decorativa oficial, que era realizada contemporaneamente à sua estadia naquele país; podemos pensar, por exemplo, nos ciclos históricos de Mariani e Cesare Maccari para os palácios de Sabóia.⁵⁰

Apesar de não ter sido pensionista da Academia na Itália, tendo estudado na França entre 1859 e 1864, com uma bolsa concedida pelo imperador Dom Pedro I, seria impossível não mencionarmos neste texto o pintor Pedro Américo. Sua relação com a Itália, sobretudo com a cidade de Florença, a partir da década de 1870, é de enorme importância para compreendermos as suas obras, como a famosa *Batalha do Avaí*, pintada naquela cidade nos anos de 1873 a 1877, e *Independência ou Morte*, também pintada em Florença, entre os anos de 1886 e 1888.⁵¹

Suas obras sempre tiveram uma enorme repercussão na imprensa carioca, e é inegável que, condenado por uns e enaltecido por outros, Pedro Américo foi um dos pintores de maior destaque na segunda metade do século XIX no Brasil. Não sabemos em que medida o fato de ele ter escolhido a Itália para a realização de suas obras, e como segunda residência, influenciou outros artistas a irem estudar naquele país; mas é certo que a sua visão sobre a Itália e a arte italiana não era desconhecida no meio artístico carioca, graças, sobretudo, à sua atuação como professor de história da arte e estética na AIBA.

Suas idéias também encontraram divulgação na imprensa carioca. Em 1884, a *Gazeta de Notícias* pediu a Pedro Américo, então em Turim, que enviasse alguns escritos sobre a Itália contemporânea. Os artigos, publicados com o título *Cartas de um Pintor*,

⁴⁹ TAVARES, André. Op. cit. 32-38.

⁵⁰ The main cycle of historical painting in this moment is on the Pantheon in Paris, which will serve as a model to painters of several countries, including the Italians.

⁵¹ The fact that the artist had opted for Florence, and not for Rome, as the place of residence in the occasion of his sojourns in Italy already differentiate him from the rest of the Brazilians that come from IAFA/NSFA that had chosen to live in Rome, many times having a strong bond with Neapolitan art. Tuscany was not, up to where we could verify, one of the preferred regions of stay for the Brazilians.

⁴⁹ TAVARES, André. Op. cit. 32-8.

⁵⁰ O principal ciclo de pintura histórica nesse momento é o do Pantheon de Paris, que serviu de modelo para pintores de muitos países, inclusive os italianos.

⁵¹ O fato de o artista optar por Florença, e não por Roma, como lugar de residência quando de suas estadias na Itália, o diferencia dos demais brasileiros oriundos da AIBA/ENBA que escolhiam residir em Roma, tendo na maioria das vezes um forte elo com a arte napolitana. A Toscana não se apresenta, até onde pudemos verificar, como um das regiões preferidas de estadia para os brasileiros.

foram o destaque do mês de agosto no periódico, um dos mais lidos do Rio de Janeiro na época.⁵²

Mas se a opinião de Pedro Américo sobre a arte italiana contemporânea influenciava os artistas quando ainda residiam no Brasil, quando estes chegavam à Itália, certamente passavam a ter julgamentos bem particulares, como é o caso da segunda geração de artistas que seguiu para a Itália a partir de meados dos anos de 1870. Três nomes merecem destaque: Rodolpho Bernardelli, que viajou para Roma como pensionista da Academia em 1875; Henrique Bernardelli, que, após perder o Prêmio de Viagem em um concurso bastante polêmico, seguiu para Roma em 1879; e Pedro Weingärtner, bolsista do Imperador entre 1884 e 1888.

Uma das características mais significativas da segunda geração de artistas que concluíram seus aprendizados artísticos em Roma foi a opção por outros centros de ensino artístico, e não mais pela *Accademia di San Luca*.

Uma das razões se deveu ao fato de que desde 1873 *San Luca* achava-se suspensa do exercício de suas funções escolásticas, tendo sido substituída no governo de então pelo Instituto Romano.⁵³ Outra razão foi o elevado nível de conhecimento artístico que possuíam os alunos ao chegar à capital italiana. Tal fato foi confirmado por uma carta de Rodolpho Bernardelli aos professores da AIBA, quando do seu primeiro ano como pensionista em Roma, em 1877.

No documento, comentando sobre o Instituto Romano, Bernardelli afirmou não ser possível “tirar proveito dele porque as suas aulas são elementares e se limitam a um curso muito inferior aquele de aperfeiçoamento, sendo que os escolares quando [completam] seus estudos obrigatórios escolhem entre os diversos professores honorários”.⁵⁴ O artista, portanto, ultrapassou uma etapa desnecessária, indo procurar um dos melhores professores da capital para principiar os seus estudos – o escultor Giulio Monteverde.

Os pensionistas que o precederam seguiram mais ou menos os mesmos passos. Não passaram pelo Instituto Romano, pois certamente já possuíam os conhecimentos ali ministrados nos primeiros anos, mas, ao contrário de Rodolpho Bernardelli, não escolheram um mestre específico para orientá-los. Nos documentos da Escola

⁵² Gazeta de Notícias, 28 ago. 1884, p. 1. Cartas de um Pintor. “A Itália moderna - Restauração do genio nacional - A arte italiana - Protecção do governo, do rei e dos papas - Artistas contemporâneos - Realistas e impressionistas”. Autor: Pedro Américo. Esta é a última de uma série de cartas e está datada de 24 de julho de 1884, em Turim.

⁵³ SILVA, Maria do Couto da. Op. cit. p. 24.

