

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MUSICA**

DAMIÃO ALAN ARAUJO DA SILVA

Segredos de um ateliê: um estudo iconográfico - musical da obra *Descanso do modelo* (1882) de Almeida Júnior (1850-1899)

MANAUS

2018

DAMIÃO ALAN ARAUJO DA SILVA

Segredos de um ateliê: um estudo iconográfico - musical da obra *Descanso do modelo* (1882) de Almeida Júnior (1850-1899)

Trabalho de conclusão de curso apresentado junto ao curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Música, instrumento violino.

Orientadora: Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

MANAUS

2018

*A música é celeste, de natureza divina e
de tal beleza que encanta a alma e a eleva acima
da sua condição.*

Aristóteles

Agradecimentos

Agradeço a minha vida primeiramente a Deus.

Aos meus pais e irmãos pelo incentivo e apoio aos meus estudos. Em momentos que pensei em desistir me deram conselhos para continuar nessa jornada.

A minha professora orientadora Dra. Luciane Viana Barros Páscoa por ter acreditado no potencial desta pesquisa e pela orientação na conclusão deste curso.

RESUMO

O presente trabalho buscou fazer um estudo iconográfico da obra *Descanso do modelo* do artista José Ferraz Almeida Junior, que está localizada no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Foi realizada uma análise comparativa de outras três obras do próprio artista – *O ateliê em Paris*, *O importuno* e *O modelo* – em que se destaca o tema representado: o ateliê do artista. Este trabalho procurou estabelecer um elo entre dois campos da arte que é a pintura e a música. O objetivo desse trabalho foi realizar um estudo iconográfico musical e estético da obra, utilizando os pressupostos teóricos de Erwin Panofsky e teorias consonantes. A metodologia adotada foi baseada em leituras de iconografia e história da arte, pesquisa histórica, análise formal e estética da obra. Foram abordados o contexto histórico-cultural no qual a obra está inserida, os dados biográficos do artista e as influências estéticas presentes na obra. Foi feito um breve histórico do movimento artístico acadêmico no Brasil, percebendo seu caráter híbrido.

Palavras-chaves: Pintura – Iconografia Musical – José Ferraz Almeida Júnior

ABSTRACT

This study aims to make an iconographic study of the work *Descanso do Modelo*, by the artist José Ferraz de Almeida Junior, which is located at the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro. A comparative analysis was carried out of three other works by the artist himself - *The studio in Paris*, *O importuno* and *O modelo* - in which the theme represented is highlighted: the artist's studio. This study sought to establish a link between two fields of art that is painting and music. The aim of this research was to perform a musical and aesthetic iconographic study of the work, using the theoretical assumptions of Erwin Panofsky and consonants theories. The methodology adopted was based on readings of iconography and art history, historical research, formal and aesthetics analysis of the work. They were addressed the historical and cultural context in which the work is inserted, the biographical data of the artist and the aesthetic influences present in the work. A brief history of the academic artistic movement in Brazil was realized, understanding its hybrid character.

Keywords: Painting - Musical Iconography - José Ferraz Almeida Júnior

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Primeira página do <i>Essai de Classification Méthodique de Tous les instruments Anciens et modernes</i> de Victor-Charles Mahillon.....	18
Figura 2. <i>Marat Assassinado</i> (1793).....	21
Figura 3. <i>Ateliê em Paris</i> (1880).....	32
Figura 4. <i>Descanso do Modelo</i> (1882).....	33
Figura 5. Pormenor de <i>Descanso do Modelo</i> . Reprodução fotográfica de Rebeca Leitão....	35
Figura 6. <i>O modelo</i> (1897).....	38
Figura 7. <i>Figura</i> (academia, estudo do nu) sd.....	39
Figura 8. <i>O importuno</i> (1898).....	39

SUMÁRIO

Apresentação.....	09
1. O conceito de iconografia, iconologia e iconografia musical.....	11
2. O academicismo e o realismo.....	20
2.1. O academicismo no Brasil.....	24
2.2. José Ferraz de Almeida Júnior.....	27
3. Análise da obra <i>Descanso do Modelo</i>	32
Considerações Finais.....	42
Bibliografia.....	43

APRESENTAÇÃO

O interesse pelo campo da história da arte foi o que despertou a motivação pelo tema escolhido. A forma como a arte sofreu modificações durante a história é algo impressionante, porquanto os registros encontrados desde a pré-história revelam a capacidade do ser humano de evoluir e se adaptar em cada momento da história.

O conteúdo dentro de uma obra artística possibilita compreender melhor o momento da história a qual o artista vivenciou, podendo entender as emoções e sentimentos que o mesmo estava passando no momento.

O presente trabalho procura analisar uma obra pictórica de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), intitulada *Descanso do modelo (1882)*, localizada no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.

O objetivo deste trabalho é um estudo de iconografia-musical, em que a obra principal será analisada em consonância com a produção do artista no que se refere a um tema comum: o ambiente do ateliê. A metodologia adotada segue os pressupostos teóricos de Erwin Panofsky no que diz respeito à iconografia e iconologia, além das propostas de Laurent Gervereau sobre análise da imagem.

No primeiro capítulo teremos a introdução aos conceitos de iconografia, iconologia e da iconografia musical. Além de Panofsky e Gervereau, também foi utilizado Martine Joly a respeito do estudo da imagem. Para os autores a iconografia é o estudo da imagem que busca tratar sobre o tema e a mensagem que a obra quer apresentar, já a iconologia é a essência dos elementos presentes na obra de arte.

No segundo capítulo, será abordado a questão da arte acadêmica no Brasil juntamente com a sua origem na Europa, traçando os caminhos que esse novo estilo proporcionou nas criações artísticas da época. Outro movimento artístico que também será explicado é o realismo, pela estética presente na obra de Almeida Júnior. Em seguida, será apresentada a trajetória de José Ferraz de Almeida Júnior, juntamente com algumas obras, observando o estilo artístico adotado pelo mesmo.

Enfim, no terceiro e último capítulo será apresentada a análise da obra *Descanso do modelo*. Nesta obra é perceptível a presença de objetos relacionados à música, tais como os instrumentos musicais e a partitura. Também será citadas outras obras do próprio artista que dialogam com o tema de pintura no ambiente do ateliê. As obras foram organizadas por ordem cronológica com uma descrição formal juntamente com sua ficha técnica.

1. O conceito de iconografia, iconologia e iconografia musical

Os estudos de Erwin Panofsky (1892-1968) sobre a iconografia e iconologia são a base para a realização deste trabalho. Com esta metodologia será possível estudar e analisar a pintura desenvolvendo assim os aspectos formais e os significados dos elementos presente na obra.

Panofsky (1991, p. 47) descreve que a iconografia “[...] é o ramo da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma, e tem como conceito o estudo do tema ou assunto[...]”, ou seja, para o autor compreender o tema presente na obra é entender por fim a mensagem que o artista quis expressar.

A autora Martine Joly (1943-2016) descreve em seu livro *Introdução à análise da Imagem*, ideias que sustentam o conceito citado por Panofsky:

“[...] o homem deixou vestígios das suas faculdades imaginativas sob a forma de desenhos feitos na rocha e que vão desde os tempos mais remotos do paleolítico até a época moderna. Estes desenhos destinavam-se a comunicar mensagens[...]” (Joly, 2007, p. 18)

[...]“efetivamente, um signo é um signo apenas quando exprime ideias e suscita no espírito daquele ou daqueles que o recebem uma atitude interpretativa. [...]” (Joly, 2007, p. 30.)

Assim é compreensível entender que o conceito citado por Panofsky aplica-se desde a arte em tempos primitivos, pois as imagens encontradas nas cavernas possuíam um significado para os povos da época, e são um documento visual do período. Esse entendimento também é válido devido o significado e origem da palavra iconografia¹, como pode ser percebido que a imagem já era um meio de escrita para ser compreendida desde tempos antigos.

Panofsky utiliza um exemplo em seu livro para explicar a diferença entre a iconografia e a iconologia. O autor faz o uso de uma explicação prática na qual envolve um indivíduo reverenciando alguém com o seu chapéu, para compreender esse exemplo devemos entender os níveis de significado que o autor utiliza. Panofsky definiu que para se analisar a imagem é

¹ A origem da palavra iconografia surgiu a partir da junção de dois termos gregos, "*eikon*" = "imagem" e "*graphia*" = "escrita", significando literalmente "a escrita da imagem". Disponível em <https://www.significados.com.br/iconografia/>. Último acesso em 18 de maio de 2018.

necessário entender o tema primário, secundário e o conteúdo intrínseco da obra. Ele os definiu da seguinte forma:

- **Tema primário ou natural**, subdividido em factual e expressional, na qual é apreendido pela identificação das formas puras, tais como a cor e a forma e também pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos e qualidades expressivas. (PANOFSKY, 1991, p. 50)
- **Tema secundário ou convencional**, está relacionado aos motivos e as combinações de motivo artísticos a imagens e conceitos. Tais como as referências literárias, geográficas e históricas relativas à obra.
- **Significado intrínseco ou conteúdo**, é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica, qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. (PANOFSKY, 1991, p. 52)

O primeiro nível é dado através da identificação das formas puras na imagem e das linhas e cores. Essas informações são adquiridas através das observações simples do objeto (factual). A percepção de saber se o objeto possui um sentimento de respeito, amizade, indiferença entre outros é observado através do estado de espírito (expressional). Esse nível é compreendido no exemplo no momento que o indivíduo faz o uso da gesticulação de reverenciar o chapéu.

O segundo nível já engloba um conhecimento a mais do objeto, ou seja, compreende se a ação feita pelo objeto é de natureza cultural, histórica ou apenas uma saudação cotidiana. Para compreender essa ação é necessário que o indivíduo possua conhecimento histórico e social do ato.

No terceiro nível o entendimento é dado devido a compreensão do envolvimento do autor com a ação, simbolizando o envolvimento para com a obra ou ato. A descoberta e interpretação dos valores simbólicos é o início do qual Panofsky chama de iconologia.

