

*A sincronia entre valores tradicionais e
modernos na Academia Imperial de Belas Artes:
OS ENVIOS de Rodolfo Amoedo*



Rodolfo Amoedo. *Recostada* (1880).

Sonia Gomes Pereira

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora da Escola de Belas Artes da UFRJ. Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. sgomespereira@gmail.com

A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo

Sonia Gomes Pereira

RESUMO

Este artigo trata de algumas discussões importantes que vieram à tona a partir da reavaliação historiográfica da arte brasileira do século XIX. Enfatiza a coexistência de pinturas tradicionais e modernas dentro da Academia Imperial de Belas Artes, tomando como caso de estudo os envios de Rodolfo Amoedo durante o seu pensionato em Paris (1879 — 1887) e a recepção destes trabalhos na Academia do Rio pelos velhos mestres.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura; século XIX; Academia; Rodolfo Amoedo.

ABSTRACT

This article focus on some important discussions about the ultimate retaking of the Brazilian 19th art studies. It emphasizes the presence of both the traditional and the modern paintings inside the Imperial Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro, examining Rodolfo Amoedo's works during his scholarship in Paris (1879 — 1887) e its reception by the academic masters.

KEYWORDS: *Painting; 19th century; Academy; Rodolfo Amoedo.*



Todos que trabalham com a arte brasileira do século XIX sabem que a década de 1880 representou um período de crise na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, acompanhando *pari passu* a própria derrocada do Império.

São notórias as referências aos problemas: falta de professores, deficiência orçamentária, críticas externas, sobretudo na imprensa, e insatisfação interna, tanto de professores quanto alunos — especialmente com a falta de regularidade na realização do concurso para Prêmio de Viagem. É bastante conhecido, por exemplo, o episódio da saída do prof. Georg Grimm em 1884, arrastando com ele os alunos de pintura de paisagem — João Batista Castagneto, Antônio Parreiras, Hipólito Caron entre outros —, desinteressados em continuar os estudos numa escola que consideravam arraigada aos modelos do passado.

Acredito que os estudos recentes sobre a Academia carioca — surgidos especialmente no meio acadêmico — são importantes, por acrescentarem um grande volume de informações sobre as polêmicas do período: as discussões sobre o destino da Academia, as propostas para sua reformulação, a discussão sobre a necessidade de atualização estética, só para citar alguns dos tópicos mais enfatizados.

No entanto, percebo em muitos destes estudos uma tendência a

repetir, em sua análise, a mesma visão dicotômica que tem sido tão criticada na historiografia modernista: a separação radical entre acadêmicos e modernos, colocando-se sempre a Academia como o local do atraso e do reacionarismo, em contraponto à vontade de mudança e renovação, situada quase invariavelmente fora dos muros acadêmicos.

Imagino que esta interpretação decorra de uma análise por demais literal — e, em muitos casos, também ingênua — das fontes primárias escritas da época. Nem tudo o que está escrito constitui “verdade absoluta”. Assim, é importante confrontar os discursos com as polêmicas da época, que envolvem divergências políticas e estéticas, mas também competições interpessoais dentro de um campo profissional ainda muito restrito.

Para que se possa entender melhor o campo artístico do século XIX, em que se insere a atividade da Academia carioca, é interessante enfatizar que, apesar da nossa Academia seguir o modelo francês, há uma grande diferença entre as duas instituições.¹

Na França do século XIX, o sistema acadêmico abrangia três instâncias distintas: os ateliês privados, a *École des Beaux-Arts* e a *Académie des Beaux-Arts*. Os alunos aprendiam a pintar, esculpir e projetar nos ateliês privados, pois as academias, desde a sua criação na Itália do século XVI, tinham uma função diferente das oficinas; elas ensinavam aquilo que as oficinas não faziam, isto é, o desenho e a teoria clássica. Assim, o primeiro passo de qualquer aluno era escolher e ser aceito num ateliê privado que o preparasse para os exames na *École*. Somente a partir da Reforma de 1863, a *École* passou a ter ateliês internos, mas os externos jamais perderam a sua importância. A *École* ministrava aulas de desenho, as disciplinas teóricas e administrava os diferentes concursos — com exceção do concurso mais importante, o Prêmio de Roma. Este, assim como a escolha e contratação dos professores da *École* e a organização do Salão, eram da alçada da *Académie*. Trata-se, portanto, de um sistema amplo e hierarquizado, em que a *Académie* tem certamente um grande poder normativo, mas que a diversidade dos ateliês privados acabou permitindo uma grande heterogeneidade na produção artística da época.

