

## **“Aumentando a nascente escola brasileira”: a exposição de Almeida Júnior em 1882, a aquisição de suas obras pelo governo Imperial e a questão da arte nacional**

**Fernanda Pitta**

### **Como citar:**

PITTA, Fernanda Mendonça. “Aumentando a nascente escola brasileira”: A exposição de Almeida Júnior em 1882, a aquisição de suas obras pelo governo Imperial e a questão da arte nacional. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 170-217, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675926. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675926>.

**Imagem** [modificada]: José Ferraz de Almeida Júnior. Derrubador Brasileiro, 1879, óleo sobre tela. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes/ IBRAM, Rio de Janeiro. Reprodução: acervo da autora.

# “Aumentando a nascente escola brasileira”: a exposição de Almeida Júnior em 1882, a aquisição de suas obras pelo governo Imperial e a questão da arte nacional

“Increasing the nascent Brazilian school”: Almeida Júnior's exhibition in 1882, the acquisition of his works by the Imperial government and the question of national art

Fernanda Pitta\*

## RESUMO

O texto propõe uma contribuição ao campo de estudo da história das exposições de arte e do colecionismo, abordando um episódio significativo da história das exposições da AIBA ainda não suficientemente explorado pela bibliografia: a mostra de Almeida Júnior na Academia, em 1882, e a subsequente compra de três das telas expostas pelo governo imperial, a partir de uma oferta feita pelo artista. Partindo da análise de fontes primárias ainda pouco exploradas pela historiografia da AIBA e do pintor, busca compreender as estratégias que Almeida Júnior lança mão para tentar ter suas obras incluídas na coleção da Academia, inscrevendo a si próprio na tradição daquela instituição e contribuindo à constituição de um corpus de arte nacional. Reconstituindo a exposição de 1882, fazendo uma síntese da sua apreciação pela crítica de época, bem como observando a tentativa de inserção das obras ofertadas no conjunto da galeria da escola, o artigo visa também avaliar qual seria o aporte do artista para o enriquecimento da “nascente”, e controversa, “escola brasileira de pintura”.

## PALAVRAS-CHAVE

José Ferraz de Almeida Júnior. Academia Imperial de Belas Artes. História das Exposições. Escola Brasileira. Colecionismo.

**ABSTRACT**

The text proposes a contribution to the field of the history of art exhibitions and collecting, addressing a significant episode in the history of AIBA's exhibitions that has not yet been sufficiently explored in the literature: Almeida Júnior's show at the Academy in 1882 and the subsequent purchase, by the imperial government, of three of the canvases exhibited, based on an offer made by the artist. Based on an analysis of primary sources that have been little explored by the historiography of AIBA and the painter, it seeks to understand the strategies that Almeida Júnior used to try to have his works included in the Academy's collection, inscribing himself in the tradition of that institution and contributing to the constitution of a corpus of national art. Reconstituting the 1882 exhibition, summarizing its appreciation by the critics of the time, as well as observing the attempt to include the works offered in the school's gallery, the article also aims to assess the artist's contribution to enriching the "nascent" and controversial "Brazilian school of painting".

**KEYWORDS**

Imperial Academy of Fine Arts. History of Exhibitions. Brazilian School. Collecting.

## **História das exposições – um campo de estudo**

Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 1986), analisou a relação entre a “perda da aura” da obra de arte e a ascensão do seu caráter expositivo. Em seu texto sobre o colecionador Eduard Fuchs, atentou para o fenômeno da produção de obras de arte para serem exibidas aos olhos do público, compreendendo-o como marco do surgimento de um sistema artístico moderno, em que a produção, difusão e recepção de obras de arte articulam peças de um conjunto: a obra, o artista, o público, os colecionadores, a crítica e a história (Benjamin, 1973). Preocupado em compreender o estatuto da arte na modernidade, “na era de sua reprodutibilidade técnica”, sua relação com a cultura e sua potencialidade emancipatória, os textos do filósofo tornaram-se ponto de partida fundamental para a discussão da questão.

Se na modernidade, a arte é feita para ser exposta, compreender o fenômeno das exposições, sua gênese e suas transformações ao longo da

história, assim como a relação entre a produção dos artistas e o caráter intrinsecamente expositivo de suas obras, tornou-se objeto privilegiado dos estudos em história da arte. Na historiografia da arte em língua inglesa e francesa a história das exposições já se configura num campo de estudo suficientemente adensado, tendo resultado em estudos e publicações que procuram investigar as origens desse fenômeno e suas transformações, identificar e analisar mostras paradigmáticas na história da arte, como indica o título da série de dois volumes organizada por Bruce Altshuler – *Exhibitions That Made Art History*<sup>1</sup> – assim como debater aquilo que alguns autores consideram a crise ou o término da “era das exposições”<sup>2</sup> (Maleuvre, 2010: 19).

Ainda que a história das exposições seja complexa e variada, percorrendo um fenômeno poroso e inclusivo a ponto de dificultar seus contornos, incluindo aí os salões, os eventos oficiais na ocasião de exposições universais, as mostras retrospectivas, as individuais, as comerciais até as bienais e as formas expositivas mais processuais características da segunda metade do século 20, tais dispositivos, como afirma Altshuler:

Tornar-se-iam modos cruciais para o empoderamento dos artistas, organizadas por eles próprios para trazer suas obras perante o público, chamando a atenção de marchands, dos quais dependeria cada vez mais sua subsistência.<sup>3</sup> (Altshuler, 2008: 13)

O fim do século XIX e início do século XX viram multiplicarem-se os espaços destinados à exibição de arte. Surgem sociedades artísticas independentes que organizam exposições em locais alternativos, surgem os primeiros grandes marchands que estruturam um mercado de arte em galerias, independente dos salões, passando a realizar exposições periódicas individuais ou coletivas:

Para além das exposições de sociedades expositoras com locais próprios, muitas exposições organizadas por artistas aconteceram em espaços não artísticos, arranjados para a ocasião [...] A exposição independente é característica do display da arte mais avançada organizado por artistas, mas

tais mostras também aconteceram em galerias cedidas temporariamente a artistas por marchands solidários.<sup>4</sup> (Altshuler, 2008: 14)

Surgem não só novos espaços para a arte, mas também transformam-se os critérios expográficos: as paredes lotadas de quadros características dos modelos expositivos dos salões, paulatinamente, vão sendo substituídas por expografias mais enxutas, com uma ou duas fileiras de obras, tal como fizera a Royal Academy desde a década de 1860 ou o comitê de montagem da Primeira Exposição Impressionista (*Première Exposition de la Société Anonyme Coopérative des Artistes-Peintres, Sculpteurs, Graveurs, Etc.*), chefiado por Pierre-Auguste Renoir, em 1874, com objetivos, segundo Altshuler, não só estéticos:

(...) eles não só forneciam uma visão mais íntima das obras, mas também foram cruciais para o novo mercado privado, que tinha objetivos comerciais bem diferentes do sistema acadêmico que fez proliferar a instalação de tipo Salão, 'de chão ao teto'.<sup>5</sup>

Nesta ocasião, além da opção das fileiras únicas que caracterizariam o modelo expositivos dos museus e galerias a partir do início do século XX, optou-se por organizar as obras também por tamanho, e não mais por artista em ordem alfabética e nacionalidade, critérios comumente seguidos pelo salão francês (Staniszewski, 2001).

## O fenômeno das exposições individuais

Exposições individuais retrospectivas foram dispositivos utilizados no meio artístico europeu do século XIX como forma deliberada de confronto à instituição dos salões, ou tentativa de conquistar um espaço público quando a possibilidade de ingresso nos certames era vetada aos artistas. Supõe-se que o primeiro artista a fazer uma individual retrospectiva tenha sido o dublinense Nathaniel Hone, em 1775 (Stefanis, 2010). Motivado pela recusa

de sua obra *The Pictorial Conjuror, Displaying the Whole Art of Optical Deception* pela Royal Academy, que satirizava a produção de seu colega da academia, Joshua Reynolds, acusando-o de plágio. Na tentativa de salvaguardar sua reputação, o artista aluga uma sala em St. Martin's Lane e exhibe 36 trabalhos, fazendo uma retrospectiva de sua carreira. Thomas Gainsborough faria o mesmo em 1784, por não ter sido aceito na exigência que havia feito à Royal Academy de expor seus retratos à altura do olhar (Ribas, 2015); também Joseph Wright of Derby, depois de ser recusado pela Academia, em 1785 (Stefanis, 2015). Na Inglaterra, de todo modo, como explica Mainardi, onde o apoio estatal às artes sempre foi bem menor do que na França, artistas expunham suas obras em seu próprio ateliê, assim como faziam em séculos precedentes os antigos artesãos. Pintores como Hogarth, desde pelo menos 1730, ou Canaletto, que inclusive anunciaria em jornais, em 1749, exibiam suas obras recentes com o propósito de vendê-las. No contexto francês, entretanto, foi mais comum a exposição com caráter político ou filantrópico (Mainardi, 2018: 71).

Na França, obras de Jacques-Louis David e Eugène Delacroix, entre outros, foram expostas individualmente em ocasiões específicas, com objetivos eminentemente políticos. *A intervenção das Sabinas*, de David, foi exposta em seu ateliê do Louvre, de 1799 a 1804 (Stefanis, 2015; Hulst, 2017). *A liberdade guiando o povo*, de Delacroix, é exposta no Palácio de Luxembourg, por ordem do diretor de Belas Artes do governo revolucionário de 1848. Comprada pela Monarquia de Julho, ela havia sido praticamente escondida das vistas do público depois de 1832, por seu conteúdo revolucionário (Boime, 2007).

A partir da segunda metade do século XIX, exposições individuais retrospectivas tornam-se dispositivos cada vez mais utilizados, seja pelas instituições oficiais ou pelos próprios artistas. A exposição universal de 1855 em Paris, por exemplo, organizou retrospectivas dos então considerados líderes da escola francesa, Eugène Delacroix e Jean Dominique Ingres, Alexandre Decamps e Horace Vernet, cada um com uma sala dedicada à sua

produção, organizadas sob os auspícios do Império e a batuta do conde de Nieuwerkerke, superintendente das Belas Artes da França (Armstrong, 2002).

Na ocasião da mesma exposição, Gustave Courbet, que contava com obras na exposição oficial, produz um gesto considerado decisivo para a arte moderna, ao organizar, em paralelo à sua participação na Exposição Universal, uma grande retrospectiva de seus trabalhos não selecionados pelo júri<sup>6</sup>. Ela foi acompanhada de um catálogo com texto de apresentação, em tom de manifesto, e uma listagem das obras, em clara atitude de provocação à instituição artística da Academia (Courbet; Burkhard; Font Réaulx, 2008). Edouard Manet, em 1867, segue seu exemplo e faz também uma retrospectiva, uma “exposição particular” em oposição à “exposição universal”, também em gesto de confrontação às instâncias oficiais da Academia e do Salão, como já analisou Carol Armstrong (2002).

Em localidades onde o sistema liberal vigorava com mais força, artistas buscam meios de expor seu trabalho de maneira a obter proventos. Foi o caso do pintor americano Copley, que segundo Mainardi inaugura o que ela chama de exposições “pay-per-view”:

A exposição do tipo “Grande Tela”, usualmente trazendo uma pintura de grandes dimensões e múltiplas figuras, de tema histórico, deve ser creditada a John Singleton Copley, (1738–1815), residente americano na Inglaterra. Copley mostrava suas principais obras nas exposições da Royal Academy, onde elas atraíam um público tão grande que ele decidiu criar um negócio próprio (Neff, 1995, 61). Em 1781, alugou um salão em Londres para exibir o seu *Death of the Earl of Chatham* (1781; Tate Gallery, London), por 1 shilling de entrada, acompanhado de uma brochura descrevendo o evento histórico que ele representava; a brochura também pedia subscrições para uma gravura da pintura, a ser publicada por John Boydell, um preeminente negociante de gravuras britânico. Seus colegas acadêmicos se opuseram a essa exposição privada, em grande parte porque temiam que as receitas da Academia diminuiriam – o que ocorreu: 20 mil pessoas pagaram para ver a pintura de Copley, e a receita da Royal Academy daquele ano caiu em aproximadamente um terço. Seu projeto foi tão bem-sucedido que ele o repetiu a cada nova pintura, e logo outros artistas seguiram seu exemplo.<sup>7</sup> (Mainardi, 2018: 76)

O mais comum, entretanto, pelo menos até a década de 1870, era que os artistas expusessem em grupo, nos salões anuais das academias ou nas exposições nacionais ou universais. O mercado de arte, como se sabe, funcionava a partir desses espaços, mas de maneira indireta: os catálogos garantiam que um potencial comprador pudesse encontrar o autor de uma obra apreciada (identificada na exposição geralmente por um número, sem o nome do artista) dado que costumeiramente registravam o endereço de seus ateliês. Quando artistas apresentavam individualmente uma ou um conjunto de obras, faziam-no em espaços adaptados para a exposição, mesmo quando havia o envolvimento de um *marchand* ou comerciante de arte. No cenário francês, somente na década de 1880, diante da crise do Salão e da reorganização do campo artístico, inicia-se a paulatina mudança de eixo do centro do sistema dos salões para galerias e museus (White; White, 1993; Mainardi, 2011).

