

Arthur Valle  
Camila Dazzi  
Isabel Portella

# Oitocentos

TOMO III

*Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal*

2ª Edição

Rio de Janeiro  
CEFET/RJ  
2014



2014

**Realização da Publicação**

CEFET/RJ

UFRRJ

Museu da República/RJ

**Organização**

Arthur Valle

Camila Dazzi

Isabel Portella

**Projeto Gráfico**

Camila Dazzi

**Revisão e Editoração**

Smirna Cavalheiro/ComTexto

**Editoras**

CEFET/RJ

DezenoveVinte

**Correio eletrônico**

dezenovevinte@yahoo.com.br

**Meio eletrônico**

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700  
O39

Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª.  
Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).– Rio de  
Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II.

600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Portugal. 4. Arte – História. I. Valle,  
Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel. IV. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-010-5



9 788570 680105



## 5. Artistas Brasileiros e Portugueses: a Estada na Itália Como Parte da Formação Artística de Pintores e Escultores no Século XIX (1840–1890)

Camila Dazzi<sup>1</sup>



**A** pesar de Paris, já no início do Oitocentos, ser berço de novas e inquietantes tendências artísticas, o interesse por viagens e estadias na Itália não diminuiu, nem constituiu, em geral, uma experiência de menor relevância na trajetória artística de pintores e escultores de toda Europa e das Américas.

Roma, o principal destino dos artistas na Itália, caracterizava-se, nas décadas finais do século XIX, como um espaço que possibilitava uma ativa experiência internacional, reunindo artistas e comunidades de todo o mundo.

*Sob o ponto de vista cultural, Roma [era] uma cidade em transformação, reflexo de uma nova condição política social e urbana, que em confronto direto com Paris, constituía o epicentro de fortes tradições culturais e artísticas, mas, também, o lugar de amplas renovações e expectativas bem visíveis em todos os aspectos da vida e do cotidiano.*<sup>2</sup>

Pouca atenção vem sendo dada, no entanto, à passagem de artistas brasileiros e portugueses pela Itália no decorrer do século XIX. O que se verifica é que, se por um lado existem diversos estudos que ressaltam as ligações do Brasil e Portugal com a França, a Itália permanece quase esquecida pela historiografia dos dois países.

São poucas as teses e dissertações que procuram compreender a passagem pela Itália de artistas brasileiros. Podemos aqui destacar, entre outros, a tese de livre

---

<sup>1</sup> Centro Federal de Educação Tecnológica/RJ-Campus Nova Friburgo.

<sup>2</sup> SILVA, Vítor. Esperando o sucesso. Impasse acadêmico e o despertar do Modernismo. **Esperando o Sucesso. Impasse Acadêmico e Modernismo de Henrique Pousão**. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2009. Sobre as transformações urbanas e culturais de Roma, ver: BERNONI, Carlo; BRIZZI, Bruno. **Paesaggi, figure nelle fotografie inedite di Ettore Roesler Franz**. Roma: Colombo Editore, 1997.

docência de Jorge Coli sobre Victor Meirelles<sup>3</sup>, os trabalhos de Maraliz Christo sobre Pedro Américo e Henrique Bernardelli<sup>4</sup>, os artigos, a dissertação e a tese de Maria do Carmo Couto sobre Rodolpho Bernardelli<sup>5</sup>, alguns estudos de Luciano Migliaccio<sup>6</sup> e a nossa própria dissertação de mestrado, orientada por Migliaccio, sobre Henrique Bernardelli<sup>7</sup>.

Ainda mais escassas são as publicações portuguesas que se dedicam ao tema. Podemos mencionar aqui os livros dedicados ao pintor português Henrique Pousão, que oferecem detalhes preciosos sobre a passagem do pintor português pela Itália, como o de Carlos Silveira, publicado em 2010<sup>8</sup>, e os estudos de Vitor Silva, merecendo destaque o catálogo *Esperando o Sucesso. Impasse Acadêmico e Modernismo*, de Henrique Pousão, de 2009<sup>9</sup>.

O descaso verificado se explica, em parte, devido à própria historiografia da arte italiana produzida no século XX, principalmente aquela dedicada à cultura figurativa da segunda metade do Oitocentos, quando a França adquiriu maior evidência. Pelo menos até a década de 1960, esta historiografia foi fruto de uma visão que procurava analisar a produção artística italiana em relação àquela francesa do mesmo período, confrontando, com maior frequência, os *macchiaioli*<sup>10</sup> italianos

---

<sup>3</sup> COLI, Jorge. **A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Tese (Livre-docência em História da arte). IFCH/UNICAMP, Campinas, 1997.

<sup>4</sup> CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes ao chão. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 30, 2002; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, história e heróis no século XIX**: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”. Campinas, 2005. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, IFCH/UNICAMP.