Para Panofsky (1991, p. 54) “a iconologia é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise”, ou seja, tende a explorar a interpretação que contextualiza as obras e busca explorar os significados dos elementos. A iconologia Panofskyana também é dividida em três níveis que são:

- **Primeiro nível**, denominado como **pré-iconográfico**, busca se manter dentro dos limites do mundo dos motivos artísticos, os objetos e eventos, tais como formas, cores e volumes podem ser identificados tendo por base experiências práticas. Panofsky diz o seguinte: “[...] qualquer pessoa pode reconhecer a forma e o comportamento dos seres humanos, animais e plantas, e não há como distinguir um rosto zangado de um alegre[...] nesses casos é necessário aumentar o alcance das experiências práticas através de consultas de livros e peritos[...]” (1991. p. 55)
- **Segundo nível**, denominado como **análise iconográfica**, diz respeito à familiaridade com a história, imagens e as alegorias em vez de motivos e a familiaridade com temas específicos ou conceitos, adquiridos através de fontes literárias, obtidas através de leituras ou tradição oral. A compreensão melhor desse nível é dada como exemplo por Panofsky o seguinte: “[...] um bosquímano australiano não seria capaz de reconhecer o assunto da Última Ceia; esta lhe comunicaria apenas a ideia de um jantar animado. Para compreender o significado iconográfico da pintura, teria que se familiarizar com o conteúdo dos evangelhos[...]”
- **Terceiro nível**, denominado como **interpretação iconológica**, requer algo mais que a familiaridade com os conceitos ou temas transmitidos através de fontes literárias, ou seja, o pesquisador deve aferir o que julgar ser o significado intrínseco na obra.

No quadro a seguir, Panofsky busca sintetizar os níveis que desenvolveu durante seu estudo sobre iconografia e iconologia. O autor demonstra que mesmo na teoria pareça que as esferas são diferentes entre si, na prática todas se referem ao mesmo aspecto do fenômeno, ou seja, à obra de arte como um todo.

Objeto da interpretação	Ato da interpretação	Equipamento para a interpretação	Princípios corretivos de interpretação (História da Tradição)
I-Tema primário ou natural	Descrição pré-iconográfica (e análise pseudoformal).	Experiência prática (familiaridade com objetos e eventos).	História do estilo (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas)
II-Tema secundário ou convencional, constituindo o mundo das imagens, histórias e alegorias.	Análise Iconográfica.	Conhecimento de fontes literárias (familiaridade com temas e conceitos específicos).	História dos tipos (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos).
III-Significado intrínseco ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores simbólicos.	Interpretação iconológica.	Intuição sintética (familiaridade com as tendências essenciais da mente humana) condicionada pela psicologia pessoal e <i>Weltanschauung</i> .	História dos sintomas culturais ou “símbolos” (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos)

(PANOFSKY, 1991, p. 64 e 65)

Por fim, compreendemos que o autor deixa claro a diferença existente entre as vertentes da iconografia e da iconologia, pois enquanto uma busca estudar o ambiente da familiarização da imagem com a mensagem a ser expressa e entendida pelo artista a outra vertente busca algo a mais, exige uma melhor compreensão do que a obra quer transmitir no momento que é apreciada. E para se ter esse entendimento é necessário um conhecimento mais aprofundado no âmbito social e histórico.

Seguindo as mesmas ideias de pensamento de Panofsky, podemos incluir o autor Laurent Gervereau (1956 -) na sua forma de compreender a análise da imagem. Em seu trabalho o autor leva em consideração que a questão analítica da imagem é a busca para compreender as ideias do artista em sua obra, seu estudo é feito através de leitura simbólica, ou seja, busca entender qualquer símbolo que está inserido na imagem. Reforçando essa linha de pensamento, Gervereau diz que o seu livro “não é apenas uma defesa e ilustração da pintura, nem um tratado prático, mas sim uma tentativa de concepção humanística global da criação”. (GERVEREAU, 2004, p.13).

Gervereau assim como Panofsky fez um estudo de um método para se analisar a iconografia denominado pelo autor como: “grelha de análise em três etapas” (GERVEREAU, 2004, p. 45). Como o próprio nome já diz, este diagrama está dividido em três níveis nos quais poderão proporcionar uma melhor compreensão iconográfica e iconológica da obra. Segue abaixo os três níveis desenvolvidos por Gervereau:

- **Descrição** - técnica, estilística, temática;
- **Estudo do contexto** - contexto à montante, contexto à jusante;
- **Interpretação** - significações iniciais, significações posteriores, balanço e apreciações pessoais.

É possível perceber que as ideias de cada nível desenvolvido por Gervereau possibilita um rumo a ser tomado para ser realizada a análise iconográfica da imagem em geral. Ambos autores possuem pontos em comuns em seus estudos, pois os mesmos buscam compreender iconograficamente a imagem, conhecer o envolvimento do artista no processo de construção e criação da obra, o contexto social, histórico e cultural que a obra foi realizada juntamente com a técnica empregada.

Sendo assim, nesta pesquisa utilizamos os pensamentos e ideias de ambos autores para se ter uma compreensão da iconografia e iconologia. A presente pesquisa também envolve a questão da iconografia musical.

A musicóloga Florence Gétreau conceitua de uma forma acessível o entendimento do que vem a ser a iconografia musical: “entendemos por Iconografia Musical, o estudo das representações figuradas da música nas artes visuais, qualquer que seja a técnica” (GÉTREAU apud SILVA FILHO, 2013, p. 12). Enquanto que a iconografia na arte busca compreender a imagem como um todo, a iconografia musical trata-se de compreender cada detalhe que envolve a música dentro de uma imagem, na qual seja uma representação de um instrumento, uma cantora em seu momento de estudo ou performance e até mesmo uma folha de partitura.

Como já vimos, o método de análise iconográfica busca reunir informações do objeto no contexto histórico e cultural, enquanto que a iconografia musical já utiliza outras informações dentro da imagem, tais como as organológicas, musicológicas e do contexto histórico da música. O iconógrafo musical, segundo Seebas (SEEBAS Apud SILVA FILHO,

2013, p. 14), “deve estar familiarizado com a iconologia histórico-artística, bem como cumprir a exigência óbvia de conhecimentos metodológicos em organologia e práticas de performance”. Sendo assim, Seebas defende a importância da organologia e da história da música no momento de ser feita a iconografia musical.

Já para Gétreau a iconografia musical busca transmitir o contexto histórico, no sentido da visualização na imagem dos objetos musicais expressos na obra, a morfologia e a forma na qual são executados os contextos musicais na imagem, tais como um instrumento ou uma leitura de partitura. Outra informação que também pode ser obtida na imagem através da iconografia musical é de proporcionar a ideia da música no contexto social e histórico da época em que era realizada.

[...]. Traz informações acerca dos praticantes e dos ouvintes de música, grupos musicais e testemunhos de práticas musicais, músicos anônimos ou identificados, além de trazer ideias sobre o papel da música no contexto social da época na qual está figurada: os temas ligados à música como portadores de símbolos específicos ligados ao contexto transmitido pela cultura[...] (GETREAU Apud SILVA FILHO, 2013, p. 12.)

Sendo assim é perceptível ver que a iconografia está relacionada com a história da música, pois as informações que podem ser adquiridas através da análise iconográfica da imagem proporcionam um estudo amplo histórico e cultural da música, desde que a mesma contenha dados organológicos e musicais para firmar a análise da iconografia musical.

Neste trabalho também será implementado o conceito de organologia, visto que o mesmo proporciona para a análise iconográfica musical um melhor entendimento sobre o tema. A organologia é um ramo da musicologia que proporciona o estudo dos instrumentos musicais e classificando em seus respectivos grupos físicos e acústicos.

O termo **organologia** deriva da palavra latina *organum* que significava instrumento musical. Este termo, *organologia*, foi inicialmente proposto por Nicholas Bessaraboff, em seu livro *Ancient European Instruments* (BESSARABOFF apud RIBEIRO, 2005).

A organologia pode ser definida como “a ciência que estuda os instrumentos musicais em geral” (RIBEIRO Apud LEITÃO, 2015, p. 16) ou mesmo “o estudo científico dos

instrumentos” (OLING Apud LEITÃO, 2015, p. 16). Esses estudos são feitos no âmbito da descrição e classificação dos instrumentos musicais.

A organologia também apresenta dois grandes objetivos segundo Luis L. Henrique (HENRIQUE, 2004, p. 4):

- Compreensão da terminologia dos instrumentos originária de cada região ou país na sua relação com a cultura na qual está inserida.
- O desenvolvimento de métodos de estudo e de terminologia que permitam comparar e sistematizar a informação acerca de todos os instrumentos musicais – ocidentais, orientais primitivos (existentes ou não existentes).

No primeiro objetivo citado por Henrique é bem perceptível o entendimento que o instrumento proporciona para o contexto histórico da época, e a importância do mesmo para o meio cultural que está integrado. O segundo objetivo já diz respeito a forma da execução do instrumento referente a cada região e época do mesmo, juntamente com as técnicas desenvolvidas para serem aplicadas ao instrumento.

Este ponto de vista dá a entender que a organologia só se preocupa com o estudo do instrumento e sua execução, contudo é errado pensar dessa forma. Isso é apenas o superficial do que a organologia possibilita, para se ter uma boa pesquisa organológica o pesquisador precisar levar em consideração diversos fatores tais como o instrumento, iconografia musical, obras que tratem a respeito da origem, criação e execução do instrumento e até mesmo a alusões a obras literárias.

A classificação dos instrumentos teve uma grande contribuição de Victor-Charles Mahillon², no período em que foi conservador do Musée Instrumental de Bruxelles, elaborou de 1880 a 1992 um extenso catálogo dos instrumentos pertencentes ao museu e no qual incluiu um importante ensaio de classificação dos instrumentos. (HENRIQUE, 2004, p. 14).