⁵⁴ Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. Arquivo Pessoal Rodolpho e Henrique Bernardelli. Notação: APO 398. Minuta de Carta de Rodolpho Bernardelli. Roma, 2 fev. 1877.

periodical, one of the most read of Rio de Janeiro⁵².

But if his approach in face of contemporary Italian art could influence the artists while they still lived in Brazil, certainly when these arrived in Italy they started to have their own approaches, as is the case of the second generation of artists that went to Italy since the middle of the 1870's. Three names deserve attention: Rodolpho Bernardelli, who goes to Rome as a pensioner of the Academy in 1875, Henrique Bernardelli, who went to Rome in 1879 after losing the Voyage Prize in a very polemical contest, and Pedro Weingärtner, bursar of the Emperor between 1884 and 1888.

One of the most significant characteristics of the second generation of artists who conclude their artistic training in Rome is the choice for others centers of artistic education, and not anymore the *Accademia di San Luca*.

One of the reasons is due to the fact that since 1873 *San Luca* was found suspended of the exercise of its scholastic functions, having been substituted in the present government by the Roman Institute⁵³. Another reason is the high level of artistic knowledge with which the students already arrived in the Italian capital. Such fact is confirmed by a letter of Rodolpho Bernardelli to the IAFAs teachers, from his first year as a pensioner in Rome, in 1877.

In the document Rodolpho, talking about the Roman Institute, writes that he will not be able “to take advantage of it since its lessons are elementary and are limited to a course much inferior to that of improvement, while the scholars choose among the several honorary teachers when they [complete] their obligatory studies”.⁵⁴ The artist, therefore, jumps an unnecessary step, going to search one of the best teachers of the capital to be able to begin his studies, the sculptor Giulio Monteverde.

The pensioners that preceded him followed more or less the same steps. They did not went through the Roman Institute, for certainly they already had the knowledge ministered there in the first years, but differently from Rodolpho, they did not chose a specific master to guide them. In the documents of the National School of Fine Arts referring to these pensioners there is no indication that they should go through *San Luca/Instituto Romano* or study in the atelier of some high esteemed master, which makes it

⁵² News Gazette, August 28, 1884, p. 1. Letters of a Painter. “Modern Italy – Restoration of the national genius – Italian art – The protection given by the Government, the king and the popes – Contemporary artists – Realists and Impressionists”. Author: Pedro Américo. This is the last of a series of letters, and is dated from Turin, July 24, 1884.

⁵³ SILVA, Maria do Couto da. Op. cit. p. 24.

⁵⁴ Historical Archives of the National Museum of Fine Arts. Personal Archive Rodolpho and Henrique Bernardelli. Notation: APO 398. Minute of a Letter by Rodolpho Bernardelli. Rome, February 2, 1877.

evident that the choice to go to other centers of artistic education was known and accepted by the teachers of the School.

Indeed, there were several centers of artistic education in Rome, to which many of the foreign pensioners went in that city, above all the Spanish, with which the Brazilian artists will have great proximity⁵⁵. The most important centers are the *Accademia Chigi*, disputed by its geographical closeness with the atelier of the majority of the painters and by the existence of night lessons where drawings and nude academies were made, being famous the models that posed there; the *Accademia Cauva*; the *Accademia de Bellas Artes Española*, working since 1881, and at last the International Artistic Center.

Without any doubt, the International Artistic Center was the common link between the artists that studied in Rome during the last two decades of the nineteenth century, their associates having been the Bernardelli⁵⁶ and Pedro Weingärtner. The Circle (or *Associazione Artistica Internazionale*) arises in 1870 in Rome, later being established at the Via Margutta, in 1887. One of the main promoters of the institution was the famous Italian patron the prince Baldassarre Odescalchi, who occupies for some time the post of president, succeeded by painters with renown as Francesco Jacovacci.

Besides painting, in this center the artists organized tertulia and parties, with the famous carnivals that were celebrated each year and in whose preparation the artists contributed decorating the place. Each group erected a scenario according to their national origin. The Center had several rooms to its activities, libraries and restaurant, and, besides that, organized annual exhibitions in the famous *Casina del Pincio* of the *Piazza del Popolo*.

It is not astonishing that Brazilians, as Henrique, Rodolpho, Weingärtner and so many others, were

Nacional de Belas Artes referentes a esses pensionistas, não existe nenhuma indicação de que deveriam passar por *San Luca/Instituto Romano* ou estudar no ateliê de algum mestre conceituado, o que torna evidente que a opção de estudar em outros centros de ensino artístico era conhecida e aceita pelos professores da Escola.

De fato, havia vários centros de ensino artístico em Roma, para os quais se direcionavam muitos dos pensionistas estrangeiros naquela cidade, sobretudo os espanhóis, com os quais os artistas brasileiros tiveram grande proximidade.⁵⁵ Os mais importantes centros foram a *Accademia Chigi*, concorrida por sua proximidade geográfica com o ateliê da maioria dos pintores e pela existência de classes noturnas de desenhos e academias de nus, sendo famosos os modelos que lá posavam; a *Accademia Cauva*; a *Accademia de Bellas Artes Española*, em funcionamento a partir de 1881; e, por fim, o Centro Artístico Internacional.

Sem dúvida alguma, o Centro Artístico Internacional foi o elo comum entre os artistas que estudaram em Roma durante as duas últimas décadas do século XIX, tendo sido seus sócios Rodolpho e Henrique Bernardelli⁵⁶ e Pedro Weingärtner. O Círculo (ou *Associazione Artistica Internazionale*) surgiu em 1870, em Roma, estabelecendo-se posteriormente na Via Margutta, em 1887. Um dos principais promotores da instituição foi o famoso mecenas italiano príncipe Baldassarre Odescalchi, que ocupou durante algum tempo o posto de presidente, sucedido por pintores de renome como Francesco Jacovacci.