Ora, no Brasil, todas estas funções estavam agregadas numa mesma instituição. A nossa Academia escolhia os professores, ministrava todas as disciplinas — teóricas e práticas —, administrava todos os concursos, inclusive o Prêmio de Viagem e organizava a Exposição Geral. Não havia, praticamente, ateliês particulares e o mercado de arte era, ainda, incipiente, restringindo as encomendas a poucos mecenas, além do estado. O acúmulo de funções num grupo pequeno de professores e a exigüidade do campo artístico acirravam a concorrência, fazendo com que as disputas sejam, na maioria dos casos, muito mais uma luta por espaço profissional do que propriamente divergências estéticas, ou mesmo, políticas.

Para exemplificar o cuidado que é preciso ter com a análise só dos discursos, é possível dar o exemplo do arquiteto Francisco Bettencourt da Silva, sempre apresentado com citações críticas à Academia — que o levaram, inclusive, à criação do Liceu de Artes e Ofícios. No entanto, o mesmo Bettencourt é o professor de Arquitetura da Academia durante longo período, que se encerra com a Reforma de 1890, que transforma a Academia em Escola Nacional de Belas Artes.

A fim de entender melhor o entrelaçamento entre valores tradicionais e modernos dentro da própria Academia, vamos examinar o desempenho

¹ Examinado de forma mais completa a revisão historiográfica da Academia Imperial de Belas Artes em: “A história da Academia: um problema a ser repensado na História da Arte Brasileira”, *Anais do Seminário EBA 180* (180 anos da Escola de Belas Artes). Pós-Graduação da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 1997, p. 11-16; “Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão”. *Revista Arte & Ensaios*, n. 8, 2001, p. 73-83.