² Victor-Charles Mahillon era filho do belga Charles Mahillon (1814-1887), construtor de instrumentos de sopro em Bruxelas. Em 1869, Victor-Charles Mahillon e Charles Boisselet Jr. iniciaram a publicação de L' Echo Musical, importante periódico que se tornou referência no campo da musicologia. (HENRIQUE, 2004, p. 14)

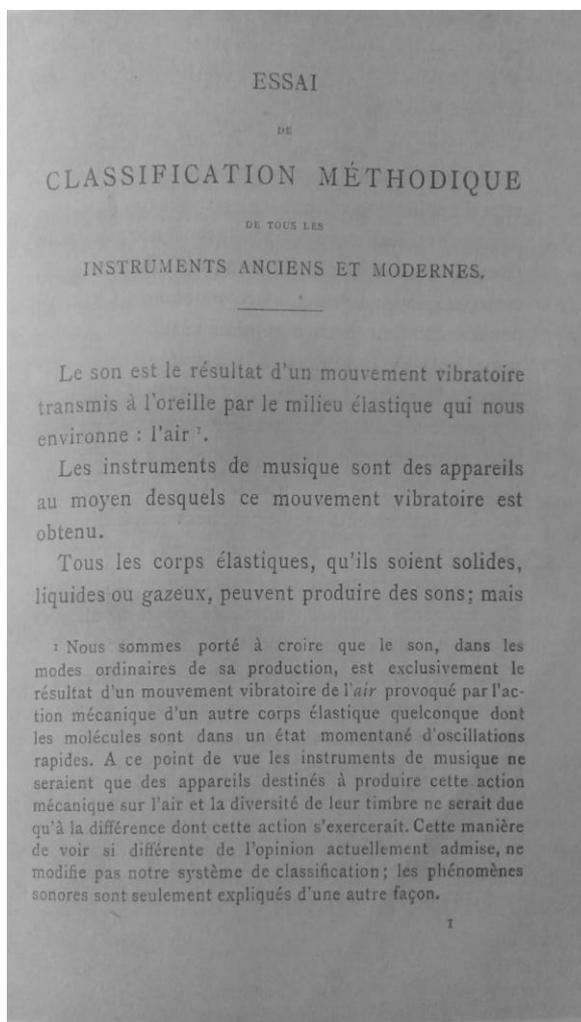


Figura 1. Primeira página do *Essai de Classification Méthodique de Tous les instruments Anciens et modernes* de Victor-Charles Mahillon.

A partir da classificação feita dos instrumentos musicais por Mahillon, Erich Von Hornbostel e Curt Sachs elaboraram um sistema conhecido como classificação de Hornbostel-Sachs. Esse sistema é atualmente o mais utilizado para estudos na área da musicologia.

No sistema Hornbostel-Sachs os instrumentos podem ser divididos em categorias de: idiofones, membrafones, cordofones, aerofones e eletrofones³.

- **Idiofones** – neste grupo o som do instrumento é produzido através da vibração do corpo do instrumento ou por alguma de suas partes. Essa vibração é adquirida através da elasticidade do material, ou seja, sem a necessidade de uma corda ou até mesmo colunas de ar.

Dentro deste grupo podemos classificar pequenos subgrupos que englobam diversos tipos de instrumentos e suas formas de execução tais como de idiofones percutidos, concussão, agitação, raspagem, beliscado e friccionado.

³ HORNBOSTEL, Erich von; SACHS, Curt. *Systematik der Musikinstrumente*, 1914, vol. 46, pp 553-590.

- **Membrafones** – neste grupo o som é adquirido através de uma membrana estendida e tensionada.

O sub-grupo do membrafone engloba a execução da forma de percussão passiva e ativa, de fricção e de vibrações simpáticas.

- **Cordofones** – Aqui o som é produzido através da vibração de uma ou mais cordas tensionadas. Dentro deste grupo cabe destacar os instrumentos denominados de cordas, bem como alguns instrumentos de teclas tais com o piano e o cravo.

O sub-grupo do cordofone pode ser classificado como instrumentos dedilhados, unguilhados, friccionados e percutidos a baqueta. Referente ao grupo de teclado as cordas podem ser tangenciadas, cordas picadas a palhetas e cordas percutidas a marteletes.

- **Aerofones** – neste grupo o som é adquirido através da vibração do ar que repercute por todo o instrumento. O fator que difere este grupo dos demais é a embocadura.

O sub-grupo do aerofone podem ser de aresta: embocadura simples, embocadura de apito. De palhetas simples e livre, palheta batente simples e batente dupla. Aerofones de bocal, ar livre e natural.

- **Eletrofones** – neste grupo o som adquirido é dado através da variação intensa de um campo eletromagnético.

Enfim, esse método de classificação dos instrumentos só foi possível graças aos estudos da organologia, com a busca dos autores em proporcionar um melhor entendimento dos instrumentos e possibilitando novas técnicas e execuções.

Faz-se importante o conhecimento e a descrição organológica para a identificação do instrumento musical representado na obra, e na verificação de seu contexto musical, social e artístico.

2. O academicismo e o realismo

O surgimento do movimento artístico denominado academicismo ou neoclassicismo se deu no final do século XVIII e início do século XIX na Europa. Esse novo estilo possuía um duplo significado, na qual o primeiro estava relacionado ao ensino artístico profissional, formal e ministrado pelas academias de artes Europeias e o segundo referente ao estilo artístico nascidos dentro dos círculos da academia ou por influências⁴, mas que retoma o gosto pelo clássico. Esse novo estilo expressou novos valores de uma burguesia na qual assumiu a sociedade europeia durante a revolução Francesa.

Se o rococó havia sido, como acentuamos, expressão artística dos interesses, da mentalidade e dos hábitos da aristocracia, em plena decomposição e desaparecimento como classe dirigente da sociedade europeia, o novo estilo, isto é, o neoclassicismo ou academismo, expressará os interesses, a mentalidade e os hábitos da burguesia manufatureira e mercantilista. (CAVALCANTI, 1982, p.121),

A definição para esse novo estilo foi dada devido a ideia de retomada da arte antiga greco-romana, Cavalcanti explica esse novo estilo da seguinte maneira:

Chama-se neoclassicismo porque o novo estilo representa, na verdade, a restauração das artes da antiguidade clássica greco-romana, como acontecera na Renascença. Chama-se academismo porque os princípios estéticos em que se baseava a restauração das formas do classicismo greco-romano, transformados em métodos e processos didáticos, passaram a ser adotados nas academias de arte oficiais existentes na Europa e nas que foram sendo fundadas nos países americanos, inclusive no Brasil, com a vinda da Missão Artística de 1816, mandada buscar em Paris por D. João VI e composta de artistas neoclássicos, para instruir o ensino oficial das artes em nossa terra. (CAVALCANTI, 1982, p. 122).

Sendo assim, esses princípios regiam que uma obra de arte com a tendência neoclássica só seria perfeitamente bela se não imitasse aspectos da natureza, e sim, imitasse o estilo clássico greco-romano e as mesmas ideias que inspiraram os artistas renascentistas italianos. Devido a essa preocupação de imitar os estilos do passado, o “convencionalismo e o tecnicismo reinaram nas academias de belas-artes.” (PROENÇA, 2005, p. 122)

Com isso o lado emotivo dos artistas era deixado de lado e o caráter intelectual era o mais apreciado nas criações da obra. Seguindo as ideias do estilo renascentistas os artistas acadêmicos estudavam anatomia para representar melhor o corpo humano em suas obras, ou seja, o uso do modelo vivo dentre os artistas acadêmicos era muito comum.

⁴ Disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Link_Historia_Arte.asp?idHistoriaArte=622.
Último acesso em 18 de maio de 2018.

Como a idealização e a valorização do belo eram ideias do estilo greco-romano, os artistas acadêmicos em muitos momentos se depararam com o problema de acervos pictóricos gregos, então para sanar esse problema os artistas buscavam suas inspirações na escultura clássica grega e na pintura renascentista italiana.

“[...] se inspiram na estatuária clássica grega e, sobretudo nos mestres do renascimento italiano, de modo especial em Rafael, pelo equilíbrio da composição, harmonia do colorido e idealização da realidade, qualidades comuns nas suas obras e consideradas por excelência clássica. [...]” (CAVALCANTI, 1982, p. 123).

A revolução francesa deu um enorme impulso a esse interesse pela história e pela pintura de temas heroicos (GOMBRICH, 2012, p. 485). Porquanto os revolucionários se sentiam renascidos gregos e romanos, devido a isso, as pinturas durante a revolução retratam cenas de batalhas e até mesmo o próprio Napoleão.

O principal artista da pintura neoclássica é sem dúvida Jacques-Louis David, nascido em Paris, e considerando o grande pintor da revolução francesa e o pintor oficial do império de Napoleão. David sem dúvida exerceu grandes influências na pintura neoclássica, pois as suas obras buscavam expressar um vibrante realismo na qual possuíam grandes emoções. (PROENÇA, 2005, p. 124).

Essa representação do realismo imposto por David pode ser presenciada na obra *Marat assassinado* (ou *A morte de Marat*, 1793), na qual retrata a morte de seu amigo e líder da revolução francesa.



Figura 2. Marat Assassinado. Jacques-Louis David, 1793. Óleo sobre tela. 165x128,3 cm. Musées Royaux des Breaux-Arts de Belgique, Bruxelas.

Entre 1820 e 1850 surge um movimento artístico na qual caracteriza como uma reação a arte neoclássica, esse movimento ficou conhecido como Romantismo. Essa reação ao neoclássico decorre da transgressão dos românticos – nome dado aos artistas desse movimento – às ideias propostas pelas academias de belas-artes, que eram voltadas para a imitação da arte greco-romana e dos artistas renascentistas italianos, ou seja, para os românticos a libertação dessas regras dariam a livre expressão da personalidade do artista.

Sendo assim podemos ver que a valorização dos sentimentos e da imaginação era fator marcante nas obras dos artistas românticos. Frederico Morais, em sua obra *Panorama das Artes Plásticas: séculos XIX e XX*, define o romantismo como uma arte onde “predomina o sentimento: antes de compreender é preciso sentir.” (MORAIS Apud LEITÃO, 2015, p. 22).