Além de pintar, nesse centro, os artistas organizavam tertúlias e festas, como os famosos carnavais que se celebravam a cada ano e para cuja preparação contribuíam os artistas decorando o local. Cada grupo montava um cenário de acordo com a sua origem nacional. O centro contava com várias salas para as suas atividades,

⁵⁵ The friendship between Rodolpho and Henrique Bernardelli with the Spanish artist Modesto Brocos, which began during the sojourn of the three still as a student in Rome, is useful as to show how much likely were their trajectories in that city. Brocos, in Rome between approximately 1882 and 1887, frequent the *Accademia Chigi* and the *Círculo Internazionale*. Invited by Rodolpho Bernardelli he returns to Brazil in order to assume the chair of teacher of figurative drawing of the recently inaugurated National School of Fine Arts, in 1891.

⁵⁶ Archives of the National Museum of Fine Arts. Numeration: APO 54. Henrique Bernardelli becomes effective associate of the International Artistic Association of Rome, in November 1, 1879. Rodolpho Bernardelli receives the certificate of effective associate of the International Artistic Association of Rome in 1877. Wer know that Henrique not only exhibited in the shows that occurred in the *Casina Del Pincio*, as he seems to have accomplished several deliberative fuctions to the organ. In the Rodolpho Bernardelli Collection there is a croquis made under printed induction of the *Associazione Artistica Internazionale* in Roma directed to "Sig. Bernardelli Enrico Vle. S. Mla. da Tolentino, 13" dated from April 14, 1886. "Egregio Signore,/ La S. V. È pregata di voler intervenire all'assembela generale dei Soci che avrà luogo, in seconda convocazione, la sera di sabato, 17 corrente, alle 8 ½."

⁵⁵ A amizade de Rodolpho e Henrique Bernardelli com o artista espanhol Modesto Brocos, que teve início durante a estadia dos três ainda como estudantes em Roma, serve para mostrar o quão parecidas eram suas trajetórias naquela cidade. Brocos, em Roma entre aproximadamente 1882 e 1887, freqüentou a *Accademia Chigi* e o *Círculo Internazionale*. A convite de Rodolpho Bernardelli, veio ao Brasil para assumir o cargo de professor de desenho figurado na recém-inaugurada Escola Nacional de Belas Artes, em 1891.

⁵⁶ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. Numeração: APO 54. Henrique Bernardelli se tornou sócio efetivo da *Associazione Artistica Internazionale* di Roma, em 1 de novembro de 1879. Rodolpho Bernardelli recebeu o diploma de sócio efetivo da *Associazione Artistica Internazionale* de Roma em 1877. Sabemos que Henrique não só expôs nas mostras que ocorriam na *Casina Del Pincio*, como parece ter realizado diversas funções deliberativas para o órgão. Na Coleção Rodolpho Bernardelli, existe um croqui executado sobre convocação impressa da *Associazione Artistica Internazionale* in Roma dirigida ao "Sig. Bernardelli Enrico Vle. S. Mla. da Tolentino, 13" datada de 14 de abril de 1886. "Egregio Signore,/ La S. V. È pregata di voler intervenire all'assembela generale dei Soci che avrà luogo, in seconda convocazione, la sera di sabato, 17 corrente, alle 8 ½."

bibliotecas e restaurante e, além disso, organizava exposições anuais na famosa *Casina del Pincio* da *Piazza del Popolo*.

Não é surpreendente que brasileiros como Henrique e Rodolpho Bernardelli, Weingärtner e tantos outros estivessem filiados a tal instituição. De fato, o Círculo Artístico foi um ponto agregador de pintores estrangeiros, sobretudo espanhóis e alemães, fazendo parte dele nomes famosos como Fortuny e seus adeptos, Böcklin, Lenbach, Marstens; entre os italianos, Nino Costa (por pouco tempo), Cabianca, Carlandi, Ettore Ferrari, Joris, Patini, Vertunni, Vannutelli; muitos dos quais parecem ter dados em comum com a produção artística dos pintores brasileiros.

De qualquer modo, mais do que as academias, os centros preferidos pelos artistas recém-chegados a Roma eram os estúdios dos pintores brasileiros que haviam alcançado já alguma fama, nos quais o ensinamento prático era muito mais construtivo. O centro agregador dos jovens artistas brasileiros que chegavam a Roma foi o ateliê de Zeferino da Costa, lugar onde ele preparou primeiramente os estudos e, posteriormente, já na década de 1890, os painéis da *Candelária*. À colaboração de Henrique Bernardelli em Roma somar-se-iam as mãos de Rafael Frederico e Bento Barbosa, seus discípulos na futura Escola Nacional de Belas Artes, nos anos de 1890.⁵⁷

Os Bernardelli e Weingärtner chegaram a Roma em um momento de grandes mudanças políticas, que começaram a se configurar após a ocupação da cidade pelas tropas italianas, com a tomada da Porta Pia em 1870, e que repercutiram até o fim do século. Com o fim do governo pontifício e seu mecenato e a ascensão de Roma a capital do Novo Reino, a Itália conseguiu finalmente concluir a sua unificação política. No entanto, unificar territórios e “povos” que possuíam histórias e tradições culturais bastante distintas, como o norte e o sul, demandava a invenção, e com certa urgência, de uma identidade nacional capaz de fazer com que todos os italianos, fossem eles provenientes do Piemonte ou da Sicília, se sentissem pertencentes a uma mesma pátria. Em outras palavras, era necessário construir uma nova cultura nacional, possuidora de valores que fossem compartilhados por todos. Fazia-se mister criar, sobretudo, uma pintura nacional, uma pintura oficialmente italiana, uma vez que as artes visuais, então, eram uns dos principais meios de construção do imaginário nacional.