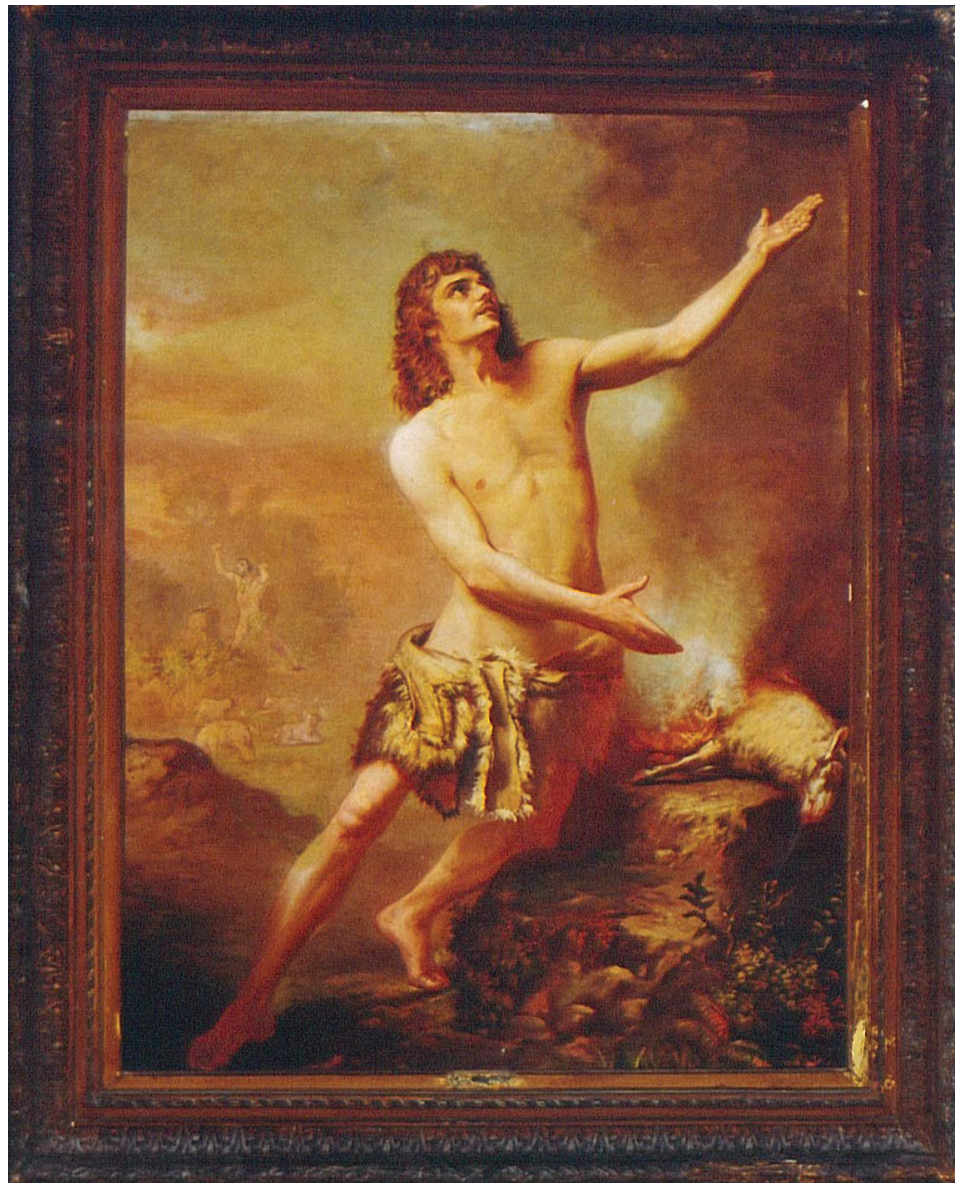


Fig. 1. Rodolfo Amoedo. *Sacrifício de Abel*, óleo sobre tela, 116,4 x 89,5 cm, 1878. Prêmio de viagem.

de Rodolfo Amoedo (1857-1941) no seu período de pensionista na Europa.

Sabemos que Amoedo ingressou na Academia em 1874 e conquistou o Prêmio de Viagem à Europa em 1878, com o quadro *Sacrifício de Abel*, óleo sobre tela, 116,5 x 89,5 cm, 1878, Museu D. João VI / EBA / UFRJ (Fig. 1). Viajou em 1879 para a França, onde permaneceu até 1887. Logo depois de chegar ao Rio de Janeiro, em 1888, é indicado para professor da seção de pintura da Academia.

Durante seu período de pensionato, Amoedo produziu e enviou para o Brasil diversas obras. A grande maioria encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro: *Marabá* (1882), *Partida de Jacó* (1883), *O Último Tamoio* (1883), *Ateliê do artista* (1883), *Estudo de mulher* (1884), *Jesus em Cafarnaum* (1887), *Narração de Filetas* (1887). Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, há o estudo *Cristo em Carfanaum* (1887). No Museu D. João VI², existem dez desenhos — todos estudos de modelo vivo (academias), em carvão sobre papel e datados entre 1879 e 1881 — e duas pinturas — *Tronco masculino*, óleo sobre tela, 98 x 82,3, 1880, cópia de Louis Pagnest (Fig. 2) e *Recostada*, óleo sobre tela, 65,2 x 54,0, 1880 (Fig. 3).

² O inventário do acervo do Museu D. João VI pode ser consultado no site <www.museu.eba.ufrj.br>