O autor John Stanley (2006) faz uma comparação entre esses dois estilos artístico onde define que o clássico opta por uma abordagem mais intelectual e distante, enquanto o romântico possui a liberdade para suas emoções serem aplicadas em seus trabalhos.

“Classicismo” pode também ser usado em contraste com o termo “romantismo”. Enquanto um artista romântico poderia ser descrito como dando rédea solta às suas emoções ao nível do seu trabalho, um artista clássico optaria por uma abordagem mais intelectual e distante.⁵(STANLEY, 2006, p.97)

Com a negação a estética neoclássica, a pintura romântica volta a valorizar o uso da cor e o contraste de claro-escuro reaparecem, sugerindo assim efeitos de dramaticidade nas obras e o uso da composição diagonal. Porém, não apenas a valorização dos sentimentos é algo marcante na pintura românticas, temos outras características dentro deste estilo, como diz Cavalcanti:

Ao lado do emocionalismo e do individualismo, que as definem e ao mesmo tempo as aproximam das barrocas, as artes românticas apresentam ainda outras características de ordem geral, que devem ser mencionadas para que possamos melhor compreendê-las. Essas novas características gerais são o realismo, o sentimento de contemporaneidade e o culto da natureza. (CAVALCANTI, 1982, p. 154).

O realismo como negação aos preceitos de beleza humanamente inatingíveis do academismo, o culto a natureza nas pinturas românticas era exibido em momentos calmos e

⁵Na obra de Jonh Stanley *Música clássica. Os grandes compositores e as suas obras primas*, o autor nomeia o período de meados do século XVIII a meados do século XIX como: clássico, porém corresponde, em data e características, ao período aqui denominado neoclássico ou acadêmico. (2006, p. 97).

em outros momentos agitados simbolizando assim as emoções humanas, o sentimento de contemporaneidade estava ligado aos fatos e acontecimentos do século XIX.

A volta do homem a natureza parece o último aspecto definidor da sensibilidade romântica. A natureza, como sabemos, havia sido praticamente ignorada nas artes do neoclassicismo. Entre os românticos, torna-se objeto de verdadeiro culto, explicado diversamente pelos estudiosos, inclusive por considerações de ordem ética o homem natural, o selvagem ou o habitante dos campos, que vivem em contato direto com a terra, pareciam aos olhos românticos moralmente superiores ao homem civilizado das cidades, cujas inatas virtudes se diluíam, quando não desapareciam, na luta pela sobrevivência material. (CAVALCANTI, 1982, p. 156)

Assim podemos observar que o romantismo é uma reação bem distinta do neoclássico, as idealizações são sempre ligadas ao momento das emoções e a liberdade de expressão. Diante a isso iremos ver outro estilo que é a reação ao romantismo.

O realismo foi uma tendência estética que surgiu dentro da pintura francesa entre os anos 1850 e 1900, neste estilo temas como a mitologia, batalhas e atos heróicos impostos pelo academicismo foram completamente deixados de lados. Para Cavalcanti “[...] o realismo é natural reação ao historicismo idealista do neoclassicismo e à exacerbação emocional do romantismo[...]” (1982, p.184)

Segundo a estética realista, a obra de arte deve possuir, no conhecimento e interpretação da natureza do homem, a mesma objetividade da investigação científica, e o artista deve ter, através de sua obra, participação política na vida social. (Op. Cit. p. 184)

A pintura realista caracteriza-se pelo fato do homem voltar a representar a natureza de uma forma mais nítida e real do que imaginada. Essa volta do artista para a representação real teve uma consequência denominada de politização.

Essa politização estava ligada ao desenvolvimento tecnológico da época, causando assim o surgimento de uma grande massa trabalhadora vivendo na cidade em situações precárias. As pinturas desse momento foram denominadas de pintura social, na qual buscava denunciar as injustiças entre os trabalhadores e a burguesia. Entre os representantes desse estilo de pintura, cabe destacar Gustave Courbet. (PROENÇA, 2005, p. 133.). Em suas pinturas é possível perceber a simpatia do artista para com as classes mais pobres no século XIX.

Segundo Cavalcanti (1982, p. 201) “a pintura do século XIX apresenta três aspectos que a originalizam – a aplicação de critérios científicos à criação da obra de arte, a

contemporaneidade dos temas e a mensagem política e social”. Esses três aspectos estão presentes nas obras realizadas pelos artistas desse movimento artístico.

2.1. O Academicismo no Brasil

A arte acadêmica no Brasil teve início no século XIX, com a chegada da família real portuguesa que fugia da guerra de Napoleão. A corte portuguesa desembarcou na Bahia em 15 de janeiro de 1808, contudo no mês de março se transfere para a cidade do Rio de Janeiro.

Ao chegar na cidade do Rio de Janeiro, Dom João VI providencia algumas mudanças na colônia, pois no momento a cidade não conseguia servir as regalias que a corte estava acostumada em Portugal. Essas mudanças beneficiaram o Brasil em questões administrativas, socioeconômicas e culturais, que vieram a suprir as necessidades de sua família e das pessoas que vieram com ele. (PROENÇA, 2005, p. 210).

Dentro dessas séries de mudança podemos elencar as seguintes⁶:

- Banco do Brasil, 1808
- Imprensa Régia, 1808
- A Biblioteca Real, 1810
- O Museu Real, 1818

Nessa época o Brasil começa a receber fortes influências da cultura europeia, que começa a adaptar e aceitar as mudanças. Essas influências começam a ser intensificadas com a chegada da missão francesa em 1816, possibilitando assim a criação do estilo neoclássico e acadêmico no Brasil.

A missão artística francesa chegou ao Brasil em 1816, tendo como líder da missão Joachin Lebreton. Faziam parte dessa missão outros renomados artistas franceses que eram Taunay, Depret e Grandjean de Montigny (este último sendo arquiteto).

Taunay (1755 – 1830) fora considerado o artista mais importante da missão, enquanto residia na Europa o mesmo participou de várias exposições. No Brasil, este artista pintou diversas paisagens as quais foram as suas criações mais famosas enquanto residiu no país.

⁶ PROENÇA, Graça. História da arte, 2005, p. 210.

Debret (1768 – 1848) por outro lado foi o artista mais reconhecido pelos os brasileiros, pois os seus trabalhos documentavam a vida no Brasil durante o século XIX. O mesmo quando residia na Europa recebeu diversas encomendas da corte francesa para pintar cenas relacionadas a Napoleão. Enquanto estava no Brasil realizou diversas “[...] obras da família real, pinturas de cenário para o teatro São João e trabalhos de ornamentados da cidade do Rio de Janeiro para festas públicas e oficiais, como para as solenidades da aclamação de Dom João VI. [...]” (PROENÇA, 2005, p. 212).

Já no campo da arquitetura, a missão francesa abandona o estilo do barroco e adota o estilo neoclássico. Grandjean de Montigny (1776 – 1850) foi o arquiteto principal responsável desse estilo e de inúmeras construções. Dentre eles a construção da Academia de Belas-Artes erguida em 1826. De início, na academia ficaram expostas as pinturas que foram trazidas durante a missão francesa, só com o passar o tempo que a academia começou a receber doações e aquisições de obras.

Os primeiros estudantes da academia ingressaram no ano de 1826, dentre eles cabe destacar o gaúcho Manuel de Araújo Porto Alegre. Este artista desenvolveu inúmeros trabalhos na pintura e na caricatura. Com o passar do tempo Porto Alegre chega a se tornar diretor da Academia de Belas-Artes.

Porto Alegre foi um notório artista para a academia, considerado um grande incentivador das atividades da época. Contudo outros estudantes receberam destaques dentro da academia que foram Augusto Muller e Agostinho José da Mota. Muller, de cidadania alemã, veio para o Brasil ainda criança, em suas obras o artista desenvolveu temas com pintura histórica, o retrato e a paisagem. Já Mota ficou bastante conhecido por suas pinturas de paisagens.

O apogeu da arte acadêmica no Brasil se deu em meados do século XIX, pois neste período o país conheceu uma certa prosperidade econômica com a produção do café e certa estabilidade política, com o governo de Dom Pedro II, na qual dominou algumas rebeliões que agitaram o país. Além disso o próprio imperador procurou desenvolver no país a questão cultural, incentivando as letras, as ciências e as artes.

Apesar das inúmeras rebeliões que ocorriam no país, as artes não entraram em declínio e sim serviram de temas para muitos artistas da época para que exaltassem as ações feitas pelo

governo imperial. É dentro deste contexto histórico que dois artistas merecem destaque: Pedro Américo e Vitor Meireles.

Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) nasceu na cidade de Areias, estado da Paraíba. O artista foi pintor, desenhista, professor, caricaturista e escritor. As obras feitas por esse artista abrangiam temas bíblicos e históricos. Pedro Américo de Figueiredo e Melo nasce numa família de músicos. Desenha desde muito novo e em 1853, antes de completar 10 anos, é convidado a integrar a expedição do naturalista Jean Brunnet, como desenhista assistente, e viaja por parte do Nordeste brasileiro. O trabalho lhe vale uma recomendação de estudo no Colégio Dom Pedro II, no Rio de Janeiro, para onde se muda em 1854. Um ano depois matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes - Aiba, onde estuda três anos e progride rapidamente. O pintor e então diretor da Aiba, Porto Alegre (1806 - 1879) chega a apelidá-lo de "o papa-medalhas". Seu sucesso é notado até pelo imperador Dom Pedro II (1825 - 1891), que se encarrega pessoalmente de sua transferência para Paris e se responsabiliza pelos custos⁷.

Segundo Proença “a pintura de Pedro Américo é sem dúvida acadêmica e ligada ao neoclassicismo. Mesmo tendo estado na Europa numa época em que começavam as manifestações impressionistas, sua produção manteve-se fiel aos princípios da imperial academia de Belas-Artes” (2005, p. 216).

Vitor Meireles de Lima (1832-1903) nasceu na cidade de Desterro, hoje denominada de Florianópolis, no estado de Santa Catarina. Ainda jovem foi para a cidade do Rio de Janeiro e se matriculou na academia de Belas-Artes. Os temas retratados em suas pinturas eram históricos, os bíblicos e os retratos.