O fato de ser Roma a capital do Novo Reino trazia para ela a responsabilidade de fundar um estilo artístico que não somente

registered to such an institution. Indeed, the Artistic Circle was the aggregating point of foreign painters, above all Spanish and Germans, being part of it famous names as Fortuny, and his followers, Böcklin, Lenbach, Marstens, and among the Italians, Nino Costa (for a short while), Cabianca, Carlandi, Ettore Ferrari, Joris, Patini, Vertunni, Vannutelli, many of whom seems to have a common data with the artistic production of the Brazilian painters.

By any means, more than the academies, the centers preferred by the newcomer artists in Rome were the studios of the painters who were their fellow countrymen that had reached already some fame, where the practical training was much more constructive. The aggregating center of young Brazilian artists that were arriving in Rome was the atelier of Zeferino da Costa, the place where the later first prepared the studies, and, later, already in the decade of 1890, the panels for the *Candelária*. To the collaboration with Henrique Bernardelli in Rome were added the hands of Rafael Frederico and Bento Barbosa, his disciples in the forthcoming National School of Fine Arts, in the years of 1890.⁵⁷

The Bernardelli and Weingärtner arrive at Rome in a moment of great political moves, which began to be configured after the taking of Rome by the Italian troops with the capture of Porta Pia in 1870, and which reverberate until the end of the century. With the end of the pontifical Government and its patronage, and the ascent of Rome to the Capital of the New Reign, Italy could finally conclude its political unification. However, to unify lands and “peoples” that had very distinct cultural histories and traditions, as the North and the South of the country, demanded the invention, and with some urgency, of a national identity capable to make happen that all the Italians, be them from the Piedmont or Sicily, feel themselves belonging to a single native country. In other words, it was necessary to create a new national culture, imbued with values that could be shared by everyone. It was necessary to create, above all, a national painting, an officially Italian painting, once the visual arts, then, were one of the main means for the construction of the national imaginary.

The fact that Rome was the Capital of the New Reign brought to it the responsibility to found a Roman artistic style that not only could substitute the papal style of many centuries, but that could be able to overcome and reunite in itself the particularities of the old regional schools, creating, that way, a unified style for the nation. However, such undertaking never

⁵⁷ CENTENÁRIO de nascimento do Prof. Rafael Frederico. In: *Arquivos da Escola de Belas Artes*, n. XI, pp. 59-74 (com relatos de seus filhos A. Frederico e Orlando Frederico).

⁵⁷ “Centenário de nascimento do Prof. Rafael Frederico”. In: *Arquivos da Escola de Belas Artes*. n° XI, p. 59-74. (with the reports made by his sons A. Frederico and Orlando Frederico).

saw the light of the day.

In the 1880's Turin Exhibition we can feel with certainty the attempt of the Roman ambient to impose its primogeniture, but despite the fact that Roman historical painting have been awarded, with the canvas of historical subject *Deposição do Papa Silvério* [Deposition of Pope Silverius], by Maccari, the favoritism of the critics and the public felt on the two awarded in the genre painting: the abruzzese Francesco Paolo Michetti and the Venetian Giacomo Favretto, affirming then a preference for regionalism⁸.

The Roman National Exhibition of 1883 is also an interesting landmark to Italian art, for besides the verist⁵⁸ paintings that were exhibited, be these of regionalist or historical subjects, it was already visible, in many others, an incipient opening towards the subjectivist currents that were penetrating in Italy. The realism, therefore, was far from being a wasted and “dusty” tradition when the symbolist aspiration began to blossom. All these artistic currents are present in the Italian artistic ambient of the two last decades of the nineteenth century, and it is possible to perceive in the works of the artists of the second generation that they did not stay indifferent to it, being possible to detect, in almost contemporary works, the adherence to more than one of those artistic tendencies.

In a manuscript from 1877, Rodolpho Bernardelli defines his contact with verism on the occasion of his arrival at Italy:

I visited at the Academy of B [unreadable], the modern works and I had a disillusion due to my ignorance of the psychological aspect of the artistic movement, the sculptures then did what they could to imitate the natural, I saw some old woman's heads laughing, with all the bruises of an old skin, it only lacked implanted hairs, I did not liked and I expressed to Prof. P. Am^o [Pedro Américo] who said to me that it was the modern school.⁵⁹

The artist's positioning, after some years in Italy, however, seems to change. In *Cabeça de aldeã da Ilha de Capri* [Head of a villager from the Island of Capri]⁶⁰, for instance, Bernardelli keeps a clear dialogue with *Cabeça de Marinheiro* [Head of a Mariner] (c.1878) by Achille D'Orsi⁶¹, sculpture that corresponds to the taste of verist sketch of a direct close estimate between the folklore research and the scientific classification,

substituiu o estilo plurissecular do papado, mas fosse capaz de superar e reunir em si os particularismos das velhas escolas regionais, formando, dessa forma, um estilo único para a nação. No entanto, tal tarefa nunca obteve êxito.

Na Exposição de Turim de 1880, pode-se sentir com firmeza a tentativa do ambiente romano de impor a sua primogenitura. Apesar de a pintura romana ter sido premiada, com a tela de temática histórica *Deposição do Papa Silvério*, de Maccari, o favoritismo da crítica e do público recaiu sobre os dois premiados da pintura de gênero: o abruzzese Francesco Paolo Michetti e o veneziano Giacomo Favretto, afirmando, assim, uma preferência pelo regionalismo.