Grandes mostras retrospectivas de Gustave Courbet, Jean François Millet e Édouard Manet são organizadas nessa década, sinalizando a consolidação de novos relatos acerca tanto da noção de arte nacional quanto da de arte moderna. A atuação de importantes casas de comércio de arte e de editoras, aliadas seja dos artistas advindos da tradição acadêmica, como a Casa Goupil, ou de vanguarda, como os marchands Georges Petit e Paul Durand-Ruel, também tiveram papel decisivo nessa transformação (Jensen, 1994; White; White, 1993; Ward, 1991).

## **A história das exposições no Brasil no século XIX – um campo em expansão**

No Brasil tem crescido a preocupação em investigar fenômeno das exposições de arte como um campo fértil para a compreensão da articulação entre artistas, obras, instituições, crítica e público, como um todo constitutivo do sistema de arte, em sua configuração e transformação<sup>8</sup>. Num meio relativamente precário como o do Brasil oitocentista, artistas, comerciantes e instituições

procuraram tanto emular os modelos expositivos da tradição europeia, como os Salões, quanto desenvolver formas alternativas de exposição para viabilizar a fruição, a recepção e a circulação das obras de arte. Exposições individuais e coletivas realizavam-se em espaços como livrarias, boutiques e cafés, saguões de edifícios comerciais, ou em espaços improvisados em ateliês, galpões e até mesmo quartos de hotel.

Com relação à história da Academia em particular, pesquisadores têm se dedicado a reconstituir exposições significativas para a história da AIBA e da ENBA, compreendendo os debates suscitados pelas obras expostas ou por sua organização, as permanências e transformações de gêneros e linguagens, além da contribuição desses eventos para a constituição das coleções da instituição no período imperial e republicano<sup>9</sup>.

As tarefas metodológicas não são pequenas: a documentação das exposições é esparsa e dispersa, exigindo que o pesquisador percorra uma quantidade variada de fontes, dos documentos oficiais produzidos pelas instituições acolhedoras das exposições e por aquelas às quais eram subordinadas, às fontes da imprensa, passando pelas informações de proveniência e aquisição de obras eventualmente disponíveis nos acervos documentais dos museus.

## **A exposição Almeida Júnior em 1882**

No retorno de sua estada de seis anos em Paris, o artista José Ferraz Almeida Júnior realiza uma exposição individual no edifício da Academia Imperial das Belas Artes. A exposição resulta na aquisição de três obras do artista pela instituição. Composta de trabalhos realizados no seu período de estudos naquela cidade, o evento é inaugurado em 27 de outubro de 1882, pouco após a chegada do artista no Brasil. Com duração de apenas 3 dias – sempre das 9h da manhã às 2h da tarde – e ainda que realizada, segundo Félix Ferreira, em uma “pequena e acanhada” sala da Academia (Ferreira, 1882a)<sup>10</sup>, dividindo

o espaço com três envios de Rodolpho Amoêdo, a exposição, não obstante, atraiu a impressionante cifra de 1.117 visitantes, conforme o texto publicado na Gazeta de Notícias de 30 de outubro de 1882 (Na academia de Bellas Artes..., 1882: 1). Ferreira (1882a), talvez exagerando a animação com o evento, indica este número de público somente para o último dia da exposição. Ao que tudo indica, a exposição era gratuita, e não houve, como haveria para outras exposições subsequentes, produção de catálogo. Ainda assim, a exposição foi amplamente divulgada na imprensa, o que talvez explique o número alto de visitantes.

Almeida Júnior expõe as principais obras executadas no período parisiense, perfazendo ao todo, segundo a Gazeta de Notícias de 26 de outubro de 1882, 21 quadros (Acaba de chegar a esta corte, 1882). Entre eles estavam telas religiosas como *A Fuga para o Egito* (1881, MNBA) e *O Remorso de Judas* (1881, MNBA); pinturas de gênero, como *Um cantinho no ateliê do artista* (ou *O Modelo*<sup>11</sup>) e *Pendant le repos* (*Descanso do Artista* ou *Descanso do Modelo*, como hoje é conhecido, 1882, MNBA); *O Garoto*; além do *O Caboclo em Descanso* (*O Derrubador brasileiro*, 1879, MNBA), cópias como *A Ressureição de Lázaro*<sup>12</sup> e academias como *Estudo de Nu*, (c. 1879)<sup>13</sup>, segundo podemos depreender do longo comentário à exposição feito por Félix Ferreira (1882a e 1882b) e da análise de Gonzaga Duque (2001) para o evento.

Certamente a exposição teve, primeiramente, a função de apresentar, para o ambiente da Academia e da corte, os resultados dos estudos de Almeida Júnior na capital artística oitocentista, comprovando suas capacidades de pintor e a completude de sua formação junto à escola francesa, centrada na prática do desenho da figura humana e nos exercícios de atelier<sup>14</sup>. A seleção das obras, um conjunto significativo realizado entre fins dos anos 1870 e início dos anos 1880, indica a intensa produção do pintor nos anos de formação no estrangeiro e um desejo de “prestar contas” acerca de seus progressos. Afinal, são provavelmente expostos estudos e retratos e talvez paisagens e naturezas-mortas, além das composições de maior vulto, que atestam o amadurecimento e a versatilidade do artista. As criações de própria

lavra são a demonstração cabal de sua desenvoltura em variados gêneros, a comprovação de suas habilidades com o desenho, o modelado e a cor, e de seu domínio da composição e da interpretação inventiva de temas eruditos ou elevados, assim como dos mundanos, requisitos esperados de um pintor que completasse a bom termo a sua formação<sup>15</sup>.

Entretanto, como artista agraciado com o Imperial Bolsinho, Almeida Júnior não tinha o mesmo compromisso dos bolsistas da Academia de enviar, a cada ano, para apreciação da congregação da instituição, estudos, cópias dos grandes mestres, ou composições originais suas<sup>16</sup>. É certo, entretanto, que esses exercícios fizeram parte da formação do artista nos ateliês privados e na École National Superieure des Beaux-Arts de Paris. No Archives Nationales de Paris existe menção às premiações de Almeida Júnior, uma por um estudo de ornatos<sup>17</sup>, além da anotação de uma menção provisória por desenho de anatomia<sup>18</sup>.

Além disso, naquela instituição certamente o artista seguiu o costume de fazer composições a partir de assuntos indicados pelos professores dos ateliês em que estava inscrito, o que pode ter inspirado indiretamente sua composição para a *Fuga para o Egito*, também realizada por Pedro Peres, nos mesmos anos de formação francesa<sup>19</sup> (a de Peres é exposta na Exposição Geral de 1884 [AIBA, 1884: 46]).

Almeida Júnior não era obrigado, por acordo ou contrato com a mordomia imperial<sup>20</sup>, a executar tais exercícios ou fornecer provas de seus avanços ao Imperador, ainda que a visita de um representante da legação brasileira ao seu ateliê de trabalho parisiense tenha acontecido ao menos uma vez, muito provavelmente o Chefe da Legação Imperial em Paris, indicando o interesse em aferir o andamento dos estudos do agraciado<sup>21</sup>. Possivelmente tratava-se do Visconde de Itajubá, Marcos Antônio de Araújo, responsável também pelo pagamento mensal da bolsa ao artista<sup>22</sup>. Sendo assim, durante o período que esteve em Paris, Almeida Júnior não faz envios de obras para a apreciação da academia, com a qual, durante esse período, não tem vínculos formais, nem para participar de exposições – ele está ausente da Exposição

Geral de 1879, por exemplo. Em sua volta, de mesmo modo, o artista não era obrigado a ofertar nenhum de seus trabalhos realizados no exterior.

Não obstante, Almeida Júnior, como seus demais colegas, estuda no estrangeiro com o compromisso (e também a vontade) de atuar em seu país no seu retorno, servindo às artes nacionais. Era natural, assim, que se sentisse impelido a comprovar, perante o Imperador, seus ex-professores e colegas, que o apoio e o investimento tinham dado resultados. Além disso, era obviamente esperado que retribuísse a mercê de Pedro II, como o fez, com a oferta de uma de suas obras, a *Fuga para o Egito*, doada em seguida pelo Imperador à Academia.

Não se sabe ao certo as condições que propiciaram a realização da exposição no espaço da Academia. Teria sido iniciativa do artista? Fora de vontade da academia ou apenas permitida pela congregação? Houve intermédio de alguma outra instância do governo? Essas perguntas não estão respondidas, ainda que a inexistência das atas da Academia para o período em questão dificulte ou até mesmo venha impedir essas respostas. O relatório para o ano de 1882 do Diretor da instituição, Nicolau Tolentino, confirma o apoio da instituição para o evento e aprova a decisão de compra das obras por parte do governo imperial:

Esta acertada medida, satisfazendo o justo amor-próprio do artista, e dando-lhe ao mesmo tempo os meios pecuniários de poder empreender outros trabalhos, será sem dúvida de muito proficuo exemplo. Outros artistas se animarão provavelmente a empreender a execução de obras de arte, na bem fundada esperança de as ver do mesmo modo apreciadas, e de obter por elas condigna retribuição (Brasil, Ministério do Império, 1883, Anexo E: 4).

Como é sabido, tampouco era necessário aos ex-bolsistas realizar exposições individuais no seu retorno ao Brasil. No mais das vezes, como já indicado, os artistas enviavam seus trabalhos para as exposições da Academia ou então realizavam pequenas exposições fora do ambiente da escola. Uma exposição individual de um número considerável de obras, mesmo que de curtíssima duração, era, no contexto brasileiro do início da década de 1880,

uma prática artística relativamente incomum, o que não seria mais nas décadas seguintes.

Ainda que a realização da curta exposição Almeida Júnior possa ser compreendida como uma estratégia que servia, tanto à comprovação dos avanços do artista – ainda que não compulsória –, quanto como agradecimento público pelo investimento feito na sua formação, é preciso ter em mente seu papel como iniciativa que visava dinamizar o meio artístico da corte e da Academia, valendo-se de uma estratégia àquela altura pouco comum no Brasil, mas que, no circuito artístico europeu, em especial o francês, vinha se tornando uma prática com conotações modernas, como comentamos na introdução a esse texto.

Uma exposição individual na segunda metade do século XIX brasileiro era, portanto, um dispositivo relativamente incomum, e não era, diferentemente do que se terá como contexto da arte moderna e contemporânea, um requisito necessário para a afirmação de uma carreira artística. Para um pintor acadêmico brasileiro, no começo da sua trajetória como artista profissional, essa era uma escolha nada óbvia, mais próxima às iniciativas de pintores com uma atividade paralela à da academia, ou de *marchands*. Ao que tudo indica, antes de Almeida Júnior, somente Pedro Américo havia disposto de estratégia semelhante para mostrar suas obras ao público<sup>23</sup>. Não obstante, não se pode deixar escapar o sentido conciliador de se realizar uma mostra individual dentro do espaço da Academia – uma estratégia moderna inserida no interior de uma instituição que pretendia resguardar valores tradicionais e também interessada em manter seu protagonismo como local de exibição pública das obras dos artistas locais, com a realização de suas exposições gerais em moldes de Salão.

Comparando-se com os anos posteriores à sua realização, a exposição de Almeida Júnior indica um quadro de mudanças em curso no meio brasileiro – no mesmo ano, em abril, Monteiro realizara uma exposição na Tipografia Nacional<sup>24</sup>, colegas da Academia como Aurélio de Figueiredo, Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoêdo, além de artistas exteriores ao

círculo acadêmico, como Nicolao Facchinetti, realizariam grandes exposições individuais nos anos subsequentes a 1882<sup>25</sup>. Esta passa a ser uma postura moderna, alinhada e atenta às transformações do meio artístico internacional e interessada em repercuti-las no contexto brasileiro.

No caso de Almeida Júnior, ainda que brasileiramente buscasse o acordo entre tradição e mudança, o inusitado da exposição de 1882 estava sintonizado às transformações do meio artístico em curso. Não só a estratégia expositiva da “individual”: a própria qualidade e linguagem de algumas das obras expostas traziam elementos que despertaram o interesse da crítica de arte de Félix Ferreira e Gonzaga Duque que, em textos alongados sobre a exposição, destacam qualidades consideradas inovadoras na produção do artista, indicativas de novos caminhos para a arte nacional. Além deles, cabe destacar também os comentários, sempre irônicos, da *Revista Illustrada*, mas que atestam reconhecimento e um certo entusiasmo com relação às inovações apresentadas pelo artista.

## Elementos da expografia

Muito pouco sabemos da forma como as obras foram expostas na ocasião, já que as descrições são um tanto esparsas. Do comentário de Félix Ferreira, sabemos que a sala da Academia destinada à exposição não era muito espaçosa – ao contrário, “era pequena e acanhada” (Ferreira, 1882a) [Fig. 1].