Em 1852, obteve o prêmio de viagem ao exterior da Aiba. Em Roma, foi orientado pelos artistas Tommaso Minardi (1787 - 1871) e Nicola Consoni (1814 - 1884) e entra em contato com a pintura "purista", na qual o desenho é mais tênue e delicado que o da tradição neoclássica e as cores são suavizadas. Estuda as obras dos mestres italianos, em especial os artistas da Escola Veneziana, como Ticiano (ca.1488 - 1576) e Paolo Veronese (1528 - 1588), por quem manifesta especial interesse. Consegue renovação do pensionato e estuda em Paris,

⁷ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21332/pedro-americo>. Último acesso em 18 de maio de 2018.

a partir de 1857, com o artista Léon Cogniet (1794 - 1880) e posteriormente com Andrea Gastaldi (1826 - 1889). Durante o tempo em que reside no exterior, mantém intensa correspondência com Porto Alegre, pintor e escritor, diretor da Aiba entre 1854 e 1857. Após mais de oito anos de ausência, retorna ao Brasil em 1861. No ano seguinte é nomeado professor de pintura histórica e de paisagem na Aiba, cargo que exerce até 1890⁸.

Outro artista que merece destaque é José Ferraz de Almeida Junior, este artista por sinal é o foco da pesquisa com a sua obra em particular *O descanso da modelo* na qual vai ter um subcapítulo exclusivo, onde irá ser destacado sua trajetória como artista.

Enfim, o academicismo no Brasil fora trazido da Europa através da missão francesa, apesar que o mesmo estilo acadêmico não fora idêntico ao europeu. Porquanto o mesmo sofreu algumas alterações e influências de outros estilos adquiridos pelos artistas em suas viagens. Sendo assim, esse estilo acadêmico brasileiro teve sua característica peculiar que fora um estilo acadêmico misturado com outros estilos (romântico, realismo e impressionismo).

2.2. José Ferraz de Almeida Júnior

Nascia em 8 de maio de 1850 na cidade de Itu, município do estado de São Paulo José Ferraz de Almeida Junior, filho de José Ferraz de Almeida e Ana Cândida de Amaral Sousa. Desde criança Almeida Júnior já demonstrava interesse por desenhar e colorir.

A vocação para artista de Almeida Júnior, por muitos tempos gerou debates acerca de onde a pequena criança adquiriu esse talento. O autor Reis Júnior em seu livro *História da pintura no Brasil* (1994) faz a seguinte pergunta: “Donde veio a Almeida Junior essa vocação artística? ”, o próprio autor dá continuidade com a seguinte resposta:

“Na sua ascendência não há menção de pendor para as Artes; o meio familiar em que transcorria a sua infância, era o ambiente simples da pacata família brasileira, ambiente carinhoso, cheio de afeto, mas desprovido de qualquer preocupação de gosto. Itu, lá por essa altura da nossa história, era uma cidade perdida no hinterland habitada por gente patriarcal, atarefada com questões de terra, com assuntos chãos”. (REIS JUNIOR, 1994, p. 183).

Entretanto essa vocação artística de Almeida Júnior, pode ser também associada a hereditariedade, na qual seu pai tinha certo gosto por pintura e dedicava-se a ela com muita insistência. O padre Miguel Correa Pacheco foi seu incentivador enquanto o artista era

⁸ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8725/victor-meirelles>. Último acesso em 18 de maio de 2018.

criança. Com a idade de 19 anos, Almeida Júnior viaja para a cidade do Rio de Janeiro com a finalidade de estudar.

Ingressa na Academia de Belas Artes no ano de 1869, e é aceito como aluno dos professores Jules Le Chevrel, que ocupava a cadeira de desenho na academia e aluno de Vitor Meireles que ocupava a cadeira de pintura. Seu jeito caipira, seu linguajar matuto e suas vestimentas tornavam Almeida Júnior um palco de diversão para seus colegas, nas palavras de Gastão Pereira da Silva, mencionada por Jose Roberto Teixeira Leite “era o mais autêntico e genuíno representante do tradicional tipo paulista. Mas sem nenhum traquejo de homem de cidade. Falava como os primitivos provincianos e tal qual este vestia-se, andava, retraia-se. Mas isso não impediria que fizesse um curso brilhantíssimo, durante o qual recebeu diversas premiações em desenho de figuras, pintura histórica e modelo vivo.”⁹

Apesar de concluir seu curso na academia com honras, Almeida Júnior não participou do concurso para uma viagem à Europa, no qual poderia aprimorar mais suas técnicas. O artista volta para sua terra natal e abre seu próprio ateliê, no qual se dedica a fazer retratos e dar aulas de desenho.

Sua ida para a Europa se deu graças ao imperador Dom Pedro II, quando estava de visita pela cidade de São Paulo em 1875 e apreciou seus retratos, assim Almeida Júnior recebeu uma ajuda de custo de 300 francos mais o custo pela viagem até a Europa. Ao chegar em Paris, cidade que viveu entre os anos 1876 a 1882 se matriculou na École National Supérieure des Beaux-Arts e foi aceito como aluno de Alexandre Cabanel. E é aqui que toma contato com os impressionistas Monet, Renoir e Degas e com os realistas Courbet e Manet, ao lado do modernista Cézanne. Todos esses pintores contribuíram para que Almeida Júnior rompesse com as tradicionais regras acadêmicas e avançasse com segurança pelas sendas do realismo, em seguida, para o naturalismo que tanto impregnou as suas mais conhecidas obras reveladoras do cotidiano regional, como o do caipira paulista. (SANCHES, 2010, p. 58)

A sua importância no estudo da história das artes em contextos franco-brasileiros manifesta-se no fato de ter participado por quatro vezes do Salão dos Artistas Franceses, em

⁹ LEITE, Jose Roberto Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil, 1983, p. 19.

1879, 1880, 1881 e 1882, um testemunho da alta consideração que alcançou nos meios artísticos da capital francesa.¹⁰

Apesar de residir por um bom tempo em Paris, Almeida Júnior não deixa de lado o seu sotaque Ituano, algo tido mais tarde como característica do artista. O Visconde de Nioaque era o responsável de passar a mesada de 300 francos imposta pelo Imperador Dom Pedro II ao artista e o mesmo introduziu o artista nas rodas da sociedade parisiense. (SANCHES, 2010, p. 51). Apesar de ter introduzido o artista para a sociedade, Nioaque o repreendia por sua fala “Agora você vai voltar consagrado, deve aprimorar mais a linguagem”. Ainda com certa habilidade reafirmou sua observação: “Deve, em suma, perder esse ar provinciano.” (SILVA apud SANCHES, 2010, p. 51). Contudo o artista ignora Nioaque e afirma que jamais abandonaria seu hábito interioranos e nem sua origem. Apesar desse ar todo rústico, o artista em seus momentos livres praticava piano, em que foi um executante regular.

Enquanto residia em Paris tem-se salientado sobretudo a influência exercida por obras de Gustave Courbet (1819-1877) no pintor brasileiro. De fato, cumpre lembrar a representação do nú feminino em Courbet e, sobretudo, a obra, designada como alegoria, que representa *o Atelier do artista* e o seu modelo, motivo retomado por Almeida Júnior no *Descanso do modelo*¹¹.

A etimologia da palavra “ateliê” é de origem francesa, e segundo o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2011), ateliê quer dizer: “local onde os artesãos ou operários trabalham em conjunto, numa mesma obra ou para um mesmo indivíduo“ [...] pode também ser oficina. Foi um tema utilizado por Almeida Júnior em algumas de suas obras. Durante sua estada em Paris pintou quadros com esse tema, sua produção engloba as obras *Ateliê em Paris* de 1880 e *Descanso do modelo* de 1882.

Após concluir seus estudos na Europa, Almeida Júnior regressou ao Brasil no ano de 1882 e firmou residência na cidade de São Paulo, na qual abriu um ateliê e contribuiu com a criação de novos artistas. Em 1885, foi convidado por Victor Meirelles a assumir a sua cadeira de professor de pintura histórica, o que, porém, não aceitou.

¹⁰ BISPO. A.A. José Ferraz de Almeida Junior: Cultura caipira, Montarte e Salom. Revista Brasil-Europa. Alemanha: 2009. Disponível em < <http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Almeida-Junior.html>>. Último acesso em 18 de maio de 2018.

¹¹ BISPO. A.A. José Ferraz de Almeida Junior: Cultura caipira, Montarte e Salom. Revista Brasil-Europa. Alemanha: 2009. Disponível em < <http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Almeida-Junior.html>>. Último acesso em 18 de maio de 2018.

No panorama da pintura nacional, Almeida Junior aparece como autêntico precursor do realismo. Em sua obra, que abrange pinturas históricas, religiosas e de gênero, retratos e paisagens, repercute uma personalidade que nunca se afastou um milímetro de suas ideias e convicções. (LEITE, 1983, p. 19).

A pintura de Almeida Júnior pode ser distinguida em duas fases, a primeira ocorre desde a sua formação até 1882, e a segunda fase daí até a sua morte em 1889. Em sua primeira fase a pasta de sua pintura é gorda, rica, possante e aplicada franca e largamente, sem o uso de requintes futura como o “esfregaço” e o “regraxo”, numa preocupação elevada de pesquisa da matéria pelos valores e pelo modelado, enquanto que em sua segunda fase torna a pasta tênue, cobrindo pouco a tela, evitando contrastes violentos, e abandonando a procura da diferenciação das matérias, como praticava na primeira fase com tanta ênfase e segurança para poder representar com mais verdade a natureza, simples, singela e melancólica do sertão e do sertanejo brasileiros¹².