A Exposição Nacional de Roma de 1883 também foi um marco interessante para a arte italiana, pois além dos quadros veristas⁵⁸ expostos no evento, fossem esses de temática regionalista ou histórica, já era perceptível, em tantos outros, uma insipiente abertura para as correntes subjetivistas que penetravam na Itália. O realismo, portanto, estava longe de ser uma tradição gasta e “poeirenta” quando a aspiração simbolista começou a se afirmar. Todas essas correntes artísticas estavam presentes no ambiente artístico italiano das duas últimas décadas do século XIX – na obra dos artistas da segunda geração, é possível perceber que eles não foram indiferentes a elas, sendo possível detectar, em obras quase contemporâneas, a aderência a mais de uma tendência artística.

Em um manuscrito de 1877, Rodolpho Bernardelli definiu o seu contato com o Verismo quando da sua chegada à Itália.

Visitei na Academia de B [ilegível], as obras modernas e tive uma desilusão por parte da minha ignorância na parte psicológica do movimento artístico, as esculturas de então faziam o possível para imitar o natural, vi umas cabeças de velhas a rir, com todas as mazelas de uma pele velha, só faltava que tivessem cabelos implantados, não gostei e externei ao prof. P. Am^o [Pedro Américo] que me disse ser ela a escola moderna.⁵⁹

A opinião do artista, após alguns anos de estudo na Itália, no entanto, pareceu mudar. Em *Cabeça de aldeã da Ilha de Capri*⁶⁰, por exemplo, Bernardelli manteve claro diálogo com *Cabeça de Marinheiro* (c.1878), de Achille D'Orsi⁶¹, escultura que corresponde ao gosto do

⁵⁸ On the Italian verism see: MALTESE, Conrado. *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*. Milano: Fratelli Fabri Editori, 1967.

⁵⁹ Archives of the National Museum of Fine Arts/ Rodolpho Bernardelli's Personal Archive [Artist's Manuscript]. APO 188.

⁶⁰ The work is part of the estates of the São Paulo State Pinacotheca, without datation.

⁶¹ LAMBERTI, Mimita. “Aporie dell'arte sociale: il caso Proximus Tuus”. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Pisa, serie III, v. XIII, 4.

⁵⁸ Sobre o Verismo italiano ver: MALTESE, Conrado. *Realismo e Verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*. Milano: Fratelli Fabri Editori, 1967.

⁵⁹ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolpho Bernardelli [Manuscrito do artista]. APO 188.

⁶⁰ A obra faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, sem datação.

⁶¹ LAMBERTI, Mimita. “Aporie dell'arte sociale: il caso Proximus Tuus”. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Pisa, serie III, v. XIII, 4.

esboço verista de uma aproximação direta entre a pesquisa folclórica e a classificação científica, confirmando o estereótipo cultural de um povo primitivo, vizinho da natureza e instintivamente feliz.⁶²

Na pintura, podemos encontrar uma referência similar em Francesco Paolo Michetti, uma das grandes influências de Henrique Bernardelli na Itália. Na sua *Tarantella*, junção entre o pitoresco e a fiel documentação de costumes e dos tipos do mundo napolitano, é perceptível a inspiração que a pintura do artista originário da região do Abruzzo exerceu sobre o jovem artista brasileiro, que se mostrou receptivo à poética regionalista de cunho aparentemente realista [Fig. 3].

Também de caráter folclórico são os dez quadros expostos por Pedro Weingärtner no Rio de Janeiro, em 1888. Após breve estadia na Alemanha, o artista partiu para Roma, ainda em 1885, cidade na qual doravante realizaria boa parte de sua produção. As cenas italianas eram marcadas por tipos populares de camponeses em seus afazeres cotidianos, como o quadro *Primeiro choro n'um quintalzinbo*.

Igualmente significativo é o interesse demonstrado pelos artistas da segunda geração – já perceptível na *Pompeiana* de Zeferino da Costa – pelos tipos de pintura histórica feitas para o mercado de arte internacional durante as últimas décadas do século XIX⁶³, principalmente no que concerne à pintura intitulada *antica di genere* ou pompeiana.⁶⁴ Tornada moda em toda a Europa graças às então recentes escavações arqueológicas conduzidas em Pompéia pelo italiano Giuseppe Fiorelli, à obra de artistas como Gérôme e Alma Tadema⁶⁵ e a literatos como Bulwer-Lytton,⁶⁶ na Itália, esse gênero de pintura de história teve, sobretudo em Nápoles, grande

confirming the cultural stereotype of primitive people, neighbor of nature and instinctively happy⁶².

In painting, we can find a similar reference in Francesco Paolo Michetti, one of Henrique Bernardelli's great influences in Italy. In Henrique's *Tarantella*, a mixture between the picturesque and the faithful documentation of customs and of the types of the Neapolitan world, it is perceptible the influence that the painting of the *abruzzese* artist exerted upon the young Brazilian artist, who shows himself to be receptive to his regionalist poetics of apparently realist character [Fig. 3].

Also of folkloristic character are the ten paintings exhibited by Pedro Weingärtner in the Rio de Janeiro in 1888. The artist, after a brief stay in Germany, goes to Rome, still in 1885, city in which he would make a good portion of his production. The Italian scenes were characterized by popular types of countryman in his daily duties, with the painting *Primeiro choro N'um quintalzinbo* [First cry in a small backyard].