A descrição do edifício da Academia publicada no *Pequeno Panorama ou Descrição dos Principaes Edifícios da Cidade do Rio de Janeiro*<sup>26</sup>, de Moreira de Azevedo, diz da disposição das salas da antiga sede da Academia em 1862. O vestíbulo central no térreo, na entrada do edifício, tinha três portas de cada lado e três ao fundo, que se abria para uma sala semicircular, originalmente destinada ao modelo vivo. Do vestíbulo saíam os corredores direito e esquerdo, até o fim do edifício. No corredor do lado esquerdo, situava-se a sala de n.1, com uma porta para o peristilo e três janelas voltadas para rua,

destinada à aula de gravura em medalhas. Defronte à essa sala, a de número 2 era destinada à aula de fisiologia das paixões de dia, e ao modelo vivo à noite. Depois dela, a de número 3, destinada à aula de estatuária, seguida da sala 4, que servia à aula de escultura de ornatos. Todas essas salas, segundo Azevedo, eram iluminadas por claraboias. Defronte a sala n.4 se localizava a de n.5, para as aulas de desenho geométrico e ornatos de dia, e figura à noite. Ao lado direito do vestíbulo central estavam as salas de n.6, destinada às aulas de matemáticas aplicadas, com duas janelas para a rua. Diante dela, a de n.7 onde se faziam as aulas de desenho figurado. Na sala seguinte, n.8, a sala de pintura histórica. Havia ainda as salas de n.9, de paisagem, e 10, de arquitetura, com três janelas para a rua. Segundo Azevedo, essas salas serviam para as exposições dos trabalhos artísticos no fim do ano. No segundo pavimento (primeiro andar) estariam a secretaria, a biblioteca e a sala de sessões da diretoria acadêmica. No corpo direito do edifício da Academia estaria o volume destinado à Pinacoteca, inaugurada em 1859, com uma porta exterior voltada para a rua de S. Jorge. A sala era iluminada por uma grande claraboia.

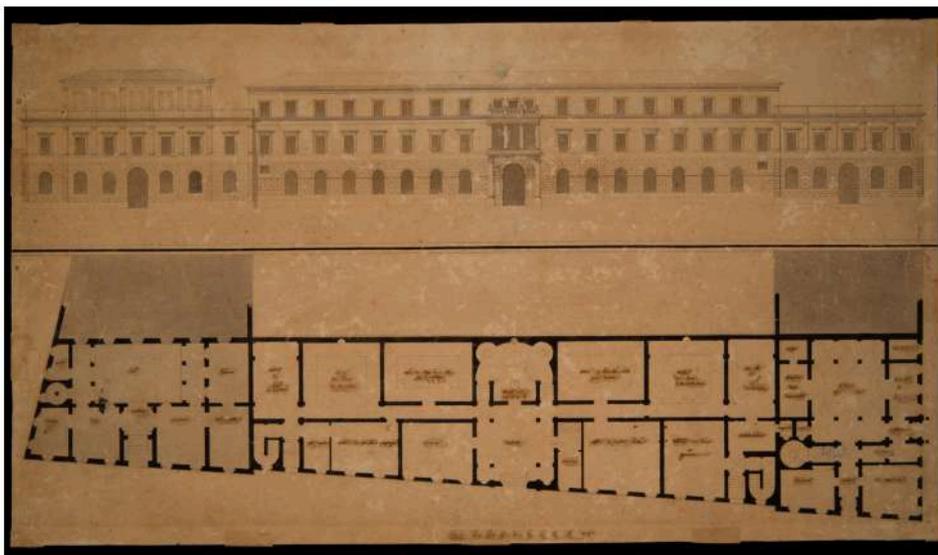


FIG. 1. Projeto de Grandjean de Montigny, desenho de Auguste Henri Victor. Planta e Fachada da Academia Imperial de Belas Artes, 1826. Nanquim sobre papel, 32 x 61 cm. Fonte: Acervo do Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro. no. 79.885.04/ M2 Gz.

O exame da planta do antigo edifício da academia permite observar que havia um conjunto de pequenas salas nos extremos do edifício. O lado direito, originalmente destinado ao ateliê de lapidação, parece ter sido o trecho reformado para abrigar a Pinacoteca, entretanto não sabemos se algumas das pequenas salas ali situadas foram mantidas. Em alguma delas poderia ter sido abrigada a exposição, mas é algo que só poderemos conjecturar. A única certeza que temos, pelo comentário de Ferreira, é de que ela não aconteceu no espaço da Pinacoteca pois este era espaçoso. Também não teria sido no terceiro pavimento (ou segundo andar), construído apenas na reforma de 1885-1886.

Ainda que não possamos precisar a sala em que a exposição aconteceu, se voltarmos a acompanhar a descrição de Ferreira, podemos ter ao menos um vislumbre de como estaria organizada. Na entrada da sala da exposição do artista paulista, na parede à sua esquerda, teria sido posicionada uma *Cabeça de mulher* (Ferreira, 1882a: 1), que Gonzaga Duque descreve como sendo um retrato de “uma loura”, “uma rapariga ideal, com o colo descoberto, envolta na transparência da gaze e cambraia”. Duque comenta que a obra teria feito sucesso: “muitos dos visitantes extasiam-se em frente do quadro, procuram posições seguras, adormecem as pálpebras e ficam-se a olhar a nudez delicada daquele anjo vaporoso”, mas ele próprio não se entusiasma com ela, taxando-a de “(...) puro sintoma do caboclisto” (Duque, 2001: 65)<sup>27</sup>.

Félix Ferreira nota que a maior tela apresentada é a *Fuga para o Egito*, de 1881. Por seus comentários, intuímos que a montagem teria dado destaque à composição de 320 x 233 cm, obra que é a mais apreciada pelo crítico que, depois de brevemente notá-la na primeira parte do artigo, retorna à obra ao final da escrita, para comentá-la de modo mais detido, dando-lhe assim mais ênfase. A enumeração dos comentários sobre as obras no texto cria um elenco – abre com a cabeça de mulher e, depois da menção à *Fuga para o Egito*, comenta *Cantinho no atelier, Academia, estudos de cabeça*, (a cópia de) *Ressureição de Lázaro, O Garoto, Descanso do Modelo, Remorso de Judas, Derrubador Brasileiro*, para encerrar os comentários com a *Fuga para o*

*Egito*. Não seria correto, entretanto, tomar a sequência como idêntica à da exposição, dado que ela obedece mais à economia do texto de Ferreira do que necessariamente ao arranjo expositivo ou ao trajeto na exposição.

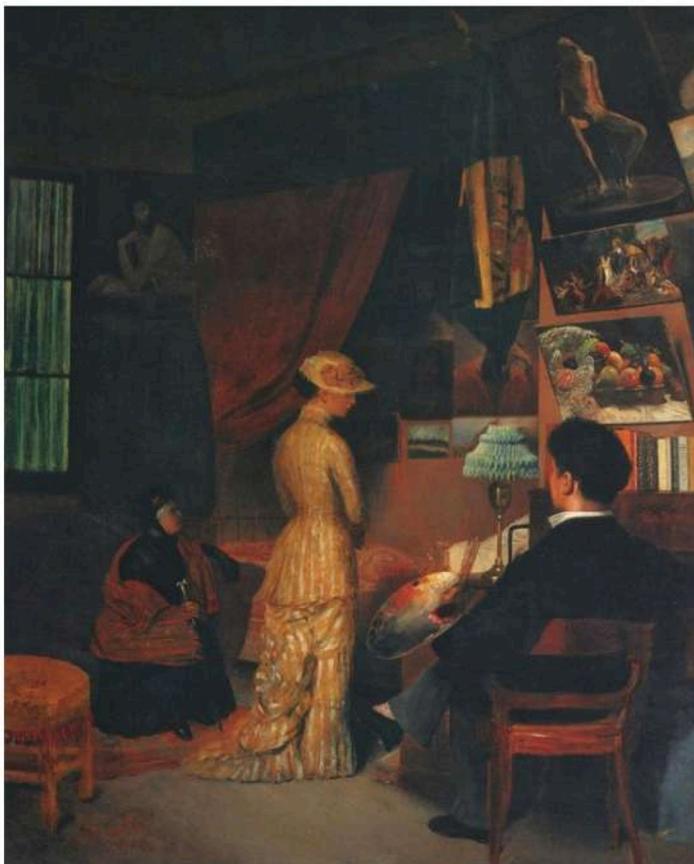


FIG. 2. José Ferraz de Almeida Júnior. *O modelo* [Cantinho do atelier], 1882, óleo sobre tela, 80 cm x 65 cm. Col. Sarita Siqueira Matheus de Queiroz Guimarães. Reprodução: acervo da autora.

Entre as poucas pistas fornecidas por esse crítico para a compreensão da disposição das obras ao longo das paredes está seu comentário sobre o posicionamento de *Cantinho do atelier* [Fig. 2]. A obra estaria no extremo da parede esquerda da sala, pendurado ao alto, longe do olhar do público. Ferreira especula sobre o significado da escolha:

(...) o certo é que aquele quadrozinho deve merecer particular cuidado ao artista, pois o foi colocar tão alto e tão recatado das vistas vulgares; por isso mesmo é que ele não tem sido mencionado por aqueles que se têm

ocupado com essa exposição, injusto castigo que resvala do produtor para a produção, aliás digna do maior aplauso. (Ferreira, 1882a: 1)

Abaixo da pequena tela, estaria posicionada a academia do “velho modelo vivo” [Fig. 3], que hoje pertence à Pinacoteca de São Paulo. Também abaixo e próximo a ela, a obra conhecida hoje pelo título *O Garoto* [Fig. 4], na qual um menino é representado “furando” a tela, numa bem-humorada construção em *trompe-l’oeil*.



FIG. 3. José Ferraz de Almeida Junior. *Estudo de nu masculino*, c.1880 (e não 1874), óleo sobre tela, 80 x 65 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Reprodução: acervo da autora.

FIG. 4. José Ferraz de Almeida Junior. *Menino*, 1882, óleo sobre tela, 80 x 56 cm. Coleção Particular. Reprodução: acervo da autora.

Aceitemos ou não a hipótese de Ferreira, cabe notar que esta decisão de colocar uma tela tão diminuta no topo da parede é, no mínimo, curiosa. Na expografia tradicional dos salões, o topo da área expositiva era destinado costumeiramente às grandes composições de história que, por suas dimensões monumentais, podiam capturar o olhar disperso do público. Sérié (2014), ao analisar a história da “cimaise” ou cimalha<sup>28</sup>, afirma que a

disposição das pinturas de história no alto da parede era a maneira que os organizadores dos salões anuais de Paris tinham de ritmar as salas do Palácio das Indústrias (ou de Champs-Élysées), garantindo às pinturas de história um lugar de destaque no imaginário dos visitantes. Também comenta que, pelo menos de 1869 até 1891, as exposições iniciavam e terminavam quase sempre com pinturas de história, sendo que elas também ocupavam o “centro” da exposição, no Salon Carré (herdeiro do seu homônimo no Louvre).

No tocante à distribuição na parede, à altura dos olhos, e acima dos apoios de mão geralmente presentes ao longo das paredes, deveriam ficar as “*peinture de gouvernement*”, os pequenos formatos, retratos, paisagens e naturezas-mortas, acima delas triunfavam os grandes formatos decorativos, históricos ou religiosos. Mas também é sabido que a cimalha podia se tornar um espaço de humilhação: uma das estratégias de valoração das obras pelos júris dos salões era dispor as obras consideradas melhores em posições mais privilegiadas para a visão, sendo que quanto menos apreciada fosse uma obra de pequenas dimensões, mais a chance de ser pendurada na cimalha (Mainardi, 2018: 72). Inúmeros depoimentos de artistas e mesmo as anedotas de romance falam da angústia dos pintores que precedia à abertura do salão, ansiosos em saber se suas obras teriam sido encimadas. O pintor afroamericano Henry Ossawa Tanner tem um divertido testemunho a respeito. Ele conta de seu entusiasmo após sua primeira visita ao Salão de Paris e de seu esforço para ali ingressar, mas de sua frustração ao ver sua pintura colocada na cimalha depois de tanto trabalho:

Ali estava algo para o qual trabalhar, ter uma pintura lá. Isso então forneceu um ímpeto definitivo para meu trabalho em Paris – ser capaz de fazer uma pintura que fosse admitida ali – poderia fazê-lo? No verão seguinte, trabalhei na Bretanha e em Concarneau, sobre a imagem de um pomar de maçãs, que, naquela época, a despeito de meus melhores esforços, foi recusada. Dois anos depois, em 1895, foi aceita, mas não causou nenhuma impressão. De fato, eu estava “acima de todos”. Você talvez se lembre do filho de um fazendeiro do Oeste que veio estudar arte em Nova York. Ele finalmente teve uma obra

aceita na Academia, e o pai orgulhoso veio ver a exposição. Contando o que tinha visto em Nova York para seus amigos no Oeste, ele disse: “Pinturas por toda a parede, em todo lugar, mas a pintura de Bob, a do meu menino, estava acima da de todos. Igual a minha, “acima da de todos”, encimada.”<sup>29</sup>(Tanner, 1909: 11771)

Um exemplo dessa disposição pode ser analisado através da fotografia do Salão de Paris em 1880 [Fig. 5]. No corredor da parte superior do Palais des Champs-Élysées pode-se perceber a o arranjo simétrico das obras, com as maiores ritmando a parte superior da parede, levemente inclinadas com relação ao plano vertical, para permitir melhor visualização. As paisagens são instaladas na maior parte das vezes de modo que a linha do horizonte coincida com o ponto de vista do observador, os pequenos formatos sobrepostos, todo o conjunto harmonizado de modo a conferir simetria e respeitar o ritmo criado pelos formatos maiores. Nota-se entre elas a imagem de *Derrubador Brasileiro*, exposta naquele ano, ocupando a posição proeminente do alto da parede, também igualmente inclinado. Ele ocupa o centro daquela seção da parede e claramente organiza a disposição das obras menores em torno de si, assim como fazem as outras telas maiores das seções contíguas. É importante notar também que toda a disposição do espaço do salão sugere uma visitação linear, em que o público percorre a sequência das salas-corredor com se desfilasse em frente às obras, num efeito “esteira rolante”, ou como se estivesse fazendo “window shopping”. A disposição evoca a “cultura de bazar” que, como lembra Klonk (2009: 27) e Walter Benjamin descreve como espaços em que as pessoas entram para serem distraídas (Benjamin, 1989). Esse obviamente não é o caso de uma exposição restrita a uma sala, como a de Almeida Júnior, mas é claro também que algo dessa cultura expositiva e de visitação se mantém na opção por uma expografia de tipo Salão. A partir dos comentários de Ferreira à mostra de 1882, podemos supor que Almeida, ou quem porventura realizou a montagem das obras, tenha construído um arranjo expositivo segundo esse modelo das exposições de Salão.