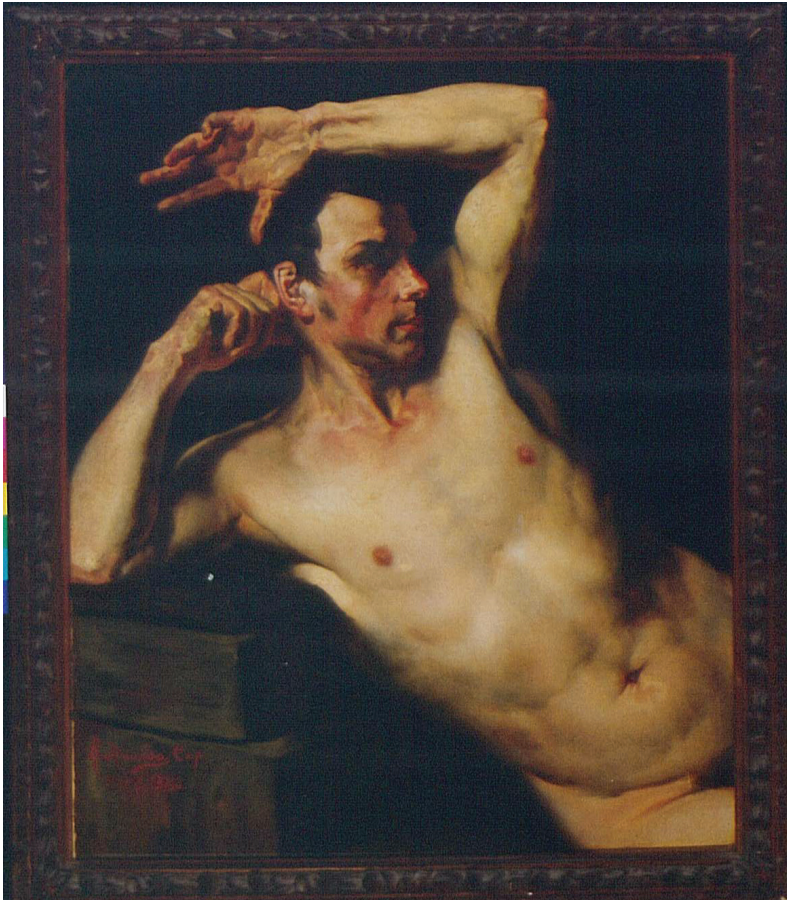


Fig. 2. Rodolfo Amoedo. *Tronco Masculino* (cópia de Pagnest), óleo sobre tela, 98,0 x 82,3 cm, 1880. Envio de pensionista.

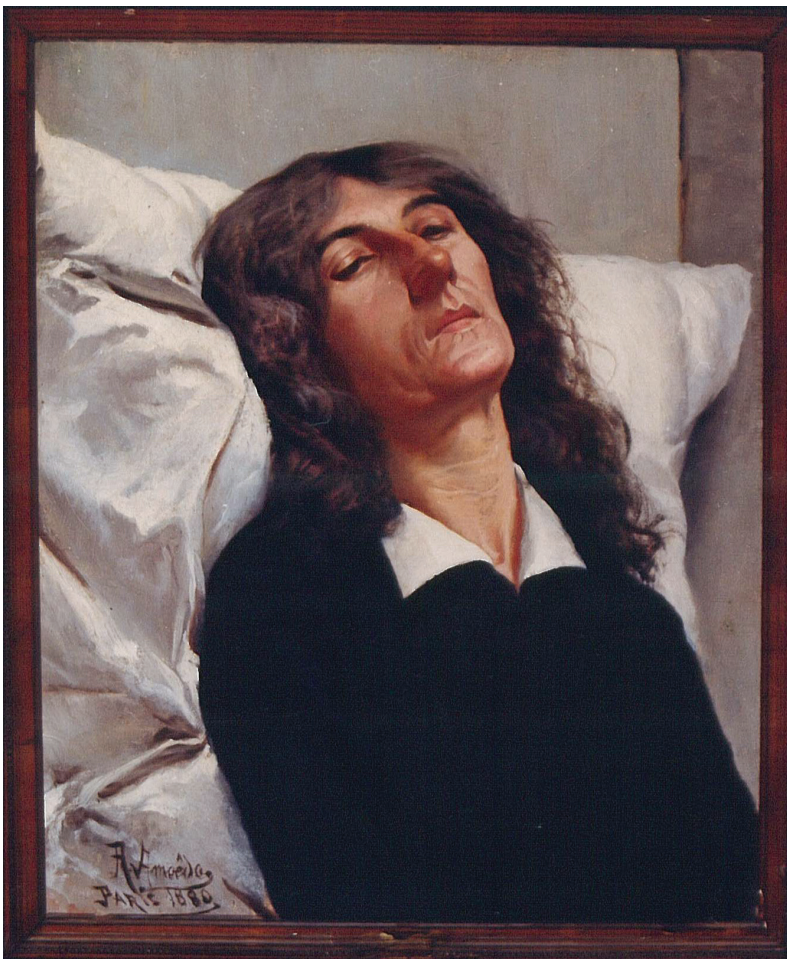


Fig. 3. Rodolfo Amoedo. *Recostada*, óleo sobre tela, 65,2 x 54,0 cm, 1880. Envio de pensionista.

³ Análise a progressão dos estudos, a relação entre ateliês privados e a Escola de Belas Artes em Paris, a avaliação da aprendizagem por concursos periódicos e concessão de medalhas em: “O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na *École des Beaux-Arts* em Paris no século XIX”. In *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2002, p.93-177; A trajetória dos arquitetos e engenheiros brasileiros na Escola de Belas Artes de Paris no século XIX. *Anais da XXI Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica*. Curitiba: SBPH, 2002, p. 119-128.