Also significant is the interest demonstrated by the artists of the second generation, already visible in the *Pompeiana* [Pompeian] of Zeferino da Costa, for the types of historical painting made for the international art market during the last decades of the nineteenth century⁶³, especially in relation to the painting named *antica di genere* or Pompeian⁶⁴. Turned into a fashion in all Europe thanks to the recent archaeological excavations undertaken in Pompeii by the Italian Giuseppe Fiorelli, to the work of artists like Gérôme and Alma Tadema⁶⁵ and literates like Bulwer-Lytton,⁶⁶ in Italy, this genre of historical painting had, above all in Naples, great success. The *pittura antica di genere*, having as its aim to re-

⁶² SILVA, Maria do Carmo Couto da. Op. cit., p. 42.

⁶³ Sobre as transformações ocorridas na pintura de história romana ver: LAMBERTI, Maria Mimita. Op. cit.; VALSASSINA, Caterina Bom. "La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento". In: *La pittura in Itália. L'Ottocento*. Milano: Electa, 1991.

⁶⁴ Estes quadros eram via de regra feitos para colecionadores americanos, que dominavam e de certa forma determinavam o gosto do mercado de arte italiano, através da figura de importantes marchands internacionais. O mais famoso é Adolphe Goupil, que comercializou a obra de vários artistas italianos de renome, como Domenico Morelli e Francesco Michetti.

⁶⁵ Alma Tadema tinha uma forte relação de amizade com Domenico Morelli. O artista esteve em Nápoles pela primeira vez em 1863, em viagem de lua-de-mel. Sucessivamente, retornou inúmeras vezes, graças à amizade com o mestre napolitano, com o qual se correspondia regularmente. Esteve também em contato com a Academia de Belas Artes de Nápoles, sendo nomeado professor honorário, como nos indica o catálogo *Reale Istituto di Belle Arti. Premiazione dell'anno 1877-1878*, Napoli 1878. Alma Tadema, além disso, apresentou suas obras em inúmeras exposições napolitanas. Sobre o assunto ver: PICONE, Mariantonieta. "La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine secolo". In: *La pittura in Itália. L'Ottocento*. Milano: Electa, 1991, nota 56.

⁶⁶ Estes textos literários serviam como guias para as pinturas que procuravam reconstituir a vida na Antiguidade. Além do livro de Edward G. Bulwer (1834), era conhecida *A história de Roma desde os tempos mais antigos até a constituição do Império*, de H. G. Liddelle.

⁶² SILVA, Maria do Carmo Couto da. Op. cit. p. 42

⁶³ On the transformations that Roman historical painting went through see: LAMBERTI, Maria Mimita. Op. cit. Also: VALSASSINA, Caterina Bom. "La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento". In: *La pittura in Itália. L'Ottocento*. Milan:Electa, 1991.

⁶⁴ These paintings were in general made for American collectors, who dominated and somehow determinate the taste of the Italian art market, through the figure of important international marchands. The most famous is Adolphe Goupil, who commercialized the work of several Italian artist of renown, like Domenico Morelli and Francesco Michetti.

⁶⁵ Alma Tadema had a strong friendship relation with Domenico Morelli. The artist was in Naples for the first time in 1863, in a honeymoon trip. He successively returned innumerable times, thanks to the friendship with the Neapolitan master, with which he changed letters regularly. He was in contact also with the Academy of Fine Arts of Naples, being nominated honorary professor, as is indicated by the Catalog *Reale Istituto di Belle Arti. Premiazione dell'anno 1877-1878*, Naples, 1878. Alma Tadema, besides that, showed his works in innumerable Neapolitan exhibitions. On the subject see: PICONE, Mariantonieta. "La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine secolo". In: *La pittura in Itália. L'Ottocento*. Milan: Electa, 1991. Note 56.

⁶⁶ These literary texts were used as guides to these paintings that searched to rebuild the life in Antiquity. Besides the book by Edward G. Bulwer (1834), there was the known *A história de Roma desde os tempos mais antigos até a constituição do Império* [The history of Rome since the most remote times until the constitution of the Empire], by H. G. Liddelle.

cover the testimonies of ancient daily life, created an atmosphere, in small size canvases, of Pompeian – or more generically Roman – scenes in places like bath, magazines, *thermae* and houses, with an accurate study of architecture and of other historical elements. The choice of the scenes and their atmospheres were determined by the criteria of each day and human truth, and by the use of a light, typical of verist painting that did not followed the academic criteria of a diffuse, cold and abstract light, but that searched to confer a naturalistic atmosphere to the scene⁶⁷.

In this sense, the National Museum of Fine Arts has two consignments as pensioner of Rodolpho Bernardelli, the low-relief *Julio Cesar* [Julius Caesar] and *Fabiola*. If in order to make *Fabiola* Rodolpho follows the “beautiful Italian school of which Ghiberti and Donatello are the first masters”⁶⁸, the choice of the subject has much to do with that *storia antica di genere*. In order to compose it, the artist was inspired by the historical novel *Fabiola* of the Cardinal Wiseman, published in 1854⁶⁹. It is about a witty history that is situated among ancient Roman society, particularly among the Christians of Rome. *Fabiola* is an opulent, authoritarian and imperious noble Roman, who is introduced to Saint Sebastian and fall in love for him.⁷⁰ In the romance, the scenario of Ancient Rome is treated with much veracity, with the writer seeking to reconstruct the customs, the architecture and the costumes of that time, among other things. We can suppose that the book had great repercussion in the Italian ambient of the time, in which that issue was in vogue⁷¹.