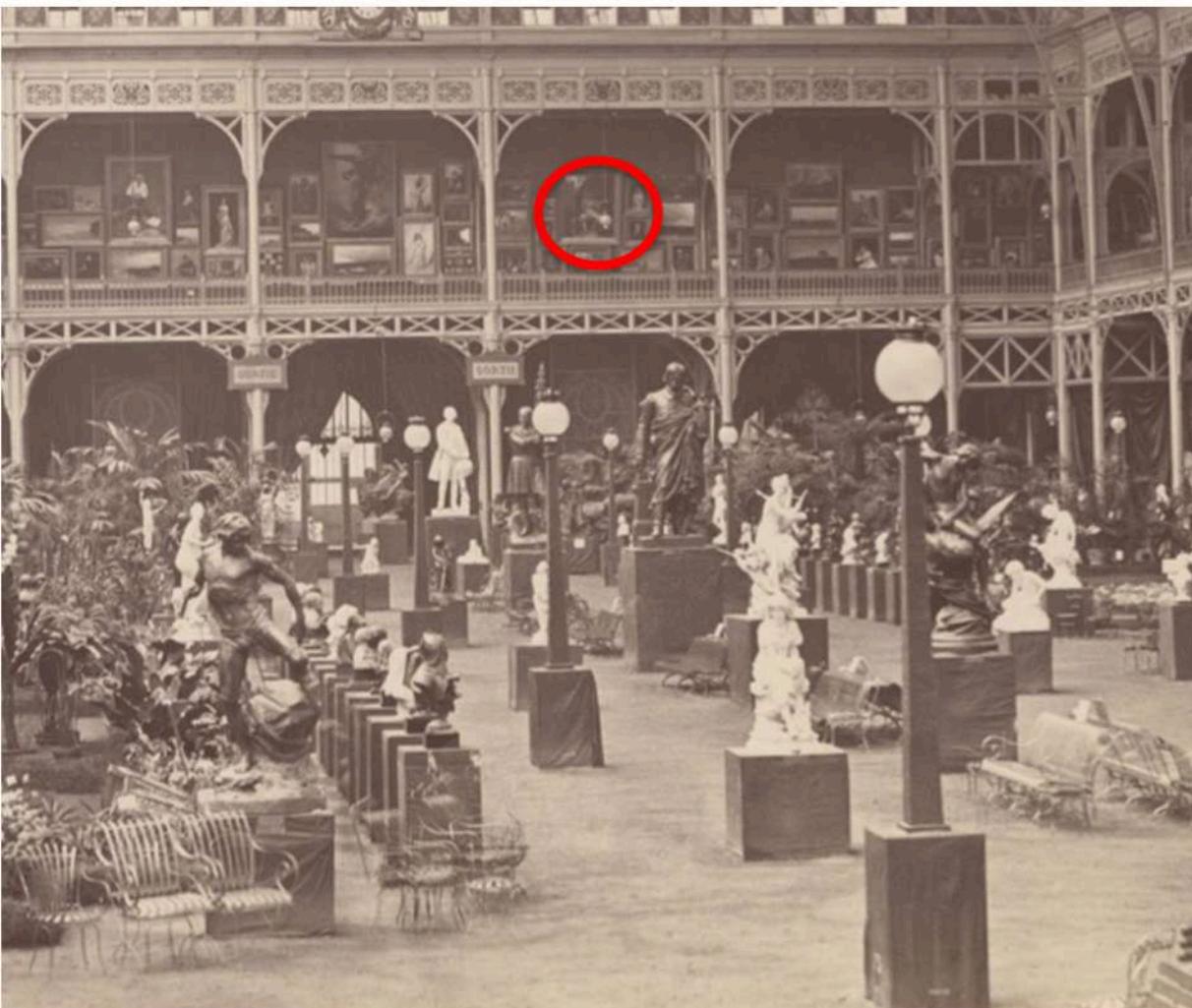


FIG. 5. Vista do Salão de Paris de 1880, com *Derrubador Brasileiro* logo atrás do lustre que pende no centro da imagem. Albums des salons du XIXe siècle salon de 1880, 1880, 27 x 37, 5 cm (fotografia), F/21/7650, Archives Nationales, Paris, França. Fonte: disponível na base de dados ARCHIM, RCGo467: [http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/caran\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=REF&VALUE\\_1=ARCGo467](http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/caran_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=ARCGo467). Acesso em: mar. 2024.

Ainda assim, do que se pode inferir das descrições, não parece ter havido a influência de outros modelos expositivos que vinham sendo explorados no período, como a disposição em sequência horizontal das obras, à mesma altura, sem sobreposição ou limitada a duas fileiras, escolhida como princípio de disposição das obras nos salões independentes, como os dos Impressionistas, assim como nas galerias privadas, tais como as de Durand-Ruel, como já mencionado<sup>30</sup>. Tampouco parece ter-se dado uma ordenação

estritamente cronológica, como algumas exposições “retrospectivas” de artistas vivos haviam adotado no período, privilegiando a demonstração da “evolução” ou progresso do artista, e de seu estilo próprio<sup>31</sup>. A própria ESNBA havia feito a sua, com a exposição Delaroche, de 1857, nesse caso se tratando de uma retrospectiva em que se mostrava o conjunto da carreira de um artista consagrado, um artista chefe de escola, que acabava de falecer (Rodriguez, 2018).

Uma exposição retrospectiva talvez não fosse o caso para um artista em começo de carreira como Almeida Júnior, é claro – ele não tinha a arrogância de um Courbet. Sua opção, ao que tudo indica, foi a de demonstrar a qualidade de sua formação, seus progressos no estágio parisiense e o “cardápio” de possibilidades às quais ele, como pintor “*accompli*”, poderia se dedicar. Sendo assim, uma organização temática/tipológica parece ter prevalecido, pelos poucos indícios que temos das fontes. Almeida pôde então demonstrar seus progressos e também os dotes adquiridos nos mais variados gêneros – retratos, naturezas-mortas, paisagens, pinturas de gênero, sem esquecer, é claro, a pintura de história, representada por seus maiores e mais destacados trabalhos. Em todos eles, atestava também sua afinidade com as mais inovadoras e principais vertentes estilísticas do período.

Pela descrição do artigo de Ferreira, também pode-se perceber que, na exposição, algumas aproximações deliberadas foram feitas, como aquela entre *Cantinho do atelier* e a *Academia*, que é representada no primeiro quadro, colocadas juntamente com *O Garoto*. A descrição de Duque, como a de Ferreira, faz supor um critério de saturação e não de isolamento das obras, que seria mais apropriada para sua fruição individual. O texto de Gonzaga Duque igualmente corrobora a hipótese de que um critério tipológico tenha sido utilizado, quando menciona que, na sequência de *Descanso do Modelo*, é apresentado um “grande número de pequenos estudos, onde dois estão nus, que, batidos pela brutalidade da luz, feitos em traços firmes, deixam-nos perceber no Sr. Almeida Júnior um dissidente do convencionalismo acadêmico” (Duque, 2001: 66).

Se a exposição “abre” como o *Estudo de Cabeça*, supondo uma visitação em sentido horário da sala, pode-se intuir que as obras podem ter sido também organizadas tipologicamente e por gênero, como na reunião dos estudos, por exemplo. Ainda assim, pode-se supor que o critério temático tenha sido importante, se pensarmos no arranjo feito com *Cantinho do Atelier*, *Academia* e *O Garoto*, conjunto que transmite um didatismo bem-humorado a respeito da atividade da pintura. No *Cantinho do Atelier* ao brincar com a identificação da “obra dentro da obra”<sup>32</sup> e com o próprio jogo ilusionista, o artista faz referência ao contexto de produção artística no ateliê e ao processo de formação do artista.

Finalmente, cabe notar que, a rigor, a exposição de Almeida Júnior não era estritamente uma individual, dado que três obras enviadas por Rodolpho Amoêdo também foram expostas na ocasião. Entretanto, tanto a disparidade numérica, 21 obras de Almeida, contra 3 de Amoedo, quanto o próprio modo da crítica comentar em separado os dois conjuntos, fazem-nos entender a exposição como uma mostra individual do artista, em que o conjunto de seu trabalho deveria ser apreciado na lógica interna de sua apresentação, permitindo a avaliação dos progressos de sua formação, seus sucessos e fracassos (na medida em que algumas obras são julgadas como “provas” de aluno), além de sua versatilidade de pintor “*accompli*”.

## A apreciação das obras

Na exposição de Almeida Júnior, como de costume na produção de artistas brasileiros de sua geração, estavam presentes as pinturas de história de caráter religioso: *A Fuga para o Egito* [Fig. 6], *O Remorso de Judas* [Fig. 7] e a cópia de Jouvenet, *Ressureição de Lázaro*. Entretanto, o tratamento dado às cenas bíblicas originais se distanciava em muito daquilo que se produzia, no contexto da Academia brasileira, em termos de pintura histórica de temática religiosa – o enquadramento das cenas, o tratamento realista

dados aos personagens, indicava uma afinação do artista com tendências da pintura francesa do ambiente dos salões e provavelmente uma vontade de apresentá-las ao meio brasileiro.



FIG. 6. José Ferraz de Almeida Junior. *Fuga para o Egito*, 1881, óleo sobre tela, 320 x 223 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes/ Ibram, Rio de Janeiro. Reprodução: acervo da autora.

FIG. 7. José Ferraz de Almeida Junior. *O remorso de Judas*, 1879, óleo sobre tela, 210 x 164 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes/ Ibram, Rio de Janeiro. Reprodução: acervo da autora.

Ainda que Almeida Júnior tenha descrito a *Fuga para o Egito* como uma obra pertencente à “escola idealista” (Almeida, 1882: 1), tratava-se claramente de um distanciamento dos modelos vigentes na pintura religiosa no Brasil, trazendo uma interpretação da narrativa bíblica renovada pelo interesse acerca das figuras históricas dos personagens da Sagrada Família, marcada pelo orientalismo. Como notou Gonzaga Duque, Maria era “uma mulher do povo, bonita e rosada” (Duque, 2001: 63). A paisagem da tela, historicizada pelos monumentos egípcios (as pirâmides, a esfinge e o obelisco), buscava suas fontes na pintura orientalista, evidente também na nota distintiva dos

reflexos e brilhos d'água. O partido adotado na composição claramente se filia à maneira com que Jean-Léon Gérôme e seus discípulos propunham tratar dos temas religiosos, em chave orientalizante, e também atenta às possibilidades decorativas da pintura histórica. Cabe lembrar, como já enfatizou Sérié, que foi Gérôme um dos principais incentivadores para que os concursos de pintura de história, garantidos pelo Prêmio Jauvin d'Attainville, fossem encaminhados cada vez mais para uma compreensão dessa pintura não mais na chave da grande máquina, representando grandes episódios históricos como batalhas ou cenas fundacionais, mas sim para composições mais sintéticas, concentradas, passíveis de integrar programas decorativos de edifícios (Sérié, 2014).

A escolha do formato, vertical, no lugar do horizontal, mais comum nas pinturas de história tradicionais, é um claro indício da observância de Almeida Júnior a essas transformações. Basta comparar a *Fuga* de Almeida com outra tela de tema religioso contemporânea para que a sintonia se explicita: *O Bom Samaritano* de Aimé Morot<sup>33</sup>, obra realizada no retorno do artista de seu prêmio de Roma, e sucesso no salão de 1880, é o perfeito exemplo da nova tendência – verticalidade, concentração de poucos personagens e adereços de composição, em síntese, uma economia de modos reforçada pela fatura realista e a atenção à “cor local”.

A nova tendência indicava que a pintura deveria ser “uma maneira condensada de abordar a história”, segundo Sérié (2014: 43), privilegiando a concisão no lugar da prolixidade. Ela impacta fortemente essa geração de pintores, é o que se depreende, por exemplo, do comentário de Mary Bashkirtseff a respeito da tela de Morot: “é a tela que mais me deu prazer em minha existência. Nada conflita, tudo é simples, verdadeiro, bom” (Bashkirtseff, 1890: 407).

Essa renovação temática e estilística da pintura de história indicada por Gérôme, e em especial sua predileção pelos temas orientalistas, é estritamente seguida por Almeida Júnior que, tanto na *Fuga para o Egito* quando no *Remorso de Judas*, opta por composições sintéticas verticais,

em que as figuras em primeiro plano são situadas em uma paisagem que “localiza” a cena num tempo e geografia específicos, dando especial atenção para os aspectos da luz e do colorido local (a intensidade do contraste de luz do Judas também faz pensar em uma referência ao *Job*, de Bonnat). Como lembra Sérié, seguindo as análises de Michael Fried, a verticalidade da composição também sinalizava a compreensão da transformação das formas de visualidade e fruição. Passava a preponderar um modo de exibição das telas que pressupunha a presença do espectador de pé diante delas (Sérié, 2014: 40).