⁴ Trato da teoria do *Ut pictura poesis*, da Retórica clássica e da importância da representação das emoções através da expressão corporal em: “A arte e os escritos sobre arte no século XIX no Brasil: a coleção do Museu D. João VI”. *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: CBHA – C/ARte, 2008, p. 350-361.

É interessante examinar este conjunto de obras. Vamos começar pelos dez desenhos realizados entre 1879 e 1881 do Museu D. João VI. Tratam-se de exercícios de modelo vivo, que eram essenciais à formação do artista, na Europa desde o Renascimento e no Brasil a partir do século XIX.

Sabemos que a progressão dos estudos, no sistema acadêmico de ensino, começava sempre pelo desenho — primeiro de cópia de estampas, depois de moldagens de gesso e finalmente de modelo vivo.³ A cópia das estampas permitia o domínio do desenho basicamente em duas dimensões. Era, em grande parte, concentrado no estudo da figura humana, começando pelos detalhes anatômicos — pés, mãos, bocas, narizes, orelhas etc — para no final chegar à figura humana completa, em diferentes posições. A cópia das moldagens em gesso tinha uma finalidade diferente: avançar para o domínio do volume e da profundidade. Assim, o aluno era obrigado a perceber luz e sombra nas superfícies brancas das moldagens — o que constituía um exercício de maior complexidade. Vencidas estas etapas, poderia, então, partir para a aula de modelo vivo. Nestes exercícios, era preciso aprender a captar a estrutura essencial do modelo de forma rápida, pois as sessões de pose tinham tempo limitado. Além disso, o aluno era sempre alertado que, diante do modelo, deveria exercitar a compreensão da anatomia, da pose e da expressão, mas sempre tendo em conta que o modelo não era uma figura perfeita. Aqui, vemos a doutrina clássica numa de suas normas essenciais: a arte copia a natureza, mas deve aperfeiçoá-la a fim de tentar atingir a beleza ideal, inexistente na natureza.

Além disso, é necessário ressaltar, nestes exercícios, a insistência no estudo do corpo humano em diferentes poses e expressões. O domínio da anatomia humana era fundamental para o artista, pois, na tradição artística, desde o século XV, a principal função da arte era a narração. Toda a teoria do *Ut pictura poesis*, originária da Retórica antiga, e retomada no Renascimento, sobretudo por Alberti, concedia à pintura o *status* de arte liberal, justamente pela sua função de “contar história”. Se a pintura devia narrar uma história — que necessariamente compreende uma seqüência temporal e um dinamismo dramático —, tinha de fazê-lo no espaço imóvel do quadro e dispondo também de formas imóveis. Como passar para o espectador a noção de tempo e emoção num meio estático por natureza? Os movimentos do tempo e da alma só poderiam ser mostrados através dos movimentos dos corpos na pintura. Sem fazer uso da palavra, nem mesmo sob a forma da legenda, o espectador deveria compreender a pintura, reconhecer os personagens e emocionar-se com a cena. O pintor precisava, portanto, ser muito hábil na construção dos movimentos corporais, da gestualidade e da expressão facial de seus personagens. Este atrelamento da pintura às leis da Retórica e à narração justificou todo o treinamento dos artistas, ancorado no estudo incessante do corpo humano — os exercícios de modelo vivo.⁴

Assim, Amoedo, em seu pensionato na França, mesmo já tendo tido uma formação preliminar, até mesmo em pintura, retornou ao desenho — essencial, inclusive, para seu exame de admissão na Escola de Belas Artes em Paris.

Passemos, agora, a outra obra — *o Tronco masculino*, de 1880, cópia de Pagnest, do Museu D. João VI (**Fig. 2**). Só depois de demonstrar domínio no desenho, o aluno era admitido nas aulas de pintura, mas, mesmo neste estágio, continuava com os estudos da figura humana.

O aluno só passava à pintura, depois de demonstrar domínio destas

etapas do desenho. A progressão dos estudos de pintura seguia, de maneira geral, a mesma

trajetória do desenho. Inicia-se pelos detalhes anatômicos, passando em seguida ao corpo inteiro em diversas posições. Aqui, também, eram essenciais os exercícios de modelo vivo, assim como as cópias de obras de mestres consagrados dos diversos museus — como é o caso da obra do Pagnest. Só quando a figura humana isolada estava plenamente dominada, o aluno passava às cenas mais complexas, com várias figuras e cenário.