Almeida Júnior já começa a utilizar a temática caipira em meados de 1890, produziu inúmeras obras com esse tema tais como *o violeiro*, *caipira picando fumo*, *apertando o lombinho* entre outras. Como descreve Aracy Amaral:

[...] é a partir de inícios de 90 que leva a termo uma série de pinturas baseadas na temática caipira, que surpreendentemente encontrarão acolhida em meio às classes mais abastadas da crescente burguesia [...] (AMARAL, Aracy, 1990, p. 56)

Seus quadros caipiras e sua pintura de gênero, em geral com cenas do cotidiano burguês (por exemplo *Leitura*, de 1892) são bem aceitos pela burguesia empenhada na construção de uma imagem e história para si mesma, a história do povo paulista. Mas vale dizer que quase todos os críticos de arte contemporâneos e posteriores ao artista celebram nele o que vêem ser um primeiro arroubo do caráter nacional na pintura brasileira, até mesmo intelectuais em lados tão opostos como é o caso de Monteiro Lobato (1882 - 1948) e Mário de Andrade (1893 - 1945).¹³ A exceção comparece no crítico carioca Gonzaga Duque (1863 - 1911) em texto sobre o salão de 1904, no qual lamenta o fato de Almeida Júnior ter-se

¹² GALVÃO, Alfredo. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ag_sobre_aj.htm#_edn1>. Último acesso em 18 de maio de 2018.

¹³ ALMEIDA Júnior. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18736/almeida-junior>>. Acesso em: 18 de Maio. 2018. Verbete da Enciclopédia.

transformado num pintor pastoso, amaneirado e duro, criticando a "intermitente pretensão de fundamentar uma arte nacional com a pintura de costumes".

A carreira de Almeida Júnior foi interrompida no dia 13 de novembro de 1899, na qual fora vítima de um crime passionai, aos 49 anos, em frente ao hotel central. O artista foi morto por uma punhalada do primo, marido de Maria Laura do Amaral, com quem o artista teve um caso secreto por anos. Apesar de sua morte ter sido tão precoce, o artista deixou um legado de obras que abrange o academicismo (início de carreira) e o realismo (fins de carreira).

Almeida Júnior foi sem dúvida um dos maiores pintores brasileiros, quer como técnico, quer como artista nacionalista. Dotado de decidida, legítima e alta vocação e de grande energia, constância e aplicação nos estudos, serve de exemplo edificante para os dias de hoje. Tendo cursado duas escolas onde o ensino sempre foi o clássico, ou acadêmico, tornou-se, entretanto, pela lucidez intelectual, pela força técnica e expressiva de suas obras, pelo entranhado amor à pátria e à sua gente, um artista ímpar em sua terra e produziu obra sólida que eleva o nosso patrimônio moral e intelectual. (GALVÃO, Alfredo, 1956, p. 224)

3. Análise da obra *Descanso do modelo*

O tema ateliê foi um dos utilizado pelo artista Almeida Júnior e durante a sua carreira artística realizou obras com esse tema entre os períodos de 1880 a 1898, que foram produzidas enquanto estava em Paris e no Brasil. Algumas dessas obras se encontram em museus brasileiros e outras pertencem a coleções particulares. Optou-se neste capítulo por elencar as obras por ordem cronológica das obras.

3.1 Ateliê em Paris

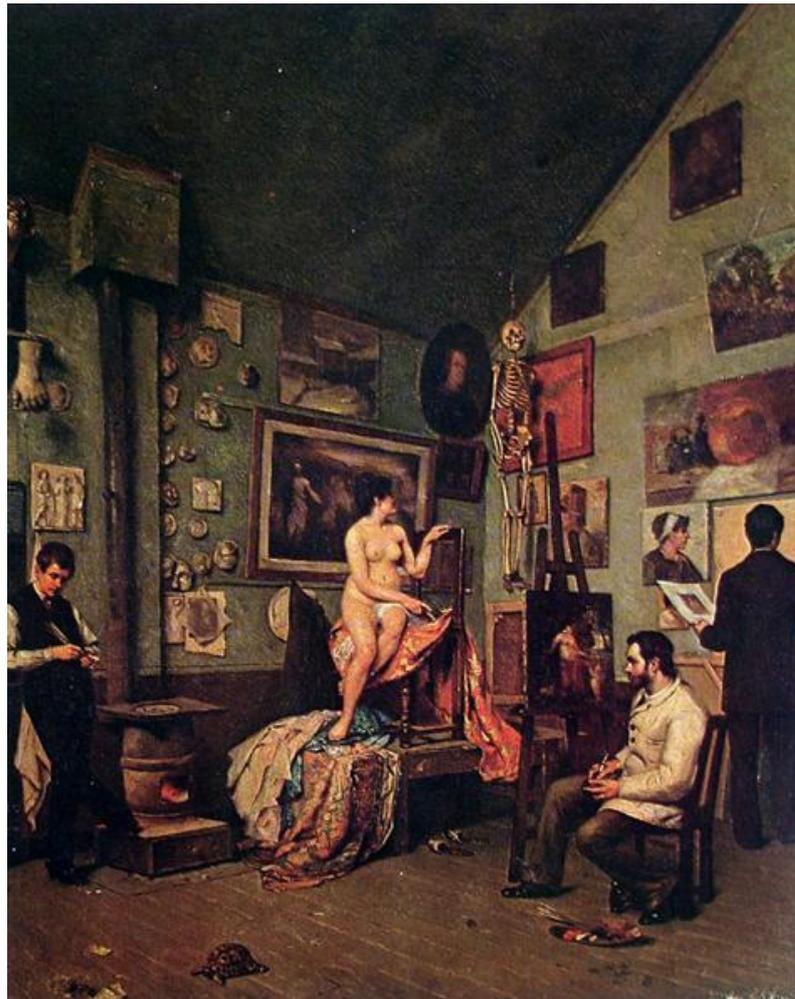


Figura 3. Ateliê em Paris, José Ferraz de Almeida Junior, 1880. Óleo sobre tela. 53x46 cm. Coleção particular.

Esta foi a primeira obra na qual o artista trabalha o tema do ambiente do ateliê. Pode-se notar que na tela estão representados vários quadros que serviam de inspiração para os jovens artistas da época, nesses quadros podemos observar temas de pinturas tais como natureza morta, paisagens e figuras humanas.

É perceptível ver que existem dois tipos de modelo na obra, o primeiro é o esqueleto logo acima do cavalete, utilizado para aulas de anatomia – disciplina do currículo acadêmico – que proporcionou ao artista uma experiência excelente em desenhar corpos e rostos bem definidos. A mulher despida no centro da pintura representa o segundo modelo. O uso de modelo vivo era uma das características da pintura acadêmica e ao observar a pose em que a modelo se encontra podemos perceber que a mesma espera ser reconhecida como uma inspiração para ser pintada. Também há a presença de duas figuras masculinas, provavelmente pintores estudantes. Almeida Junior também se faz representar nessa pintura, sentado em uma banqueta, olhando para a modelo e absorto em seus pensamentos.

As paredes estão carregadas de objetos que servem de estudo para a aprendizagem acadêmica mais perceptiva desses artistas, como mãos, cabeça, busto e outras tantas figuras que, reproduzidas pela sensibilidade do artista, certamente fazem parte de seu aperfeiçoamento, impulsionado pelos professores da Academia. (SANCHES, 2010, p. 59)

3.2 Descanso do modelo



Figura 4. Descanso do Modelo. Jose Ferraz de Almeida Júnior, 1882, 98 x 131 cm, Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.

Nesta obra Almeida Júnior nos faz refletir sobre inúmeros aspectos, tais como a presença de instrumentos musicais como o piano, bandolim, flauta, clarinete e o pandeiro, a relação entre a modelo e o pintor e objetos que servem como decoração expostos na obra.

Todo o quadro está envolvido por uma luz tênue e igual que aquece a cena, dando ao ambiente uma atmosfera aconchegante e intimista. A figura feminina, centro da composição, é apresentada num desenho impecável. O pano amarelo, que cobre o tamborete, forma com o torso um conjunto de cores claras que contrasta com o piano e as roupas do pintor, em tons escuros. (Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional de Artes Plásticas. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro 1979, 74)

Esta obra possui vários tipos de cores e tons como o vermelho, o amarelo, o branco, o preto, verde, bege, ocre, alaranjado e tons de marrom. Uma característica que difere esta obra das outras de Almeida Júnior são os tons de ocre e alaranjado que prevalecem na pintura transmitindo a luminosidade da cena e as sombras, que foram feitas em tons de cinza ao invés de sépia. (FRIAS apud LEITÃO, 2015, p. 33)

A cena que foi realizada na obra pelo artista pode ser entendida como um momento de relaxamento, descontração ou descanso – como o próprio nome diz – ou um momento de aprendizagem.

Ao observar o lado esquerdo pode-se ver um cavalete virado de costa para quem observa a obra, na qual deixa o espectador sem saber o que está sendo pintado ou se há uma pintura, há também um homem representado, que poderia ser o próprio artista Almeida Junior ou outro pintor. A modelo se encontra sentada em um banco coberto por um tecido de tom amarelo e se estende pelo tapete vermelho, a modelo está coberta da cintura para baixo com apenas um tecido deixando assim suas costas nuas.

Com a pintura Almeida Júnior não deixa claro o que de fato está acontecendo, pois, observando rapidamente o olhar da modelo encontra-se direcionado para o pintor ao seu lado, e neste momento o espectador tem ao menos duas interpretações do que de fato está acontecendo: a modelo está sendo aplaudida por sua interpretação ao piano? Ou o pintor está contando ritmicamente o tempo da partitura?

Ao observar atentamente as feições do pintor pode ser percebido que ele está sorrindo para a modelo, sendo assim podemos interpretar que seu gesto com as mãos seria de aplausos por ouvir a modelo tocar o piano. Também é visível perceber que a feição da modelo é de

felicidade por esse momento de aplausos, apesar da cena demonstrar um momento de descanso a obra permite perceber um elo entre a pintura e a música.

O piano pertence à família dos cordofones de tecla. O piano a qual a modelo está repousando suas mãos é de estilo vertical. Segundo François-René Tranchefort “Seu precursor era o piano de caixa vertical chamado piramidal e depois piano girafa, fabricado desde meados do século XVIII. Esses modelos eram na verdade pianos de cauda colocados verticalmente para economizar espaço¹⁴” (TRANCHEFORT, 1996, p.198)

Outro instrumento de cordas que foi retratado na obra é um bandolim, este instrumento tem sua derivação na mandola.¹⁵ O bandolim possui quatro cordas metálicas duplas e sua execução é feita através de um plectro. Existe diversos modelos de bandolim tais como o napolitano, milanês, genovês, siciliano, etc.