FIG. 8. . José Ferraz de Almeida Júnior. *O descanso do modelo*, 1882, óleo sobre tela, 98 x 131 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes/ IBRAM, Rio de Janeiro. Reprodução: acervo da autora.

A pintura de gênero mais elogiada da exposição, *O Descanso do Modelo* [Fig. 8], sinalizava a confluência do tema e do tratamento modernos na prática do pintor que, como já demonstrou Alice Guimarães, aparecera com

destaque nos salões de 1880 (Bandeira, 2013). A “verdade de atitude” da tela é saudada pela *Revista Illustrada* (Crônicas Fluminenses: 2). Gonzaga Duque delicia-se com o “quadro de boudoir”, desculpando as tintas esbatidas e as pinceladas lisas, considerando-as adequadas à delicadeza do tema do “magnífico quadro” (Duque, 2001: 65). Félix Ferreira, por sua vez, prefere dar destaque, como já mencionado, a *Cantinho no Atelier*, hoje intitulada *O Modelo*, não escondendo o entusiasmo pela verdade do desenho e do colorido da jovem mulher, copiada *d’après nature*, descrevendo minuciosamente todos os elementos do ateliê do artista como que a comprovar o seu afincamento nos estudos e o compromisso com o progresso da arte nacional (Ferreira, 1882a: 1).

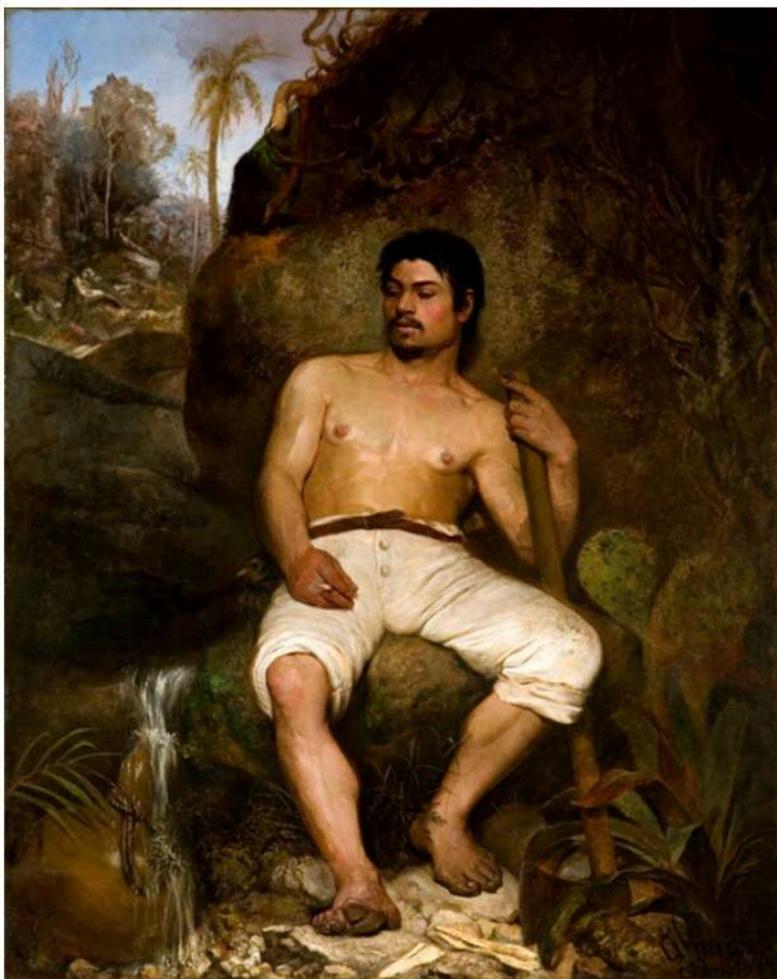


FIG. 9. José Ferraz de Almeida Júnior. *Derrubador Brasileiro*, 1879, óleo sobre tela, 227 x 182 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes/ IBRAM, Rio de Janeiro. Reprodução: acervo da autora.

Finalmente, com relação a esta última questão, não se pode esquecer da peculiar contribuição de Almeida Júnior com *O derrubador brasileiro* [Fig. 9], que havia recebido elogios do crítico do *Figaro*, em Paris, em 1879 e merecera um poema de François Fertilaut (Pitta, 2017). A tela talvez fosse de difícil compreensão para a crítica local, já que trazia um tema até então pouco explorado na arte brasileira, o *Derrubador* deve sem dúvida ser considerado a tela mais ousada apresentada pelo artista na exposição. Ali, ele se mostrava exercitando um tema nacional de modo inovador e provocativo, em completa afinação com a pintura de história mais avançada na França do período. Ainda que a crítica e o público não tenham se mostrado entusiasmados com a obra, não se pode deixar escapar o que o artista estava propondo: uma alternativa à pintura de história de “assuntos nacionais”<sup>34</sup>, a qual pretendia seguir se dedicando, conforme sustenta na carta em que a oferece à venda para o governo, conforme veremos adiante.

A *Fuga para o Egito*, como já citado, foi ofertada ao Imperador, a quem Almeida Júnior visita logo que chega de Paris<sup>35</sup>. Três das obras expostas, *O Derrubador Brasileiro* (1879), *O Remorso de Judas* (1880) e o *Descanso do Modelo* (1882), porém, são compradas pelo Ministério dos Negócios do Interior para a Academia, numa negociação que interessa seguir de perto. O pesquisador Fabio d’Almeida Lima Maciel gentilmente cedeu para este trabalho a cópia de dois documentos pertencentes ao Arquivo Nacional<sup>36</sup>, que contribuem para a reconstrução desse episódio, mencionado, anteriormente, por Donato Mello Júnior em um artigo do Mensário dessa instituição (Mello Junior, 1980).

São eles uma correspondência de Almeida Júnior enviada ao Ministro do Império, Senador Leão Velloso, encaminhada à Academia conforme o despacho no documento, assinado pelo diretor da 2ª diretoria da Secretaria do Império, Joaquim Pinto Netto Machado, e uma carta de apresentação do artista dirigida ao ministro pelo deputado e ex-ministro da Marinha, Bento Francisco de Paula Souza<sup>37</sup>, pertencente à tradicional família do Conselheiro Paula Souza (Amaral, 1895), ituano como Almeida Júnior.

A carta de Almeida Júnior ao ministro e seu conterrâneo apresenta suas credenciais de artista e reforça seu agradecimento ao imperador, fazendo uma súplica para que suas obras fossem adquiridas pelo governo imperial e incluídas na pinacoteca da Academia, com o intuito de aumentar “a nascente escola brasileira” (Almeida Júnior, 1882: 1). Como justificativa adicional, o artista pondera que o resultado pecuniário da transação serviria para subsidiar a volta à Paris, ao “seu atelier”, a fim de executar trabalhos de “assunto nacional”<sup>38</sup>.

A proposta de compra, podemos assim compreender, parte do artista, que se vale de um expediente arriscado. O uso de um “pistolão”, como se refere Donato Mello Júnior (1980a), o ex-ministro Bento Francisco de Paula Souza, feito provavelmente a fim de garantir que sua súplica fosse mais rapidamente ouvida. Ao solicitar ou obter que ele fizesse sua apresentação perante o ministro dos Negócios do Império, Senador Leão Velloso, o artista parece ter se valido de suas relações pessoais e do círculo de agentes políticos que muito provavelmente tinha estimulado sua viagem de formação, e talvez mesmo intercedido para que ela obtivesse o apoio de Pedro II<sup>39</sup>, para assim garantir o sucesso da transação. Nota-se pela correspondência que, de certa forma, ele “atravessa” a autoridade da Academia, indo recorrer àqueles que tinham poder acima dela.

A concordância da Academia com a compra é corroborada no ofício do diretor da Instituição, citado por Mello Júnior no artigo referido (Mello Júnior, 1970a: 17). Segundo a documentação recolhida por Mello Júnior, Tolentino responde prontamente ao ministro em 4 de novembro, reconhecendo “a modicidade” do preço pedido pelo artista “em relação aos ditos quadros”, afirmando ainda considerar “conveniente a dita aquisição a fim de aumentar a coleção de quadros da Escola Brasileira”, acreditando ser “este um dos mais eficazes meios de animar os nossos artistas e convidá-los a novos cometimentos”<sup>40</sup>. Podemos entender que, mesmo que o artista tenha “desrespeitado” a hierarquia e recorrido diretamente ao “dono do dinheiro”

para a compra das obras, a estratégia é bem acolhida por Tolentino que, pelo que se infere da documentação, não dá sinais de desconforto frente ao estratagema do artista, que procura o seu superior para fazer as obras serem adquiridas e não a ele diretamente.

O relatório de Tolentino como diretor da Academia para o ano de 1882, publicado no ano seguinte, também serve de testemunho adicional dessa interpretação dos trâmites da proposta. Ele afirma ter sido a negociação iniciativa do artista, dirigida ao ministro dos Negócios, que acata sua súplica. Nota-se também por essa documentação que o Ministério adquire as obras para a Academia, apenas informando a instituição da decisão: “Por proposta de seu autor, e sob informação desta Academia, dignou-se V. Ex. de fazer aquisição de três daqueles trabalhos” (Brasil, 1883, E2: 4-5).

Sabe-se que a Academia dependia da verba do Ministério para seu funcionamento, mas geralmente a aquisição das obras eram decididas na congregação da instituição. Para o período, se observarmos a documentação das atas das reuniões, podemos perceber que as poucas compras que aconteciam se davam após as exposições gerais, sendo que parece não ter havido naquele período dotação orçamentária definida para esse tipo de aquisição para seu acervo. Para o crescimento do seu acervo, naquele momento, a Academia dependia quase que exclusivamente dos envios dos pensionistas e de doações. Sendo assim, mesmo não sendo uma decisão direta do corpo acadêmico, parece ter sido bem-vinda a aquisição das obras de Almeida Júnior, compradas pelo preço ofertado. Almeida Júnior foi, portanto, bem-sucedido em sua estratégia de venda. Resta ainda avaliar seu sucesso na pretensão de com eles “aumentar a escola brasileira”, anseio corroborado pelo diretor da instituição, mas curiosamente não oficializado na segunda reunião das obras pertencentes à Academia intituladas de Escola Brasileira, em 1884.

## Aumentando a Escola Brasileira?

Na exposição de 1884, como demonstrou Letícia Squeff, a coleção, primeiramente reunida na exposição de 1879, compondo 83 obras de 18 artistas, foi acrescida de 15 obras e de cinco novos artistas: Firmino Monteiro, Augusto Duarte, Pedro Peres, Zeferino da Costa e Rodolpho Amoêdo; sendo que entre os “novos” também seria incluído Jean Baptiste Debret, que não figurara na primeira seleção (Squeff, 2012: 181). Observa-se que a opção foi a de seguir incluindo apenas professores e algumas obras de ex-bolsistas e ex-alunos da Academia, as obras de Almeida Júnior foram deliberadamente deixadas de lado.

Ainda que não inscrita nesse conjunto, é importante notar as novidades que as obras de Almeida Júnior significavam para o corpus da arte brasileira na Academia. Começamos pelo caso da pintura de gênero, o *Descanso do Modelo*. Antes dela, a única pintura propriamente de gênero na coleção da Academia era a de Zeferino da Costa, *A Caridade*, que fazia parte da *Coleção de Quadros Nacionais Formando a Escola Brasileira*, desde 1879.

Diferentemente da proposta pietista de Zeferino, a modernidade de boudoir de Almeida Júnior, representando o espaço de sociabilidade do artista e da modelo, teria que esperar o *Estudo de Mulher*, de Amoêdo, para fazer-lhe par<sup>41</sup>. A obra de Amoêdo tampouco figura na nova seleção da Academia para a “Escola Brasileira”, sendo exposta, como a de Almeida, na seção de pintura do ano de 1884<sup>42</sup>. É preciso atentar para o fato da obra de Amoêdo ter sido incluída posteriormente na exposição e no apêndice do catálogo, dado que não chega para a abertura<sup>43</sup>, conforme demonstra Fabriccio Novelli Duro (2018)<sup>44</sup>. Ela também não é colocada na sala da coleção nem listada como pertencente à Coleção Escola Brasileira no apêndice do catálogo. Claro que, no caso da obra de Amoêdo, isto pode ser decorrente do fato da coleção já estar montada em uma sala (sala ocidental) e talvez não houvesse espaço para instalá-la naquele lugar, e, portanto, tenha-se optado por não a associar à coleção no

catálogo. A questão que não pode ser explicada por atrasos ou adaptações expográficas é a exclusão das obras de Almeida da coleção nacional, tanto da exposição na galeria ocidental quanto da lista do catálogo – as obras já faziam parte do acervo da Academia e estavam lá. Tal escolha evidencia um critério seletivo na constituição daquela coleção.