Some works of Henrique Bernardelli, as *Dicteriade*, *Bachanal* [Bacchanals], *Depois da Bachanal* [After the Bacchanals], *Profano e Sacro* [Profane and Sacred] and *Depois da orgia* [After the Orgy], presented in small size

sucesso. A *pittura antica di genere*, tendo como objetivo recuperar os testemunhos da vida cotidiana antiga, ambientava, em telas de pequeno formato, cenas pompeianas – ou mais genericamente romanas – em lugares como banhos, lojas, termas e casas, com um estudo acurado da arquitetura e de outros elementos históricos. A escolha das cenas e das suas ambientações era determinada pelos critérios de cotidianidade e verdade humana e pelo o uso de uma luz, típica da pintura verista, que não mais seguia os critérios acadêmicos de iluminação difusa, fria e abstrata, mas que procurava dar uma ambientação naturalística à cena.⁶⁷

Desse tipo de pintura, o Museu Nacional de Belas Artes possui dois envios de pensionista de Rodolpho Bernardelli: os baixos-relevos *Julio Cesar* e *Fabiola*. Na execução de *Fabiola*, o artista seguiu a “bela escola italiana do qual são primeiros chefes Ghiberti e Donatello”⁶⁸; a escolha da temática tem muito a ver com esta *storia antica di genere*. Para compô-la, Rodolpho Bernardelli inspirou-se no romance histórico *Fabiola*, do Cardeal Wiseman, publicado em 1854.⁶⁹ Trata-se de uma história engenhosa que se passa em meio à sociedade romana antiga, particularmente entre os cristãos de Roma. *Fabiola* é uma nobre romana opulenta, autoritária e imperiosa, que conhece São Sebastião e por ele se apaixona.⁷⁰ No romance, o cenário da Roma Antiga é tratado com muita veracidade, buscando o escritor reconstituir os costumes, a arquitetura e as vestimentas daquela época. Podemos supor que o livro teve grande repercussão no ambiente italiano do momento, no qual o assunto estava em voga.⁷¹

Alguns trabalhos de Henrique Bernardelli, como *Dicteriade*, *Bachanal*, *Depois da Bachanal*, *Profano e Sacro* e *Depois da orgia*, apre-

⁶⁷ VALSASSINA, Caterina Bom. Op. cit. p. 446.

⁶⁸ Archives of the National Museum of Fine Arts/Rodolpho and Henrique Bernardelli Personal Archives. APO 143. Letter by Rodolpho Bernardelli to the Director of the Imperial Academy of Fine Arts. Rome, August 19, 1878, communicating to the director of the Academy, Antonio Nicolau Tolentino, the consignment of the low-relief: *Fabiola* or the First Martyrdom of Saint Sebastian, and highlights that it seemed to him to be “of higher advantage to do soon a composition instead of a copy as is said in the 1º paragraph of the 5º article of the instructions.”

⁶⁹ This romance reached high popularity during the nineteenth century and an abstract of the book can be found inclusively as an entry in the *Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle*. Paris: Larousse et Boyer, 1866.

⁷⁰ Catalog of the Works exhibited in the Academy of Fine Arts, in March 15, 1879. Rio de Janeiro: Typ. by Pereira Braga & Cia, 1879. p.45. The moment chosen by Rodolpho Bernardelli can be found in the 1979's Fine Arts General Exhibition Catalog: “Faint by the lost of blood, and thought to be dead, was the body given to the slaves of Saint Irene, who had claimed it in order to give it sepulture. In the occasion when they were rising him from the ground, they are surprised by Afra that, coming closer to them, said: ‘He is still alive.’”

⁷¹ By the sculptor Girolamo Masini (1840-1885), there is a work with the title *Fabiola*, in the estate of the National Gallery of Modern Art, in Rome.

⁶⁷ VALSASSINA, Caterina Bom. Op. cit., p. 446.

⁶⁸ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolpho e Henrique Bernardelli. APO 143. Carta de Rodolpho Bernardelli ao Diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Roma, 19 ago. 1878, participando ao diretor da Academia, Antonio Nicolau Tolentino o envio do baixo-relevo: *Fabiola* ou o Primeiro Martírio de São Sebastião, e ressalta que lhe pareceu ser “de maior proveito fazer logo uma composição em vez de uma cópia como marca o parágrafo 1º do art. 5º das instruções”.

⁶⁹ O romance alcançou imensa popularidade durante o século XIX e um resumo do livro consta inclusive como verbete do *Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle*. Paris: Larousse et Boyer, 1866.

⁷⁰ Catálogo das obras expostas na Academia de Belas Artes, em 15 de março de 1879. Rio de Janeiro: Typ. do Pereira Braga & Cia, 1879, p. 45. O momento escolhido por Rodolpho Bernardelli consta no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1879: “Desfalecido pela perda de sangue, e julgado morto, foi o corpo entregue aos escravos de Santa Irene, que o reclamara para dar-lhe sepultura. Na ocasião destes o levantarem do chão, são surpreendidos por Afra que, aproximando-se deles, diz-lhe: ‘Ainda está vivo’”.

⁷¹ Do escultor Girolamo Masini (1840-1885), existe uma obra com o título *Fabiola*, no acervo da Galeria Nacional de Arte Moderna, de Roma.

sentados em telas de pequeno formato ou sob forma de estudo (aquarelas e pastéis), datados da década de 1880, seguiram esse modelo específico de pintura histórica, com personagens anônimas da história antiga de Roma.