<sup>5</sup> SILVA, Maria do Carmo Couto da. **A obra “Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolpho Bernardelli**. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, IFCH/UNICAMP.

<sup>6</sup> MIGLIACCIO, Luciano. Os novos: arte e crítica de arte no Brasil da Belle Époque. Palestra apresentada no XXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, RJ/MNBA, 2001.

<sup>7</sup> DAZZI, Camila. **As relações Brasil-Itália na arte do último Oitocentos**: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880-1890). Dissertação (Mestrado em História da arte). Programa de Pós-Graduação em História, IFCH/UNICAMP. Campinas, 2006.

<sup>8</sup> SILVEIRA, Carlos. **Henrique Pousão**. Matosinhos: QuidNovi, 2010. (Col. Pintores Portugueses, n. 5).

<sup>9</sup> SILVA, Vítor. **Esperando o sucesso. Impasse acadêmico e o despertar do Modernismo. Esperando o Sucesso. Impasse Acadêmico e Modernismo de Henrique Pousão**. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2009. Sobre as transformações urbanas e culturais de Roma, ver: BERNONI, Carlo; BRIZZI, Bruno. **Roma**. Paesaggi, figure nelle fotografie inedite di Ettore Roesler Franz. Roma: Colombo Editore, 1997.

<sup>10</sup> Para uma rápida definição dos Macchiaioli, ver: <http://en.wikipedia.org/wiki/Macchiaioli>

e os pintores impressionistas<sup>11</sup>. Roberto Longhi sustentava que a arte italiana do Oitocentos era absolutamente inferior, expressão de uma cultura menor, ressentida da situação de provincianismo – a qual, segundo o autor, era própria da Itália dividida em regiões culturalmente diversas, mesmo após a sua unificação política. Tal postura é detectada nos discípulos de Longhi – por exemplo, Antonio Boschetto –, que depreciavam um artista do nível de Giovanni Fattori, ou mesmo todo grupo dos *macchiaioli* toscanos, considerados personagens de menor relevo no cenário artístico europeu, principalmente se comparados aos impressionistas<sup>12</sup>.

De fato, se atribuía à França e à cultura francesa a importância de um ponto de referência. Lionello Venturi, mesmo defendendo os *macchiaioli*, atribuía em sua tese um lugar de maior destaque à arte francesa, argumentando que o Modernismo havia começado com o Romantismo francês, na pintura de Delacroix, prosseguindo no Impressionismo, desenvolvendo-se através do pós-Impressionismo cèzanniano, vangoghiano, etc., e chegando, finalmente, à arte francesa a ele contemporânea<sup>13</sup>. A arte italiana aparecia muito pouco provida de modernidade.

*Allora, cosa vuol dire questo? Vuol dire che noi abbiamo sofferto di una sottovalutazione enorme del contributo italiano all'Europa, ne abbiamo sofferto. E abbiamo sofferto proprio, diciamo quasi per colpa di coloro che hanno voluto indicare nell'arte francese, specialmente, ma anche inglese e tedesca, il fulcro dell'arte del diciannovesimo secolo. Questo è importante chiarirlo perché da lì si possono capire certe confusioni e addirittura aberrazioni dell'oggi.*<sup>14</sup>

Tal opinião vem passando por uma revisão historiográfica, percebida em estudos recentes, como a revalorização da crítica da arte italiana por Paola Barocchi, no seu *Testemunianze e polemiche figurative in Itália*<sup>15</sup>, ou a análise das grandes exposições italianas, assim como do papel da pintura italiana no mercado

---

<sup>11</sup> DE GRADA, Raffaele. Come si affronta l'arte oggi: Italia e Europa. **Arte & Carte on line Periodico di Cultura Informazione e Creativita' Artistica**. Napoli: Arte Dimensione Edizioni. Publicado em: 1º jul. 2004. Disponível em: <http://www.artecarte.isnet.it/archivio/ricerca.php>. Acesso em: 20 fev. 2012.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> BAROCCHI, Paola (org.). **Testemunianze e polemiche figurative in Italia: Dal bello ideale al preraffaellismo**. Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1972.

de arte internacional, por Maria Mimita Lamberti<sup>16</sup>. São igualmente significativos os livros e estudos de Mariantonietta Picone sobre a produção de artistas napolitanos do século XIX<sup>17</sup>.