A renovação do tratamento da pintura de história de temática religiosa proposta por *Remorso de Judas* e *Fuga para o Egito* também teria suas trincheiras reforçadas logo depois, com a entrada para a coleção da AIBA de *Davi e Abizag* (1879), *Judite e Holofernes* (1880), *Moisés e Jocabed* (1884), de Pedro Américo, *Fuga para o Egito* (1884), de Pedro Peres, e *Partida de Jacó* (1884) e o *Cristo em Cafarnaum* (1887), de Amoedo, além é claro, das esculturas de Rodolpho Bernardelli, o *Santo Estevão* e o *Cristo e a Mulher Adúltera*. Como demonstrou Fabriccio Novelli Duro (2018), o orientalismo constituiu uma das principais vertentes de inovação formal e temática na pintura de história de temática religiosa do período.

A exploração do tema brasileiro por Almeida Júnior foi a que obteve uma repercussão mais reticente no meio carioca e no interior da instituição artística, como já mencionado. Ainda que *O derrubador* tenha sido elogiado pela crítica mais progressista<sup>45</sup>, tendo Gonzaga Duque o louvado pela fatura moderna, chamando atenção para os processos pictóricos da obra, considerados provenientes de Jules Breton e semelhante aos do *Judas*, o quadro não foi recebido sem objeções no meio artístico da corte. Ferreira faz reparos ao uso do modelo europeu, comentando que,

(...) não obstante, naquelas feições há traços característicos dos nossos íncolas: a atitude é cheia de naturalidade e a figura é de uma robustez belamente artística. O fundo representa uma paisagem demasiadamente carregada, um tanto árida até. Parece antes que o caboclo foi esconder-se na quebrada de um monte, escusa e raramente trilhada, do que procurou abrigo à sombra das florestas, no meio da derrubada... (Ferreira, 1882b: 1)

Gonzaga Duque é aquele quem capta a estratégia do artista, ao fazer referência a Jules Breton. De fato, o artista brasileiro parece seguir

justamente a trilha aberta pelo artista francês, um dos primeiros, depois de Millet, a explorar o tema agreste e os tipos camponeses, almejando alcançar a monumentalidade da pintura de História (Sérié, 2014: 50), celebrada por críticos contemporâneos como Ernst Chesneau, que viam na pintura de temas camponeses a mais fecunda área de investigação para a arte moderna, justamente por tratar de tipos considerados atemporais, eternos, capazes de estabilizar-se em uma imagem perene da nação.

Mas se em Breton a vida rural é investida de um “halo de santidade”, simbolizando uma existência em harmonia com a natureza, uma humanidade ainda não conspurcada pela divisão do trabalho operário, especializado, supostamente mais íntegra, o trabalhador rural de Almeida Júnior talvez exalasse contradições difíceis de serem encaradas pelo público e pela crítica de então – o elogio ao trabalho braçal livre, a sensualidade opulenta e agressiva de seu caboclo deixaram a todos provavelmente perplexos.

Mesmo que não muito entusiasmado por esse experimento de Almeida, Félix Ferreira considera o artista um legítimo representante da escola nacional, indicando-o como um dos protagonistas de uma arte brasileira ainda em constituição:

Ver os mais bem acabados quadros do laureado discípulo de Cabanel é desde logo reconhecer que um grande artista vem juntar-se à pequena mas brilhante plêiade, em cuja vanguarda caminham os Srs. Victor Meirelles e Pedro Américo e segue-lhe mais próximo os passos o Sr. Décio Villares, que junta sentimento da arte à cultura de espírito e que por isso mesmo parece talhado para ser um dos diretores do futuro movimento da arte brasileira, que talvez não esteja longe de começar a operar-se. (Ferreira, 1882b: 1)

Sendo reconhecido como tal, uma pergunta fica sem resposta: por que as obras de Almeida Júnior afinal não foram incluídas na “*Coleção de Quadros Nacionais formando a Galeria da Escola Brasileira*”, depois de todos os esforços do artista, da consideração da própria instituição, que acolheu as obras em seu acervo, e do bom acolhimento da crítica?

A análise da Letícia Squeff, mais uma vez, permite formular algumas hipóteses para a questão. Conforme demonstra a autora, a iniciativa de reunir a coleção da Academia deve ser creditada a figura de João Maximiliano Mafra, secretário da instituição, que substituiu Nicolau Tolentino afastado por motivos de saúde. Segundo a autora, Mafra era guiado por valores museográficos que pautavam a organização de coleções privadas e museus a partir do século XVIII, com especial atenção para o critério de Escola, organizando a coleção, então reunida em 1879 por ordem alfabética de artistas, também por cronologia em 1884. Do artista mais velho ao mais jovem, sublinhava-se um progresso. Nas palavras de Squeff “a exposição deveria despertar no espectador a convicção de que houve um melhoramento constante não apenas na trajetória dos artistas, como também na própria história da pintura no Rio de Janeiro” (Squeff, 2012: 174).

Todos os incluídos na seleção eram ex-professores, ex-alunos, ex-pensionistas da Academia, com exceção de Manuel Dias, Antonio Alves e Arsênio Cintra da Silva. Almeida Júnior era ex-aluno, mas havia recusado tornar-se professor da Academia, preferindo retornar para São Paulo ao fim da sua estadia na Europa.

Se é correta a hipótese de Squeff, como considero, de que Mafra e seus colaboradores escolhem um grupo de obras para delimitar a existência de uma escola, “manifestando uma cultura figurativa própria”, condizente com uma ideia de Nação, mas em “diálogo constante com os valores culturais e pictóricos da tradição europeia”, é também preciso salientar que há um critério que inclui e outro que exclui o que se escolhe dessa tradição. E, naquele momento, o que ficava de fora da Coleção Escola Brasileira era aquilo que a Academia considerava se expressar em excesso: o “realismo”.

A instituição tinha um histórico de reticência frente aos “excessos” de realismo nas obras de seus ex-alunos pelo menos desde o julgamento dos envios de Almeida Reis, entre eles o *O Rio Paraíba do Sul*, 1866-67 (Chillón, 2014). Os pareceres aos envios de Bernardelli, especialmente de *A Faceira*, em

1882, e de Amoedo, a *Marabá*, em 1883, e o *Estudo de Mulher*, em 1884 [Fig.10], emitidos pela congregação, também davam sinais de que não havia consenso entre o corpo acadêmico acerca das aproximações que esses artistas faziam à escola realista. Da *Faceira*, o parecer da Academia, ainda que elogioso, reparava que seu realismo era tolerável, mas que o artista teria produzido um “primor d’arte” se tivesse se concentrado na “Escola idealista” (Parecer, 1882).



FIG. 10. Rodolpho Amoêdo. *Estudo de Mulher*, 1884, óleo sobre tela, 150 x 200 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM, Rio de Janeiro. Reprodução: acervo da autora.

Igual posição se exprime dois anos depois, na avaliação de *Estudo de Mulher*, esperando que Amoêdo se “libertasse” da influência “transitória e dependente” da “Escola francesa contemporânea”<sup>46</sup>. A apreciação lacônica da mesma instituição à *Marabá*, do mesmo artista, e do próprio *Derrubador*

*Brasileiro* de Almeida Júnior<sup>47</sup>, ao nosso ver, também corroboram essa interpretação.

Portanto, se o critério de escolha de obras com temas nacionais foi obviamente privilegiado na coleção, ele por si só não explica essas exclusões. Afinal, a *Pompeiana*, de Zeferino da Costa, já havia sido ali incluída, e permanecera na versão de 1884. Parece ser então seguro afirmar que algo que desgostara tanto aos críticos mais alinhados às tendências do realismo na versão de 1879 da coleção permanecia como nó na edição da coleção em 1884<sup>48</sup>. O princípio do *juste milieu* da Academia, sua reticência em acolher os valores modernos de “individualidade”, “temperamento”, “sinceridade” e “liberdade artística”, seriam considerados fatores impeditivos para o surgimento da tão esperada Escola Brasileira.

Ainda que não se possa “pintar” a Academia como um corpo monolítico, um mastodonte engessado nos princípios do belo ideal e cega às experimentações modernas daqueles anos, cabe reconhecer que tampouco aquele corpo acadêmico estava interessado naquilo que considerava arroubos e exageros da prática e dos preceitos da “Escola francesa contemporânea”. Mas a onda montante do realismo, da experimentação formal e da dissolução dos gêneros pictóricos, visível na exposição de 1884, até na produção de um arauto do idealismo em pintura como Pedro Américo, como demonstrou Novelli Duro (2018), logo quebraria na praia. Pouco a pouco, os novos valores proporiam outros rumos para a arte brasileira, e a produção de Almeida Júnior se afirmaria, ainda que com alguma resistência no corporativo ambiente da Academia, como uma das possíveis sendas de uma nova escola.

## Transcrição da documentação

Arquivo Nacional IE 041 88, Outubro de 1882

Carta de Almeida Júnior à Secretaria de Estado dos Negócios do Império

N. 15682

N. 4?893

Ao Exmo. ??? Consr. Dror. da Academia das Bellas Artes para que se sirva ? infor. ao Dror. da Secretaria de Est. dos Negócios do Impé em 3 de novembro de 1882.

O Diretor

Dr. J. P. Netto ? À Secretaria (a lápis)

V. Acad. Das Bellas Artes.

Off. 4 nov 82 (em vermelho)

J. Fezz Jor.

Ilmo. Exo. Snr.

José Ferraz de Almeida Jor., tendo feito seus estudos completos do curso de pintura histórica na Academia Imperial das Bellas Artes onde obteve as melhores aprovações em seus exames, e os prêmios mais valiosos nos concursos, foi, à custa do Imperial Bolsinho, aperfeiçoar-se em Pariz de onde acaba de chegar. Na sua residência de mais de 5 anos n'aquella capital das artes produziu, além de muitos estudos, quatro télas originais; das quais a principal, da escola idealista, teve a honra de offerecer em testemunho da mais acrisolada gratidão, a sua Majestade o Imperador; as outras três deseja o supplicante que fiquem na Pinacotheca da Academia das Bellas Artes, augmentando a nascente escola brasileira; e é por isso que antes de decidir-se sobre a venda dos referidos quadros a qualquer particular, vem offerecer-los a aquisição do Governo Imperial mediante a quantia de seis contos de reis, conquanto por alguns de seus mestres e collegas tenham sido esses três quadros avaliados em muito maior quantia. Representam elles: 1º “Um derrubador de matto do interior do Brazil”, figura de grandeza natural, pintado em téla; 2º “O Remorso de Judas”, idem, idem; 3º “O descanso do Artista”, figura

de pequenas dimensões, também em tela: esses três quadros fizeram parte de duas exposições geraes de Bellas Artes em Paris, sendo que pelo 3º (de menor dimensão que os outros) lhe ofereceram em Pariz cinco mil francos.

Finalmente julga o supplicante dever declarar que com o producto da venda desses quadros voltará a Pariz a ocupar de novo o “seu atelier” na execução de trabalhos de assumpto nacional.

Nestes termos o supplicante

E. R. Mcê

Rio de Janeiro, 30 de Outubro de 1882

José Ferraz d’Almeida Jr

IE 041 89 S.D. Carta ao Senador Leão Veloso

Ex. M. Imp. Cons. Senador Leão Velloso

O portador é o meu patricio Ferraz d’Almeida Jor brasileiro distincto, author de alguns quadros ultimamente expostos nas Bellas Artes e grandemente apreciados pela imprensa.

O Sr. Ferraz d’Almeida merece, no meu entender, todo o apoio e coadjuvação do Governo, muito pouco ainda, infelizmente, franco apaixonado por obras de arte.

Peço a V. Exa. o favor de o acolher com bonde e de ouvi-lo, servindo esta mia carta de apresentação.

Seu com toda estima e consideração,

De V. Exa.. amigo obrigado e ??

Bento Fr.co de Paula Souza

## Referências

- ACABA DE CHEGAR A ESTA CORTE... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p.1, 26 out. 1882.
- AIBA. Parecer da Seção de Escultura sobre os trabalhos de Rodolfo Bernardelli, estudando em Roma, 13 janeiro de 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 196.
- ALTSHULER, B. *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History*. London: Phaidon, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*. London: Phaidon, 2008.
- AMARAL, T. do. *A história de São Paulo ensinada pela biographia dos seus vultos mais notáveis*. São Paulo: Alves & Cia. Editores, 1895.
- ARMSTRONG, C. *Manet Manette*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- ATAS Sessões da Presidência do Diretor 1882-1890. Acervo Arquivístico do Museu D. João VI. Notação 6153. AIBA. *Catálogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 23 de Agosto de 1884*. Rio de Janeiro: Tipografia de P. Braga & Cia, 1884.
- AULER, G. *Os bolsistas do Imperador: advogados, agrônomos, arquiteto, aviador, educação primária e secundária, engenheiros, farmacêuticos, médicos, militares, músicos, padres, pintores, professores*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956.
- BASHKIRTSEFF, M. *The Journal of Marie Bashkirtseff. Translated with an introduction by Mathilde Blind*. Londres: Cassel & Company, 1890.
- BANDEIRA, A. G. Descanso do modelo e outros primorzinhos: crítica de arte e pintura de gênero brasileiras no final do século 19. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 27 p.133-141, dezembro de 2013.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.165-196.
- \_\_\_\_\_. A Paris do Segundo Império. O Flâneur. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. pp. 33-236.
- \_\_\_\_\_. História y Coleccionismo: Edward Fuchs. In: \_\_\_\_\_. *Discursos interrompidos*. Madrid: Taurus, 1973, p.89-135.
- BIBLIOGRAPHIA. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n.308. p.7, 1882.
- BOIME, A. *Art in an Age of Civil Struggle, 1848-1871*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- \_\_\_\_\_. The Salon des Refusés and the evolution of Modern Art. *The Art Quarterly*, n.32, p. 411-426, 1969.
- BONNET, A. *L'enseignement des arts au XIXe Siècle: La Réforme de L'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006.
- BRASIL. Ministério do Império. *Relatório do Ano de 1882 apresentado à Assembléia Geral Legislativa na 3a Sessão da 18a Legislatura em maio de 1883*. Rio de Janeiro: Tipografia Oficial, 1883. Anexo E.