O bandolim representando na obra por Almeida Junior é um de modelo português. Bert Oling faz uma breve descrição desse modelo:

O bandolim português é uma variação da versão italiana. O corpo deste instrumento tem uma base ligeiramente abaulada, as partes laterais direitas e a parte superior são achatadas, muitas vezes com embutidos de madeiras, e estreita na junção do braço. (OLING, 2004, p. 129)

Em uma das paredes da sala pode-se observar que há duas louças por cima do piano, e entre essas louças vemos outros instrumentos representados por Almeida Júnior. A disposição desses instrumentos está da seguinte maneira: a flauta ao lado esquerdo, o pandeiro ao centro e o clarinete ao lado direito.



Figura 5. Pormenor de *Descanso do Modelo*. Reprodução fotográfica de Rebeca Leitão

¹⁴ François-René Tranchefort. “Los instrumentos musicales em el mundo”. (Tradução Jordy Monteiro)

¹⁵ Espécie de alaúde de pequeno tamanho. HENRIQUE, 2004, p 166.

Os instrumentos de sopro e o pandeiro ao centro do quadro levam a associações com a natureza e a conotações femininas da tradição pastoral, conhecidas de contextos simbólico-musicais mitológicos. Acentuam assim, a sensualidade da representação, marcada também pelo tom intenso das cores avermelhadas, com as flores à direita e o brilho de cobre das jarras. É possível que tais associações com a tradição simbólica tenham sido escolhidas para justificar a representação da nudez do modelo.¹⁶

A flauta é um instrumento que existe desde a idade da pedra, sendo dos instrumentos mais antigos usado pelo homem. O modelo de flauta que está sendo representada na obra é uma transversal em tom dourado, e a mesma é uma flauta desmontável que pode ser em três partes. Este modelo de flauta possui a cabeça cilíndrica e o corpo em forma cônica esta adaptação foi feita por Jean Hotteterre.

Segundo Henrique (2004, p. 247), este perfil de flauta proporciona diversas vantagens como:

- O som produzido era mais aveludado.
- A quantidade de ar necessária era menor.
- A afinação, sobretudo no extremo agudo, era mais fácil.
- O tubo não tinha que ser longo e, por isso, os orifícios podiam estar mais próximos, ficando os dedos numa posição mais cômoda.

O instrumento que se encontra no centro é um pandeiro, este instrumento pertence à família dos membranofones, a qual são instrumentos que tem o seu som produzido através de uma membrana esticada em vibração. Lucien Jenkins descreve o pandeiro da seguinte maneira “O pandeiro (D:15-25 cm, A:5 cm) é um aro com pele de bezerro ou plástica. Pequenos discos de metais como pratos em miniatura são montados isolados ou nas aberturas do aro e sustentados por pinos” (2009, p. 42). Essa descrição feita por Jenkins é semelhante ao pandeiro retratado na obra por Almeida Júnior.

Por último iremos falar sobre o clarinete, este instrumento pertence à família dos aerofones com palheta simples, este instrumento teve sua origem através do *chalumeau*.

¹⁶ BISPO. A.A. José Ferraz de Almeida Junior: Cultura caipira, Montarte e Salom. Revista Brasil-Europa. Alemanha: 2009. Disponível em < <http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Almeida-Junior.html>>. Último acesso em 18 de maio de 2018.

O chalumeau fora um instrumento criado para suprir a necessidade que a flauta doce deixava a desejar, para isso foi fixado uma palheta simples em um bocal afiliado. Este instrumento possuía um pequeno porte, extensão pouco maior que uma oitava, e de mecânica e sonoridade rudimentar. (RIBEIRO, 2005, p. 146)

Jenkins (2009, p. 144) descreve o funcionamento da palheta no *chalumeau*: “A palheta era agitada por uma corrente de ar que passava sobre ela, o que por sua vez fazia com que a coluna de ar contida no instrumento vibrasse”. Porém a evolução desse instrumento para a clarineta se deu devido a inserção de mais dois orifícios feitos por Christoph Denner por volta de 1700. (OLING, 2004, p. 88)

A clarineta foi se aperfeiçoando com o passar do tempo, em meados da segunda metade do século XVIII o instrumento ganha cinco chaves e pavilhão mais alongado, o que ocasionou um aumento de extensão e no início do século XIX é adquirida mais oito chaves elaboradas pelo clarinetista Iwan Müller (RIBEIRO, 2005, p. 147).

Além desses instrumentos musicais outros elementos compõem a obra como uma mesa longa da qual só vemos a lateral e identificamos alguns objetos sobre ela tais como: pano de mesa, jarros, a parte de uma cortina de cor clara que se estende sobre um jarro avermelhado e um livro de capa vermelha. Na extremidade da mesa ao fundo do quadro, temos um grande vaso branco com um farto buquê de flores vermelhas com muitas folhas verdes.

Enfim, esses elementos decorativos e os instrumentos musicais leva o espectador a perguntar se este espaço se trata mesmo de um ateliê? De uma sala de música? Ou o que estaria fazendo um piano dentro de um ateliê?

As posições em que se encontram os objetos e os instrumentos musicais parecem indicar que se trata de uma sala particular do que um estúdio de pintura. Pois ao comparar a obra o *Ateliê em Paris (1880)* com o *Descanso do modelo* vemos que nesta segunda obra Almeida Junior não retrata em suas paredes elementos com temática relacionadas a pintura.

3.3 O modelo

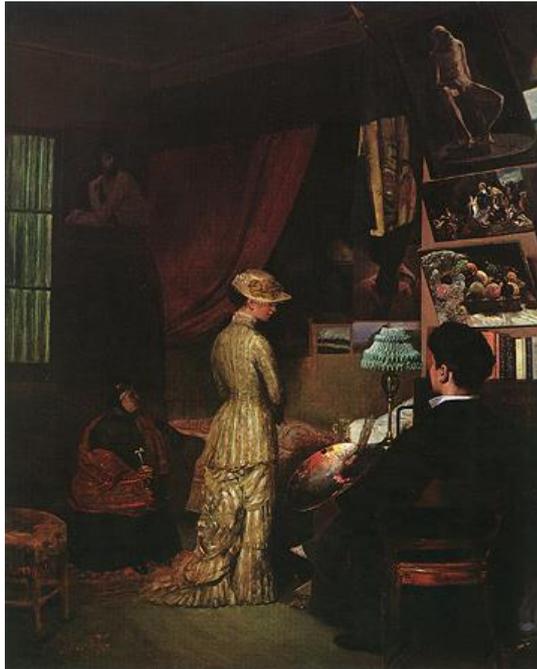


Figura 6. O modelo. Jose Ferraz de Almeida Junior, 1897, 80 x 65 cm, Óleo sobre tela, c.i.e. Coleção particular.

Com essa obra Almeida Júnior nos mostra um momento de ateliê bem diferente em relação as suas duas obras anteriores, o pintor aqui se encontra sentado de costa para o espectador, o seu olhar concentra toda a atenção para uma moça a sua frente e ao fundo em um canto sentado temos uma senhora, a qual pode-se supor que seja a mãe dessa moça.

Algo que chama a atenção nesta obra é que na mão do pintor temos uma paleta com diversos tons de cores, porém não vemos um cavalete com tela para a realização de uma pintura. Com isso Almeida Junior permite ao espectador a se perguntar: se a moça está apenas visitando o ateliê do artista? O pintor está tentando convencer a moça a ser sua modelo? Ou o artista havia terminado uma pintura e estava apenas descansando no momento em que a moça e a senhora chegaram?

A figura da moça é bem natural, a sua cabeça está inclinada levemente para baixo na menção como se estivesse pensando em algo. Esse gesto poderia talvez responder umas das perguntas, que seria a proposta da mesma posar como modelo para o pintor.

Há quadros dentro do quadro, e o que está representado no canto superior no lado direito da obra é uma referência a uma obra do próprio Almeida Júnior, o nome dessa obra é

Figura (academia, estudo de nu) sd. Também é visível outros temas de pintura tais como natureza morta e retrato.

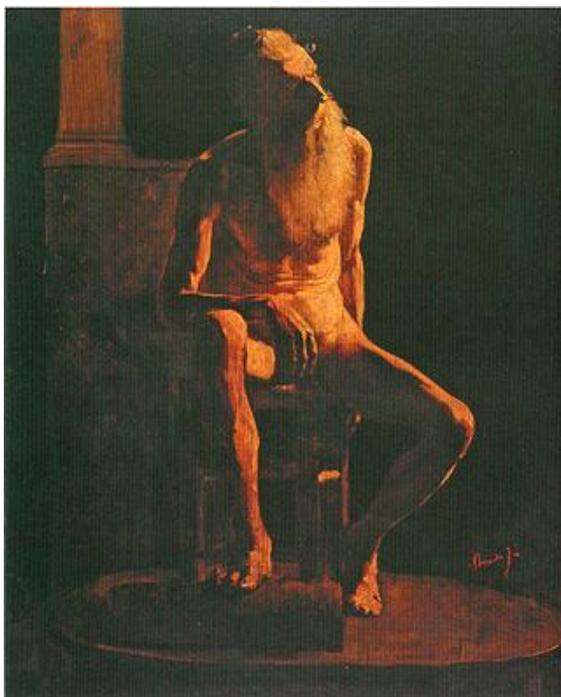


Figura 7. Figura (academia, estudo de nu) Jose Ferraz de Almeida Junior. Sd, 80 x 65 cm, Oleo sobre tela. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

3.4 O importuno

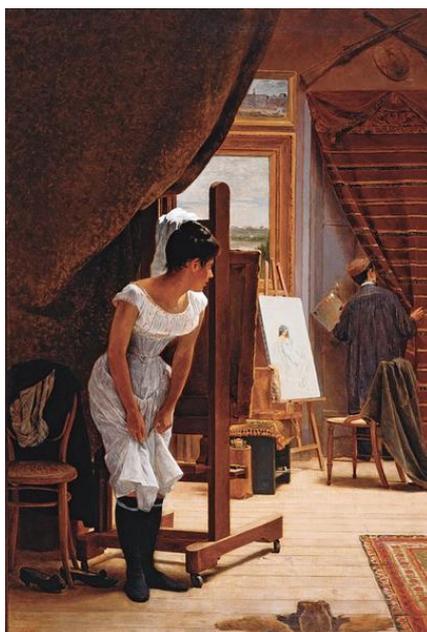


Figura 8. O importuno. Jose Ferraz de Almeida Junior 1898, 145 x 97 cm, Óleo sobre tela, c.i.e. Acervo da Pinacoteca do estado de São Paulo.