Se é bem verdade que a produção dessa segunda geração de artistas possui obras que os liga indubitavelmente ao Verismo, parte de suas produções também indicam uma abertura bastante significativa para as novas tendências subjetivistas que surgiam no âmbito da arte italiana. Bons exemplos são *Moema* (c.1895) de Rodolpho Bernardelli e *Mater* (c. 1886) e *Messalina* (c.1891) de Henrique Bernardelli, obras em que o Verismo cedeu lugar a uma interpretação mítico-emotiva da realidade, em que o amplo uso de nuances e ambigüidades, permite, longe da objetividade temática de uma obra verista, uma miríade de significados.

A atuação dos Bernardelli, de Weingärtner e de outros artistas que estudaram na Itália, Modesto Brocos, por exemplo, como professores na renovada Escola Nacional de Belas Artes – cujo início das atividades letivas ocorreu em 1891 – garantiu a continuidade das relações entre Brasil-Itália, no campo artístico, durante a última década do século XIX, sobretudo através da escolha de Roma como sede de estudos para os alunos ganhadores do Prêmio de Viagem nos anos de 1890, Rafael Frederico, Bento Barbosa, Correia Lima e Baptista da Costa.

canvases or under the shape of a study (watercolors and pastel), dated from the decade of 1880, followed that specific model of historical painting, with anonymous characters of the ancient history of Rome.

If it is much true that the production of this second generation of artists has works that links them undoubtedly with verism, it is also much true that part of their production points toward a very significative opening in direction of the new subjectivist tendencies that were emerging inside Italian art. Good examples are the *Moema* (c.1895) of Rodolpho Bernardelli and *Mater* (c. 1886) and *Messalina* [Messaline] (c.1891) of Henrique Bernardelli, works in which the verism gives place to a mythic-emotive interpretation of reality, in which the wide use of nuances and ambiguities, far away from the thematic objectivity of a verist work, allows for a myriad of meanings.

The actuation of the Bernardelli and Weingärtner, as also of other artists that studied in Italy, like Modesto Brocos, as teachers in the renewed National School of Fine Arts, whose lessons began in 1891, has guaranteed the continuity of the relationships between Brazil-Italy in the artistic field during the last decade of the nineteenth century, above all through the election of Rome as the seat of studies for the students who won the Voyage Prize in the years of 1890, as Rafael Frederico, Bento Barbosa, Correia Lima and Baptista da Costa.

English version: Marcelo Hilsdorf Marotta

Tabela I. Estadia dos artistas brasileiros vinculados à AIBA na Itália

Nº	Ano	Artista	Foi como	Especialidade	Cidade	Duração
1	1845	Raphael Mendes de Carvalho	Pensionista AIBA	Pintor de história	Roma	3 anos
2	1845	Antonio Baptista da Rocha	Pensionista AIBA	Arquiteto	Roma	3 anos
3	1846	Francisco Elydeo Pamphiro	Pensionista AIBA	Escultor	Roma	3 anos
4	1848	Francisco Antonio Nery	Pensionista AIBA	Pintor	Roma	3 anos
5	1850	Agostinho José da Motta	Pensionista AIBA	Pintor	Roma	3 anos
6	1852	Victor Meirelles de Lima	Pensionista AIBA	Pintor	Roma	c. 4 anos
7	1868	João Zeferino da Costa	Pensionista AIBA	Pintor	Roma	8 anos
8	1871	Heitor Branco de Cordoville	Pensionista AIBA	Arquiteto	Roma	5 anos
9	1876	Rodolpho Bernardelli	Pensionista AIBA	Escultor	Roma	9 anos
10	1885	Pedro Weingartner	Bolsista de D. Pedro	Pintor	Roma	6 anos
11	1879	Henrique Bernardelli	Por conta própria	Pintor	Roma, Nápoles	9 anos
12	1888	António Parreiras	Por conta própria	Pintor	Veneza	c. 2 anos
13	1889	Belmiro de Almeida	Custeado por amigos	Pintor	Roma	4 anos
14	1881	Almeida Jr.	Por conta própria	Pintor	Roma	Estadia de meses
15	1875- 1895	Pedro Américo	Por conta própria	Pintor	Florença	Várias estadias

Tabela II. Estadia dos artistas brasileiros vinculados à AIBA na França

Nº	Ano	Artista	Foi como	Especialidade	Cidade	Duração
1	1847	Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão	Pensionista da AIBA	Gravador de medalhas	Paris	3 anos
2	1849	Jean Léon Grandjean Pallière Ferreira	Pensionista da AIBA	Pintor de história	Paris	3 anos
3	1852	Victor Meirelles de Lima	Pensionista da AIBA	Pintor	Paris	c. 4 anos
4	1860	José Joaquim da Silva Guimarães	Pensionista da AIBA	Gravador de medalhas	Paris	4 anos
5	1862	José Rodrigues Moreira	Pensionista da AIBA	Arquiteto	Paris	4 anos
6	1865	Caetano de Almeida Reis	Pensionista da AIBA	Escultor	Paris	3 anos
7	1878	Rodolpho Amoedo	Pensionista da AIBA	Pintor	Paris	9 anos
8	1887	Oscar Pereira da Silva	Pensionista da AIBA	Pintor	Paris	6 anos
9	1887	João Ludovico Maria Berna	Pensionista da AIBA	Arquiteto	Paris	2 anos
10	1875	Pedro Américo	Bolsista de D. Pedro	Pintor	Paris	5 anos
11	1876	Almeida Jr.	Bolsista de D. Pedro	Pintor	Paris	6 anos



1

1 Francisco Antônio Nery. *Telêmaco ouvindo as aventuras de Filoctetes*, 1849-51.



3



2

2 João Zeferino da Costa.
Nu masculino sentado
(academia), 1871.

3 Francesco Paolo Michetti.
Sposalizio in Abruzzo, 1876.