- CHIARELLI, T. *Um Jeca Nos Vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.
- CHILLÓN, A. M. Entre tradição e modernidade: Almeida Reis e o Paraíba. *Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte Centro Argentino de Investigadores de Arte*, Buenos Aires, n.5, p. 29-43, set. 2014.
- COURBET, G.; BURKHARD, B.; FONT-RÉAULX, D. *Gustave Courbet*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2008.
- CRONICAS FLUMINENSES, Rio 8 de abril. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 294, p.2,1882.
- \_\_\_\_\_, Rio 4 de novembro”. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n.321, p.2, 1882.
- CUMPRIMENTARAM AS SUAS MAJESTADES IMPERIAES. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p.1, 18 out. 1882.
- DAZZI, C. A recepção do meio artístico carioca à exposição de Henrique Bernardelli de 1886 - a apreciação da imprensa. In: *ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DO IFCH/ UNICAMP*, 1. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2006, p-118-126.
- DUQUE, L. G. *A Arte brasileira*. Campinas: Mercado de Artes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1900)*. Belo Horizonte: Editora UFMG / Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- FERREIRA, F. Os quadros do Sr. Almeida Júnior. *Correio Paulistano*, São Paulo, p.1, 3 nov. 1882a.
- \_\_\_\_\_. Os quadros do Sr. Almeida Júnior (continuação). *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 1, 4 nov.1882b.
- GREENBERG, R.; FERGUSON, B. W.; NAIRNE, S. *Thinking about exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996.
- GUARILHA, H. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado*. Dissertação (Mestrado em História) - IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- HULST, T. *A History of the Western Art Market: A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*. Oakland, California: University of California Press, 2017.
- KLONK, C. *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- LEMAIRE, G.-G. L. *Histoire du Salon de peinture*. Paris: Klincksieck, 2004.
- MAIA, E. *Relatório do ano de 1884, 13 de abril de 1885*. Transcrição de Arthur Valle e Camila Dazzi, texto com grafia atualizada. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios\\_ministeriais/rltr\\_mntr\\_1884anexo.htm](http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1884anexo.htm). Acesso em: mar. 2024.
- MAINARDI, P. *The End of the Salon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- \_\_\_\_\_. Show and Tell: Exhibition Practice in the Nineteenth Century. In: FACOS, M. (org.). *A Companion to Nineteenth-Century Art*. Hoboken, NJ, USA: John Wiley&Sons Inc., 2018.

MALEUVRE, D. Von Geschichte und Dingen Das Zeitalter der Ausstellung. In: VON HANTELMMANN, D. e MEISTER, C. (orgs.) *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*. Berlin/Zurich: Diaphanes, 2010. pp.19-46.

MALTA, M. Entre perdas e danos: separação do acervo da Escola Nacional de Belas Artes e a constituição do Museu Nacional de Belas Artes. In: CAVALCANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S. G. (orgs.). *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/2016, p.143-160.

MELLO JÚNIOR, D. A tela Derrubador Brasileiro do pintor paulista Almeida Júnior. *Mensário do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 4, p.10-18, 1980a.

\_\_\_\_\_. O pintor paulista José Ferraz de Almeida Júnior e o Imperador Pedro II. *Mensário do Arquivo Nacional*, v. 7, p.8-20, 1980b.

NA ACADEMIA DE BELLAS ARTES... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 30 out. 1882.

NASCIMENTO, A. P. *Espaços e a Representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1929)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. 1913- A Exposição de Arte Francesa no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: o que fazer com o que restou?" In: CAVALCANTI, A. M. T. et al. (orgs.). *Anais do Colóquio Histórias da Arte em Exposições*. Campinas: Unicamp, 2014, p.214-226.

NOTÍCIAS ESPECIAES. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 11 fev. 1882.

NOVELLI DURO, F. M. *Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: pintura histórica religiosa e orientalismo*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2018a.

\_\_\_\_\_. Ateliês, exposições, aquisições: lugares e estratégias de atuação de Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo na década de 1880. In: PITTA, F. et. al. (orgs.). *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018b, p. 201-218.

\_\_\_\_\_. Iniciativas privadas em nome da arte brasileira: o lugar da Exposição Geral de 1884 no colecionismo institucional da Academia Imperial de Belas Artes. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 554-59, outubro 2023.

PEQUENO CORREIO. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 296, p.6, 22 abr. 1882.

PEREIRA, S. G. A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: VALLE, A.; DAZZI, C. (orgs.). *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, p.617-633.

\_\_\_\_\_. As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26. *Anais...* Belo Horizonte: CBHA; C/Arte, 2007, pp.526-541.

\_\_\_\_\_. Desenho, composição, tipologia e tradição clássica - uma discussão sobre

o ensino acadêmico do século 19. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 10, p.41-49, 2003.

PITTA, F. A paisagem naturalista estrangeira na coleção do Museu Mariano Procópio, suas relações com a coleção da Pinacoteca e com o meio artístico brasileiro”. In: CHRISTO, M. de C. V. (org.). *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p.84-112.

\_\_\_\_\_. Entre alegoria nacional e tipo brasileiro: o lugar de Derrubador brasileiro no projeto acadêmico de construção da nação. In: CAVALCANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S. G. (orgs.). *Modelos na arte: ensino, prática e crítica. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2016, p. 348-376.

\_\_\_\_\_. O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.1, n.30, p. 123-151, 2018.

\_\_\_\_\_. Estudo de Mulher, de Rodolfo Amoedo: pose, posse, pintura”. In: CHILLÓN, A. M. et al. (orgs.). *O artista em representação: coleções de artistas*. 1ed. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2020, p. 155-176.

\_\_\_\_\_. *Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RIBAS, J.. Notes Towards a History of the Solo Exhibition. *Afterall: a Journal of Art, Context and Enquiry*, n. 38, p. 4-15, 2015.

RICHTER, D. A brief outline of the History of Exhibition Making. *On Curating*, n.6, p.28-37, 2010.

RODRIGUEZ, M. C. The first posthumous retrospective in France. The Paul Delaroche exhibition, a new perception of the artist’s work. In: GAHTAN, M. W.; PEGAZZANO, D. (orgs.). *Monographic Exhibitions and the History of Art*. Milton: Taylor & Francis Group, 2018, p.69-82.

ROSSI, M. S. Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana. *Anais do Museu Paulista*, v.6-7, n.1, p.83-119,1999.

SILVA, M. do C. C. da. A aquisição de obras para a galeria da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 8., Campinas. *Anais...* Campinas: IFCH Unicamp, 2012, p.432-438.

\_\_\_\_\_. Artistas latino-americanos no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio De Janeiro, obras adquiridas no final do século XIX e primeiras décadas do século XX. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 22., Belém. *Anais...* Belém: UFPA. 2013a, p-575-582.

\_\_\_\_\_. Obras de artistas portugueses oitocentistas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio De Janeiro. In: DAZZI, C.; PORTELLA, I.; VALLE, A. (orgs.). *Oitocentos- Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal*. Seropédica: Ed. da UFRRJ, 2013b, p.347-356.

SILVA, M. A. C. da. A Repercussão das Exposições Individuais de Pintura no Brasil da Década de 1880. 19820, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, s/p, jul./dez. 2014. Disponível em:

<[http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes\\_1880.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm)>. Acesso em 7 de junho de 2024.

SÉRIÉ, P. *La peinture d'histoire en France (1860-1900)*. Paris: Arthena, 2014.

SQUEFF, L. *Uma Galeria Para O Império: A Coleção Escola Brasileira e As Origens do Museu Nacional De Belas Artes*. São Paulo: Edusp, 2012.

STANISZEWSKI, M. A. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.

STEFANIS, K. Nathaniel Hone's 1775 Exhibition: The First Single-Artist Retrospective. In: GRACIANO, A. (org.). *Exhibiting outside the academy, salon and biennial, 1775-1999: alternative venues for display*. Farnham: Ashgate, 2017, p. 131-153.

TANNER, H. O. The Story of an Artist's Life, Parts I and II. *The World's Work*, v. 18, n. 2-3, p.11661-11666, 11769-11775, jun. /jul. 1909.

VALLE, A. A 'Exposição de Arte Portuguesa' no Rio de Janeiro em 1902 e sua recepção. *Fenix: revista de historia e estudos culturais*, v. 12, n.1, p. 1-20, 2015.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre o Acervo de Pintura Portuguesa da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes. 19820, Rio de Janeiro, v. VII, s/p, jan./mar. 2012. Disponível em : <https://www.doi.org/10.52913/19e20.VII1.05>, acesso em 7 de junho de 2024.

\_\_\_\_\_. Instalação nas Exposições Gerais de Belas Artes durante a 1a. República. 19820, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, s/p, jan./mar. 2011. Disponível em: <https://www.doi.org/10.52913/19e20.VI1.06>, acesso em 7 de junho de 2024.

\_\_\_\_\_. Ver e ser visto nas Exposições Gerais de Belas Artes. 19820, Rio de Janeiro, v. VIII, s/p, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.52913/19e20.VIII1.09>, acesso em 7 de junho de 2024.

WARD, M. Impressionist Installations and Private Exhibitions. *The Art Bulletin*, v. 73, n. 4, p. 599-622, dec. 1991.

WHITE, H. C.; WHITE, C. A. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

## Notas

- \* Professora Doutora da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Historiadora da arte, entre suas recentes curadorias está a mostra *Eleonore Koch: em cena*. É coordenadora da equipe Brasil do projeto de pesquisa Decay without mourning, future thinking heritage practices (Riksbankens Jubileumsfond GI21-0001). Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Atua na área de história da arte, com ênfase na historiografia da arte no Brasil. E-mail: [fernandapitta@usp.br](mailto:fernandapitta@usp.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9892-5380>. O artigo é um desdobramento de minha pesquisa de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA USP, desenvolvida com apoio da FAPESP e defendida em 2013 (Processo: 10/09282-0). Agradeço à FAPESP e aos colegas Fabio d'Almeida

Maciel e Fabriccio Novelli Duro pela troca e debate constantes. Ao Fábio também por ter localizado a documentação sobre a venda de Almeida Júnior e tê-la compartilhado comigo.

- 1 Altshuler, Bruce. *Salon to Biennial, 2008 e Biennials and Beyond, 2013*, volumes publicados pela Phaidon Press.
- 2 “Das Zeitalter der Ausstellung”.
- 3 Tradução do texto original: “Exhibitions would become critical modes of artistic empowerment, organized by the artists themselves to bring their work before the public and to the notice of the dealers on whom their livelihood would increasingly depend”. Todas as traduções são minhas, com exceção das indicadas.
- 4 Tradução do texto original: [...] beyond exhibition societies with venues of their own, many artist-organized shows were held in nonart spaces procured for the occasion [...] independent siting is characteristic of the artist-organized display of advanced work, but such shows also took place in galleries turned over temporarily to artists by sympathetic art dealers.
- 5 *Ibidem*: 35. Tradução do texto original: “a more intimate view of the work, they also were critical to the new private market, which had commercial objectives very different from those of the Academic-government system that had spawned the floor-to-ceiling Salon installation”.
- 6 Ele o faz, entretanto, com a anuência de Nieuwerkerke e a ajuda de seu mecenas, Bruyas (Armstrong, 2002).
- 7 Tradução do texto original: “The “Great Picture” exhibition, usually featuring a large multi-figure painting with an historical subject, must be credited to John Singleton Copley (1738–1815), an American resident in England. Copley showed his major works at Royal Academy exhibitions, where they drew such large crowds that he decided to go into business for himself (Neff 1995, 61). In 1781 he rented a hall in London to exhibit his *Death of the Earl of Chatham* (1781; Tate Gallery, London) for a 1-shilling entrance fee, accompanied by a brochure describing the historical event depicted; the brochure also solicited subscriptions for an engraving of the painting to be published by John Boydell, the pre-eminent British print dealer. His fellow academicians objected to this private show, largely because they feared that the Academy’s own receipts would diminish—which they did: 20 000 people paid to see Copley’s painting, and the Royal Academy receipts that year fell by approximately one-third. His project was so successful that he repeated it with each new picture and other artists soon followed his example”.
- 8 Tadeu Chiarelli faz em *Um Jeca nos Vernissages*, 1995, um levantamento pioneiro para São Paulo, que foi complementado pelos trabalhos de Rossi, 1999 e Nascimento, 2009 e 2014. Em Tarasantchi, 2002, também há informações para o contexto paulista. Comento a compra de obras nas exposições de arte espanhola em São Paulo em Pitta, 2014.
- 9 Ver os trabalhos de: (Silva, 2012, 2013a e 2013b); (Dazzi, 2006); (Guarilha, 2005); (Squeff, 2012) e (Valle, 2011, 2012, 2013 e 2015), (Cavalcanti, 2015); (Novelli Duro, 2023). Fabriccio Novelli Duro atualmente desenvolve pesquisa de doutorado sobre as Exposições Gerais da Academia, importante estudo que vem revelando aspectos inéditos do sistema de artes no Brasil do XIX.
- 10 O texto seria republicado, com modificações, em *Belas Artes, estudos e apreciações*, de 1885.
- 11 Essa tela é datada no catálogo de Maria Cecília França Lourenço de 1897 (Lourenço, 2007). Entretanto, pela descrição feita por Ferreira, podemos supor que ela, ou uma versão dela, é a apresentada na exposição de 1882.