Durante todo este período de aprendizado, tanto do desenho quanto da pintura, as cópias de obras de grandes mestres eram incentivadas. As cópias, na verdade, tinham dupla utilidade. De um lado, enviadas para a Academia no Brasil, serviam para o estudo dos demais alunos que não tiveram a oportunidade de viajar à Europa. Por outro lado, contribuía para a formação artística do jovem artista, uma vez que consolidava o seu conhecimento da tradição artística ocidental. Neste aspecto, o exercício da cópia adquire uma importância enorme, pois apresenta ao aluno as diferentes maneiras como os grandes mestres lidaram com as diversas questões artísticas: os problemas técnicos, as soluções compositivas e as necessidades iconográficas dos diversos temas. Conhecer, portanto, a obra dos grandes mestres significava ser introduzido à grande tradição artística, da Antiguidade Clássica e a partir do Renascimento.⁵

A escolha do *Tronco* de Pagnest para a cópia é plenamente justificada, pois esta obra gozava de grande fama nos meios acadêmicos. É citado nominalmente nas instruções para o pensionista Vitor Meireles, feitas em 1856 pelo então diretor da Academia, Manuel de Araújo Porto-Alegre, junto à decisão de prorrogação do estágio em Paris. Este documento revela, de modo exemplar, a função da cópia, as escolhas de obras e mestres da tradição europeia — tanto recentes quanto contemporâneos:

O Sr. Diretor apresenta ao Corpo Acadêmico as seguintes Instruções para o Pensionista Vitor Meireles de Lima, Pensionista do Governo, além dos deveres impostos pelo regulamento especial que lhe é próprio, deverá no curso de seus estudos em Paris, preencher as seguintes obrigações, aprovadas pelo Corpo Acadêmico:

1º. — *Em cumprimento do art. 12 do precitado regulamento copiará do mesmo tamanho o quadro n. 360 de Salvador Rosa, que se acha no Louvre na coleção da Escola Italiana; e se este painel desagradar-lhe, copiará no ponto maior que puder a figura de Leônidas no quadro da “Passagem das Termópilas” de Luiz David. Pedese-lhe todo o esmero possível na execução destes trabalhos; porque são destinados a servirem de norma aos alunos de pintura, e darem idéia do estilo e colorido dos mestres. — 2º. — No 2º. Ano, fará todo o seu possível para nos mandar **uma cópia do famoso Tronco de Pagnest, que está na Escola de Belas Artes**, porque é ainda para o mesmo efeito, visto que este primor d’arte é um modelo completo de desenho e pintura par o estudo do nu. — 3º. — No 3º. Ano, nos mandará algumas figuras inteiras dos quadros do Barão Gros, seja da “Peste de Jaffa” ou da “Batalha de Aboukir”, mormente aquele árabe que se acha deitado, e de costas por baixo do cavalo de Murat. Se puder mandar estes magníficos exemplares do tamanho dos originais, será muito bom; e muito belo efeito produzirão na sala própria do s Pensionistas. — O Corpo Acadêmico deposita na sua assiduidade, e gosto pela pintura histórica a bela esperança de o ver um dia em seu seio rodeado de uma mocidade estudiosa a prodigalizar no ensino os seus talentos e patriotismo. — É o que tenho, por ora, em nome do Corpo Acadêmico de significar-lhe, desejando-lhe muitas fe-*

⁵ Estudo o papel da cópia no contexto das tipologias compositivas e da tradição clássica em: “Desenho, composição, tipologia e tradição clássica — uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19”. *Revista Arte & Ensaios*, n. 10, 2003, p. 40-49; “As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX”. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: CBHA; C/Arte, 2007, p. 530-545.

⁶ *Atas da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes - Sessão de 1 de abril de 1856*. Museu D. João VI, Notação 6151 p. 665.

⁷ Discuto os conceitos de estilo e tipologia e a constituição da disciplina História da Arte na passagem do XVIII para o XIX, justamente no momento de crise da tradição clássica, em: "A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia". In: *Revista Estudos Ibero-Americanos*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em História/PUCRS, v. XXXI, n. 2, dez. 2005, p. 143-154; "História, arte e estilo no século XIX". *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, UERJ, 2005, n. 8, p. 128-141.