Nesta obra temos uma situação muito parecida com a obra o *Descanso do modelo*, a intimidade do pintor com o modelo dentro de um ateliê. Contudo nesta obra há diversos detalhes que remete o espectador a se fazer inúmeras perguntas, tais como: o que está fazendo a modelo atrás do cavalete? Ela está sendo importunada? O pintor está sendo importunado? Quem está importunado esse momento de trabalho? Ela está se despindo ou se vestindo?

Ao analisar em primeiro plano encontramos a modelo por trás de um cavalete a qual está usando como um biombo, a mesma se encontra apenas com meias e sem sapatos, sua vestimenta é de roupas íntimas e pode ser percebido que a há uma peça de roupa sobre a cadeira ao lado, a qual seja sua parte de cima do traje, seu olhar está em direção ao artista que está a porta.

Esse plano de fundo nos mostra um pintor cercado com elementos de pintura, em sua mão esquerda temos uma paleta de cores, próximo a ele temos um cavalete com um retrato ainda para ser acabado, na qual creio que seja a modelo que está sendo pintada neste cavalete e há também caixas de tintas e outros objetos afins. O pintor se encontra de costas para o público, a que dá a entender que o mesmo procura saber quem é o intruso que está importunando neste momento.

Nesta obra Almeida Júnior propõe três pontos de estudos, segundo Crivilin (2008, p.218) “primeiro o nome; O Importuno, onde podemos registrar que algo foi interrompido e que isto causou um desconforto; segundo o ato de esconder a modelo na parte mais visível da tela; e terceiro o acolhimento do olhar do espectador, ou seja, o espectador é convocado a participar de um pensamento, de um ato”.

A participação do espectador na obra é referente o olhar do mesmo para a modelo, assim propondo que o espectador não esteja a importunado e sim apreciando o momento porquanto a ver com nitidez.

Segundo Cardoso (CARDOSO apud SANCHES, 2010, p. 67), “a mulher que aparece nessa obra, aparentemente jovem, é a Maria Laura, a causadora de toda a desdita ocorrida com Almeida Júnior, que lhe custou a vida”.

Se realmente esta mulher for a Maria Laura, pode-se supor que o pintor representado na obra seja o próprio Almeida Júnior. Por essa visão o espectador já pode supor que esse momento de importuno pode ser alguém na porta do ateliê informando ao artista que o esposo

de Maria Laura a procura e que está indo ao ateliê, se esse for o motivo a modelo estaria se vestindo o mais rápido possível para que evitar confusão.

Enfim, podemos ver que nessas obras Almeida Junior faz o uso do tema ateliê em diferentes aspectos e momentos, pode ser verificado que nas obras nem sempre os ateliês estavam com elementos representativos em suas paredes que fizessem menção a pintura. O estilo da pintura em cada obra representa claramente as fases que o artista vivenciou durante sua carreira artística. Essas obras possuem características acadêmicas e realistas. Acadêmicas devido ao uso do modelo vivo e realista pois demonstra a visão da natureza da forma como ela é.

Cabe destacar que a obra *descanso do modelo (1882)* é a única feita por Almeida Junior que faz referências à música, as demais obras mostram apenas momentos e situações que ocorreram dentro do espaço ateliê.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte acadêmica no Brasil foi bastante híbrida devido às misturas de estilos e técnicas acadêmicas, românticas e realistas. Essas combinações proporcionaram um amplo caminho para os artistas brasileiros desenvolverem as suas obras. Desse modo, percebe-se que o estilo acadêmico desenvolvido no país não foi a imitação e nem a cópia do estilo trazido da Europa.

José Ferraz de Almeida Júnior, uma pessoa de origem humilde que com o seu talento artístico mostrou tamanha notoriedade em um ambiente no qual era vítima de gozações por seu jeito interiorano. Uma parcela da crítica de arte brasileira naquele período viu como o "pintor do nacional", pois, em suas telas figuram os costumes, as cores e a luminosidade regional, contrários à tradição eurocêntrica vigente na pintura acadêmica. O fato de ter optado por viver em São Paulo, montando seu ateliê em 1883, recusando a oportunidade de lecionar na Academia Imperial de Belas Artes, teve como consequência o amadurecimento artístico da cidade paulista e contribuiu para a formação de novos artistas, entre eles Pedro Alexandrino (1856 - 1942).

Na obra *Descanso do modelo* o artista procurou mostrar a ligação entre o modelo e homem presente no ambiente que se encontravam, deixando assim para o espectador diversas interpretações para o que estava ocorrendo. Contudo a pesquisa realizada deixa para o espectador um entendimento que o modelo está sendo aplaudido pelo artista, pois se compararmos essa obra com as demais citada no capítulo três, vemos que apenas essa contém elementos referentes à música e nenhuma de suas paredes ou sala apresenta outros quadros de obras como as demais feitas pelo artista.

Também nessa obra, percebe-se a posição da mulher na sociedade, em postura mais transgressora ao posar nua e tocar piano. Cabe ressaltar que as quatro obras citadas no capítulo três possuem em comum o tema ateliê e a relação íntima do modelo para o artista presente em todas as obras. Para Luciano Migliaccio (2014, p.203), longe de corresponder ao tímido provinciano descrito pelas fontes, Almeida Júnior foi o primeiro a introduzir no Brasil o ideal do artista dandy, “que no interior de seu ateliê, libera-se da vulgaridade do ambiente que o circunda”. E completa dizendo que no ateliê, o artista poderia se dedicar completamente às suas paixões, a mulher, a pintura e a música, fugindo da mediocridade do meio provinciano.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy. **A luz de Almeida Júnior**. São Paulo, 1990.
- CAVALCANTI, Carlos. **História das Artes. Vol.2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- CRIVILIN, Tania Maria. **Claras invisibilidades. Reflexões acerca da obra *O importuno de Almeida Junior***. São Paulo, SP, 2008. [IV Encontro de história da Arte – IFCH / UNICAMP. São Paulo, SP: 2008]
- GERVEREAU, Laurent. **Ver, Compreender, Analisar as imagens**. Lisboa: Edições 70, 2004.
- GOMBRICH, Ernest. Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Edição 16 Editora LTC, 2012.
- HENRIQUE, Luís L. **Instrumentos Musicais**. Lisboa: Edição 4, 2004.
- HOLLANDA, A.B. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Positivo, 2011.
- HORNBOSTEL, Erich von; SACHS, Curt; **Systematik der Musikinstrumente**. Vol. 46, 1914, pp 553-590.
- JENKINS, Lucien. **Manual ilustrado dos instrumentos musicais**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- LEITÃO, Rebeca da Silva. **Imagens da música na arte acadêmica Brasileira, 1850/1899**. Manaus, AM: 2015. [Trabalho de conclusão de curso]
- LEITE, José Roberto T. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1983.
- MIGLIACCIO, Luciano. **A arte no Brasil entre o segundo Reinado e a Belle Époque**. IN: BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Edições SESC/WMF Martins Fontes, 2014.
- OLING, Bert. **Enciclopédia dos Instrumentos Musicais**. Lisboa: Centrallivros, Ltda, 2004.

- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2005.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. **História da Pintura no Brasil**. São Paulo: Leia, 1994.
- REVISTA Brasil-Europa. Correspondência Euro- Brasileira, nº121/8, 2009.
- RIBEIRO, José Alexandre dos Santos. **Sobre os instrumentos sinfônicos**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SANCHES, Durce Gonçalves. **O modo de vida do caipira em obras de Almeida Junior**. Sorocaba, SP: 2010. [Dissertação de mestrado]
- SILVA FILHO, Wellington Mendes da. **A iconografia musical da Sala do Capítulo do Convento da Ordem Primeira de São Francisco em Salvador – Bahia**. Salvador, 2013. [Tese de doutorado]
- STANLEY, John. **Música Clássica. Os grandes compositores e suas obras-primas**. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.
- TRANCHEFORT, René-François, **Los Instrumentos Musicales en el Mundo**. Madrid: Alianza Música. 3 edição, 1996.

FONTES ELETRÔNICAS

ACADEMICISMO. Catálogo das artes. Disponível em:
https://www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Link_Historia_Arte.asp?idHistoriaArte=622.
Último acesso em 18 de maio de 2018.

ALMEIDA Júnior. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.
Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18736/almeida-junior>>. Último acesso em 18 de maio de 2018.

BISPO, A.A. José Ferraz de Almeida Junior: Cultura Caipira, Montarte e Salom Revista Brasil- Europa. Alemanha: 2009. Disponível em < <http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Almeida-Junior.html>>. Último acesso em 18 de maio de 2018.

GALVÃO, Alfredo. Almeida Junior – Sua técnica, sua obra. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ag_sobre_aj.htm#_edn1>. Último acesso em 18 de maio de 2018.

ICONOGRAFIA. Significados. In: <https://www.significados.com.br/iconografia/>. Último acesso em 18 de maio de 2018.

PEDRO Américo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Disponível em: <<http://enciclopédia.itaucultural.org.br/pessoa21332/pedro-americo>>. Último acesso em 18 de maio de 2018.

VICTOR Meirelles. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8725/victor-meirelles>>. Último acesso em 18 de maio de 2018.