- 12 Cópia da obra de Jean Jouvenet, pertencente ao Louvre, conforme identifiquei em: (Pitta, 2018).
- 13 A tela pertence hoje à coleção da Pinacoteca de São Paulo. Proponho datar a obra dos anos de formação em Paris, c.1879. A tela foi anteriormente datada no museu de c.1873. Certamente ela corresponde, entretanto, à tela descrita no texto de Ferreira e representada na cena de ateliê também descrita pelo crítico. Não me parece possível atribuir a tela ao período anterior à viagem do artista à Paris, muito embora saibamos que os alunos da Academia do Rio de Janeiro tivessem aulas de modelo vivo pintado. Minha atribuição se dá por critérios estilísticos (a fatura da obra se assemelha muito mais à pintura de Almeida Júnior posterior ao período carioca), mas também pelo fato dela vir representada na cena de ateliê descrita por Felix Ferreira. Obviamente a cena poderia ser uma invenção do artista, mas é de se supor no caso menos invenção e mais atenção à demonstração de seus progressos artísticos, o que explicaria a inclusão na exposição de uma academia feita segundo os preceitos da pintura naturalista, valorizando as “imperfeições” e “realidade” do modelo idoso.
- 14 Para o ensino na ESNBA pós-reforma de 1863, ver: (Bonnet, 2006).
- 15 De resto, requisitos tanto da formação na École de Paris quanto na Academia brasileira. Para a formação na AIBA e uma discussão dos envios de pensionistas, ver: (Pereira, 2010).
- 16 No acervo do Museu D. João VI não existem obras do artista realizadas em Paris, apenas seus estudos realizados durante o período de formação na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.
- 17 ENSBA/Archives Nationales, AJ / 52 / 90. Nessa documentação, há a anotação de uma medalha de 3ª classe em desenho de ornato, e uma menção provisória, ambas de 25 de maio de 1878. A consulta aos arquivos da ENSBA, que guarda os desenhos dos alunos premiados, causa certa confusão. Segundo informações dadas por esse arquivo em correspondência de 2012, o desenho de ornato de Almeida estaria catalogado sob o código Orn 177, mas uma checagem em 2020 indicou um erro nesta informação, pois esse desenho refere-se a uma prova de Edmond Emile Gotorbe. Percorrendo o banco de dados CatzArts, entretanto, é possível localizar um desenho de ornato premiado em 23 de maio (Orn 138) atribuído a outro Almeida, Luiz Domingues de Almeida, pintor português, contemporâneo de Almeida Júnior na Escola, a quem também se atribui dois outros desenhos, um de 1874, *Faune au chevreau. Figure dessinée d'après l'antique* (FDA 60) e *Figure dessinée d'après nature* (FND 103). É possível que a catalogação do Orn 138 esteja equivocada e o desenho seja de fato da mão de Almeida Júnior, dado que Luiz Domingues talvez já fosse um aluno mais adiantado para concorrer ao prêmio em 1878, sendo que ele havia sido premiado em 1874 e 75.
- 18 ENSBA/Archives nationales, AJ / 52 / 90.
- 19 O tema não foi objeto dos concursos do Prix Jauvin d'Auttaiville daqueles anos, mas isso não impede que não tenha sido sugerido pelo próprio Cabanel, ou outro professor da École, a Almeida Junior. De todo modo, era comum que os pintores retomassem seus estudos da École nas composições enviadas ao Salão, hábito que não era de todo bem-visto pela crítica. Ver: (Sérié, 2014: 41).
- 20 Para uma percepção do funcionamento do Imperial Bolsinho, ver: (Auler, 1956).
- 21 É famosa a anedota de Gonzaga Duque acerca dessa visita, quando o pintor teria afirmado: “Istou morto por me pilhar no Brasil!” (Duque, 1995: 180).
- 22 Ver também: (Mello Júnior, 1980 a e b).
- 23 Mas no caso de Pedro Américo, a iniciativa visava divulgar trabalhos individuais, como a *Batalha do Avaí*, exposta em 1877.
- 24 A exposição acontece em abril de 1882, a Revista Ilustrada de 8 de abril noticia a presença de 3 telas (Cronicas Fluminenses, 1882: 2), na edição de n.296 é informada a presença de 13 telas (Pequeno

- Correio, 1882: 6). No mesmo ano, Firmino já havia aberto o seu ateliê para exibir a *Fundação da Cidade no Rio de Janeiro*, em fevereiro (Noticias Especiaes, 1882: 1). Também parece ter sido editado um livreto reunindo as críticas da exposição (Bibliographia, 1882: 7)
- 25 Ainda em 1882, acontece a exposição do Liceu de Artes e Ofícios. Lembre-se também da exposição póstuma de Arsênio da Silva, organizada por Insley Pacheco, em 1883 (Silva, 2014). Sobre a exposição de Aurélio, ver: (Novelli Duro, 2018b).
- 26 Há ainda uma descrição do antigo edifício da Academia, de Oswaldo Teixeira, num documento do SPHAN, reproduzido na íntegra na tese de Patrícia Cortelazzo (Cortelazzo, 2009). No documento de Teixeira, produzido em 1926, está anotado que a descrição corresponde à Academia em 1836, mas muito provavelmente as informações foram retiradas do *Pequeno Panorama ou Descrição dos Principaes Edifícios da Cidade do Rio de Janeiro*, de Moreira de Azevedo, publicado em 1862. No panorama de Azevedo, o edifício é descrito depois das ampliações realizadas no edifício em 1856-57, quando recebe uma galeria de exposições, portanto correspondente ao edifício da época da exposição Almeida Júnior. Após ela, entre 1882-1884 e 1885-86, o edifício passa por mais duas reformas, em que se amplia o 2º pavimento central e se constrói o 2º pavimento da Pinacoteca (Malta, 2017).
- 27 Ao que complementa: “Os efeitos de luz sobre a pele láctea da negligée Beatriz são trabalhados com cuidado, molemente, voluptuosamente num chic aristocrático de ociosidade nociva. A ideal virgem está ali sem comodidade, obrigada, esperando talvez um par de asas brancas para ir ao limbo continuar sua moleza, a sua existência de torpor, a sua enfermidade de evaporação lenta com as essências sutis que se vão perdendo pouco a pouco no cristal luminoso de um frasco mal fechado. Não há nada mais profundamente estérreo e mais redondamente inútil do que este retrato. Se eu tivesse a infelicidade de possuir na minha linhagem um tipo assim, entregaria-o, resoluto, ao altar de qualquer sacristia, ou à proteção de qualquer poeta lírico, ávido de transparências siderais”.
- 28 *Cimaise*, na arquitetura em geral, é uma espécie de lambris. Em expografia, a *cimaise* define todo o espaço acima da altura do lambris de apoio ou decoração que geralmente divide a parede, mas também o limite superior de instalação das obras, sendo assim também sinônimo do lugar próximo ao teto. Em português, cimalha define o lugar próximo ao teto.
- 29 Tradução do texto original: “Here was something to work for, to get a picture here. This now furnished a definite impetus to my work in Paris — to be able to make a picture that should be admitted here — could I do it? The next summer I worked in Brittany at Concarneau, upon a picture of an apple orchard, which at that time, despite my best efforts, was refused. Two years afterward, in 1895, it was accepted, but no impression was made. In fact, I was ‘over them all.’ You may remember how a son of a Western farmer came to study art in New York. He finally had a picture in the Academy, and the proud father came to see the exhibition. Recounting what he had seen in New York to his friends in the West, he said ‘Paintings all over the wall, everywhere, but Bob’s picture, my boy’s, was over them all.’ So with mine, it was ‘over them all,’ it was ‘skied.’”
- 30 Charlotte Klunk comenta a mudança de percepção que implica, por volta da segunda metade do século XIX, numa paulatina valorização da visão individual das obras. Ela cita uma afirmação sugestiva de Charles Eastlake: “in looking at pictures in a Gallery, you ought to see no objects but the pictures”. Tal afirmação se opunha ao hábito incluir nas salas expositivas com folhagens, vasos, tapeçarias, compondo uma decoração, mas também a uma crescente predileção por isolar as obras de arte para uma fruição autônoma de cada uma (Klunk, 2009: 49). Richter, por sua vez, também sustenta o pioneirismo dos impressionistas na preferência por expor as obras em poucas fileiras, lembrando a recomendação de Paul Signet, em 1888, de que as obras fossem expostas em uma única fila (Richter,

- 2010), ver também o já citado: (Altshuler, 2008:17 e 35).
- 31 Para uma discussão das exposições individuais e “retrospectivas” de Courbet e Manet, ver mais uma vez: (Armstrong, 2001).
- 32 Na mesma pintura, além da representação da Academia, nota-se a cópia de Jouvenet, uma natureza-morta, um estudo para a cabeça do Judas, outras cabeças não-identificadas, paisagens (talvez a paisagem *Arredores do Louvre*, uma figura masculina representada em escorço, talvez um “torse ou demi-figure peinte”, também objeto de prova na ENSBA).
- 33 Aimé Morot, *Le Bom Samaritain*, 1880. Col. Petit Palais, Paris, França.
- 34 Para uma discussão mais alongada da contribuição de Almeida Júnior com o *Derrubador Brasileiro* à pintura de tema nacional, ver: (Pitta, 2016).
- 35 A visita é noticiada na Gazeta de Notícias de 18 de outubro de 1882 (Cumprimentaram as suas Majestades Imperiaes, 1882: 1).
- 36 Ver transcrição da documentação ao final do artigo.
- 37 Bento Francisco foi Deputado Geral e Ministro da Marinha entre 28 de janeiro e 6 de maio de 1882.
- 38 *Ibidem*: 2.
- 39 Para uma discussão da relação entre Almeida Júnior e as elites paulistas, que não cabe alongar aqui, ver: (Pitta, 2013).
- 40 *Ibidem*.
- 41 Sobre *Estudo de Mulher*, ver (Pitta, 2020).
- 42 De Amoedo, na seção dedicada à coleção Escola Brasileira de 1884, só seria incluída a tela *Sacrifício de Abel* (Catálogo das Obras Expostas na Exposição Geral das Bellas Artes, 1884: 47).
- 43 Conforme mostra Novelli Duro (2018), *Estudo de mulher* consta no apêndice do catálogo de 1884, n. 455.
- 44 Novelli Duro (2018: 68) explicita: “A inserção de obras artísticas na exposição após o seu início, ainda que pareça uma prática incomum, era corrente naquele ano. Quase um mês após as inclusões de Pedro Américo, era noticiado n’O Mequetrefe: “A exposição, que ultimamente já havia sido enriquecida (sic) com alguns novos quadros de Pedro Americo, e com uma esplendida ‘mulher nua’ de Amoedo, conta mais um trabalho de Victor Meirelles: uma scena de cemiterio”. Diversas outras obras foram expostas tardiamente, pois eram incluídas na exposição à medida que eram concluídas, como o *Cemiterio* de Victor Meirelles, ou que chegavam ao Rio de Janeiro, como os envios de Rodolpho Amoêdo. Devemos destacar que algumas delas já constavam nos catálogos da exposição, mesmo incluídas após a abertura, enquanto outras não foram contempladas pela publicação – caso das quatro pinturas de Pedro Américo acima mencionadas, da cópia d’O *Milagre de Bolsena* de Rafael, realizada por Henrique Bernardelli, entre outras. Os envios de Amoedo, por outro lado, constam no apêndice do catálogo junto a algumas outras inclusões tardias.”
- 45 Ainda que a crítica carioca tenha se dividido na sua recepção da primeira tentativa do pintor em dedicar-se a um tema nacional e não tenha dado indícios de incentivar o artista a trilhar a senda tão esperada pelo meio local, o pintor irá exercê-la como modo de renovação da pintura de história, ao mesclá-la à pintura de costumes, como nos *Caipiras negaceando*, no ciclo caipira da década de 1890, e na grande tela *A Partida da Monção*. Para essa discussão, ver: (Pitta, 2013).
- 46 Ata da Sessão de 13/09/1884 (AIBA, 1882-1890: 22).

47 Ver o já citado: (Pitta, 2016).

48 O recente artigo de Novelli Duro (2023) discute de forma mais abrangente o colecionismo da Academia na exposição de 1884, demonstrando a influência de fatores financeiros e do colecionismo privado que não discuto aqui, dada a escolha de restringir a discussão à questão do pertencimento à “Escola Brasileira”. Sua tese de doutorado certamente apontará para outros elementos que nos ajudarão a compreender e complexificar o debate acerca das disputas internas da Academia na busca pela definição das características da arte nacional.

Artigo submetido em fevereiro de 2024. Aprovado em abril de 2024.