⁸ A tese de Doutorado de Ivan Coelho de Sá é um extenso estudo sobre as chamadas "academias" na nossa Academia. Além de inúmeros outros aspectos importantes, Ivan chama atenção para a mudança nas poses do modelo. Sendo estas poses sempre indicadas pelos professores, a sua mudança é um indicador importante — tanto que fará parte da pauta da Reforma de 1890, que transformou a velha Academia em Escola Nacional de Belas Artes: "A Reforma de 1890 suprimiu as academias historiadas, mas conservou as provas com academias tradicionais, do natural, uma por meio de desenho e outra pintada. Esta última seria uma cópia fiel do modelo, mantendo-o integrado ao ateliê, isto é, estudando especificamente suas formas anatômicas sem travesti-lo de personagem histórico, bíblico ou mitológico". SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de Modelo Vivo e Bastidores da Pintura Acadêmica Brasileira*. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2004, vol. II, p. 522. Tese de Doutorado.

*licidades e prazeres nessa nova Atenas. — Se a opinião do Professor que tomar em Paris for contra o desejo que lhe manifesto nesta limitada instrução, o que poderá acontecer, porque cada mestre tem a sua maneira de ver particular, diga o que lhe ordenar o seu Professor particular, prevenindo-o contudo qual o fim da Academia na aquisição destas normas do talento de tão grandes mestres...*⁶

Passemos, agora, a outro grupo de obras. *Partida de Jacó* (1883), *Jesus em Cafarnaum* (1887) e *Narração de Filetas* (1887) constituem o tipo tradicional de exercício de pintura histórica que era proposto aos alunos. Os temas são, em geral, tirados da história antiga, seja de cunho religioso, como no caso das duas primeiras obras, seja referente à literatura clássica, como na terceira tela.

Sabemos que a hierarquia dos temas, com a supremacia da pintura histórica, foi sempre um ponto importante no ensinamento acadêmico. Mas é importante enfatizar que, embora a pintura histórica tenha, desde muito cedo, servido à celebração política, o seu sentido doutrinário fundava-se no valor moralizante da narrativa, dentro de uma concepção metafísica do mundo. Isto é, entendia-se a arte como imitação da natureza, significando que deveria seguir as mesmas leis eternas que regiam a organização do mundo. As narrativas do passado, portanto, tinham este caráter exemplar, pois revelavam a harmonia de um mundo imutável e atemporal.

É exatamente esta concepção metafísica da arte e do mundo que começa a ser abalada — mesmo dentro das academias — a partir do século XVIII e, de forma mais radical, durante o século XIX, por novos conceitos, como o historicismo e o evolucionismo. A partir de então, o mundo passava a ser visto em constante transformação e os valores encarados como relativos à cultura de cada época.⁷

É neste contexto que o interesse pelas histórias, personagens e motivos nacionais aparece, abrindo espaço para valorização do elemento não europeu — no nosso caso, o indianismo, como vemos em *Marabá* (1882) e *O Último Tamoio* (1883). Mas é importante observar que, apesar de relativizada, a pintura continua ancorada naqueles mesmos valores tradicionais: o seu caráter exemplar, pelo destaque de temas nobres, e a ligação com a história e a literatura.

Passemos, agora, aos demais envios. *Recostada* (1880), *Ateliê do artista* (1883) e *Estudo de mulher* (1884) constituem um conjunto de obras, aparentemente fora do universo acadêmico. *Recostada* (**Fig. 3**) ainda pode ser visto como um exercício, provavelmente uma cópia, embora a atitude da modelo esteja fora das poses antigas e convencionais, ligadas às narrativas retóricas⁸, tomando um caráter mais realista.

Em *Estudo de Mulher*, a representação da figura feminina toma uma feição nova, pela ambientação contemporânea. Na verdade, os objetos que completam a composição — leque, colcha, almofada, papel de parede — recebem um tratamento cromático destacado, rivalizando com a figura humana em termos de importância na construção da imagem.

O cuidado na descrição do ambiente e na exposição dos objetos também aparece em *Ateliê do artista*, até mais exacerbado, pois, como não apresenta nenhuma figura humana, a narração é suspensa, ficando o conteúdo expresso na própria aparência da pintura. Nada aqui ecoa da idealização e da retórica anteriores. O realismo abriu caminho para a vida comum e espalha sobre ela um olhar aproximado. A tradicional distância

entre a obra e o espectador é rompida por essa tomada íntima, que permite o compartilhamento e a identificação entre artista e público.

Portanto, apenas neste pequeno conjunto de obras feitas por Amoedo no período de oito anos em Paris, é possível identificar a prática concomitante tanto da pintura mais tradicional quanto de uma pintura mais moderna, que estava abandonando o universo clássico, voltando-se para a vida cotidiana e contemporânea e destacando cada vez mais a visão pessoal do artista.⁹

Este entrelaçamento entre valores tradicionais e modernos na prática de Amoedo é bastante compreensível: estava em Paris, freqüentava os ateliês de seus mestres, os museus, os salões. No entanto, o que dizer da recepção dessas obras no Rio de Janeiro, especialmente dentro da própria Academia?

Sabemos que Amoedo conseguiu prorrogar o seu período de pensão — o que certamente significa que a Academia estava avaliando de forma positiva o seu desempenho. Além disso, pouco depois do seu retorno, é indicado professor do curso de pintura, entrando logo em atividade — o que também sugere a aprovação de sua obra e de sua posição estética.

Um documento do Museu D. João VI pode nos esclarecer sobre a opinião dos professores em relação a estas mudanças artísticas. Trata-se do *Parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Amoedo de 13/9/1884*:

A comissão encarregada de dar parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Amoedo, tendo examinado as quatro telas que constituem a nova remessa, vê nesses estudos que representam:

1^o. *A partida de Jacob*

2^o. *Esboçette do seu quadro — Cristo em Carphanahum.*

3^o. *Uma cópia — Esboçette de Tiepoli [sic] (existente no Louvre).*

4^o. *Grande estudo de mulher — figura uma vista de dorso.*

Que estes trabalhos revelam grande aproveitamento, deixando antever o resultado final dos seus esforços, que, por certo atingirão, libertando-se mais tarde, da situação transitória e dependente, que o estudo, a prática e os preceitos da Escola Francesa contemporânea, tanto influem e o induzem à [sic] sentir desse modo.

O esboçette representando Jesus Cristo em Carphanahum é uma boa composição de quadro, que para executá-lo requer o dito pensionista — prorrogação por dois anos do prazo de sua pensão — na forma do art. 9 das instruções dos pensionistas. Esse quadro devendo ser bem executado e de modo que a figura do protagonista adquira maior importância nessa composição, constituirá certamente um dos trabalhos mais valiosos do jovem artista. Por isso parece à comissão ser justo o pedido a que tem ele direito. Unanimemente aprovado em sessão de hoje, 13 de setembro de 1884, J. M. Mafra — Secretário, Victor Meireles, José Maria Medeiros.¹⁰

É interessante verificar que os membros da comissão — João Maximiano Mafra (1823/1908), Vitor Meireles (1832/1903) e José Maria Medeiros (1849/1925), artistas da geração anterior à de Amoedo e agora professores da Academia — identificam em *Grande estudo de mulher* a “Escola Francesa contemporânea”, mas acham que é uma “situação transitória e dependente”. Certamente, continuam preferindo a pintura mais tradicional de *A Partida de Jacob* e *Cristo em Carphanahum*. Mas não reagem drasticamente, aprovando, sem problemas, o pedido de prorrogação para mais dois anos da pensão.

⁹ Uma visão de conjunto deste período desenvolve em: *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

¹⁰ *Parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Amoedo — 13/9/1884*. Museu D. João VI / EBA / UFRJ: Notação 3848.

Vemos, portanto, que a arte brasileira do século XIX, assim como a do início do século XX, apresenta-se como um campo cultural complexo e deve, na minha opinião, ser analisada fora das dicotomias habituais. Existe, é lógico, um conflito central — definido claramente pela crise da tradição clássica e a busca de novos valores artísticos. Mas o posicionamento dos artistas, dos críticos e mesmo da Academia em relação a este conflito é muito ambíguo, tanto em termos de discurso quanto em sua prática artística. Assim, o “moderno” naquele momento tanto pode estar fora quanto dentro da Academia, obrigando o historiador da arte a abrir mão das opiniões generalizantes e examinar os artistas caso a caso.



Artigo recebido e aprovado em junho de 2010