Também são valiosos os catálogos de exposições ocorridas nos últimos anos na Europa e que se desvinculam da noção de Paris como lugar centralizador de toda “boa arte” produzida no século XIX. Nesse sentido, lembramos o catálogo *Itaties, 1880-1910: l’art italien à l’épreuve de la modernité*, que teve lugar no Musée d’Orsay, em 2001. A mostra buscou restituir à arte italiana oitocentista o lugar que é seu por direito, como podemos notar pelo tom da introdução de Henry Loyrette, então diretor do Musée d’Orsay:

*Les Français ont ignoré ou négligé ce que [a Itália] a produit de plus original en métière artistique. Nulle place dans leur champ de vision pour Pellizza da Volpedo, Previati, Morbelli, le jeune Balla et les ‘futurs futuristes’, et une attention bien discrète portée à Michetti et Seganti. Par la suite historiens français et italiens ont cru rattraper cette injustice en rapprochant les macchiaioli dans impressionnistes et les divisionnistes des néo-impressionnistes, forçant l’histoire, dressant des parallèles abusifs et mesurant tout à l’âne français. Mais Degas n’a vu avec Segantini, le monde et la manière de Seurat sont bien éloignés de ceux de Pellizza même sils invoque tous deux l’héritage de Piero della Francesca.*<sup>18</sup>

A importância da Itália como centro formador de artistas é repensado por Carlos Gonzáles, nem *Pintores Españoles en Roma (1850-1900)*<sup>19</sup>, ou a tese de Liisa Suvikumpu, intitulada *Kulttuurisia kohtaamisia: Suomalaiset kuvataiteilijat ja Rooma 1800-luvulla* (Encontros culturais: artistas finlandeses e Roma no

---

<sup>16</sup> LAMBERTI, Maria Mimita. I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti. **Storia dell’arte italiana**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1982. (Volume terzo: Il Novecento).

<sup>17</sup> Dentre outros: PICONE, Mariantonietta. **Immagine e città**. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra ottocento e novecento. Napoli: Macchiaroli, 1981; PICONE, Mariantonietta. **Le arti figurative**. Il Circolo artistico e le arti a Napoli fra Ottocento e Novecento. Napoli lungo un secolo. Napoli: Editoriale Scientifica, 1992.

<sup>18</sup> PIANTONI, Gianna. **Itaties: l’art italien à l’épreuve de la modernité, 1880-1910**. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 12. Tradução livre: “Os franceses ignoraram o que [a Itália] produziu de mais original em maneira de arte. Nenhum lugar no campo de visão francês para Pelizza da Volpedo, Previati, Morbelli, o jovem Balla e os ‘futuros futuristas’, e uma atenção bem discreta dedicada a Michetti e Segantini. Por sua vez, historiadores franceses e italianos acreditaram sanar essa injustiça aproximando os macchiaioli dos impressionistas e os divisionistas dos neoimpressionistas, forçando a história, promovendo paralelos abusivos e mensurando tudo com base na França. Mas Degas não tem nada a ver com Segantini, o mundo à maneira de Seurat é bem distante daquele de Pelizza, ainda que os dois evoquem Piero della Francesca”.

<sup>19</sup> GONZÁLES, Carlos; MARTÍ, Montse (org.). **Pintores españoles en Roma (1850-1900)**. Barcelona: Tusquets Editores, 1996.

Oitocentos), publicada pela Universidade de Helsinque, em 2009. Significativo para melhor compreensão da passagem dos artistas portugueses pela Itália oitocentista é o capítulo escrito pelo espanhol Carlos Reyero para o livro *Cronache dell'arte in italiana dell'Ottocento*, no qual o autor aponta algumas similaridades entre a experiência italiana de espanhóis e portugueses, em busca de aprimoramento de suas formações artísticas<sup>20</sup>.

## A Itália como escolha

Com base em nossos estudos, pudemos verificar que o interesse despertado pela Itália, o motivo de prosseguir sendo ela, durante todo o século XIX, um lugar de estudos para numerosos artistas estrangeiros, decorreu não somente da oportunidade de entrar em contato com as famosas coleções de arte reunidas em museus e igrejas, mas de um conjunto de fatores.

A escolha da Itália, de modo paradoxal, se devia, ao menos em parte, ao peso da cultura francesa sobre a ibérica e sobre a latino-americana. Durante boa parte do século XIX, o *Grand Prix de Rome* foi o ápice do sistema de ensino artístico francês. Se os pintores franceses se dirigiam a Roma para completar suas formações, parecia lógico que, analogamente, para lá se dirigissem os artistas portugueses e brasileiros, motivados, além do interesse inato, pela influência do modismo francês.

Sobrevivia, igualmente, a ideia de que a Itália era o lugar mais idôneo para o aprendizado de jovens artistas. Paris, não raramente, foi compreendida por diferentes mestres como uma cidade de “distrações”, inapropriada aos seus alunos. Não são poucos os casos, portanto, de artistas que completaram suas formações inteiramente na Itália, como determinação de suas Academias de origem.

Em um ofício de 1868, destinado ao governo Imperial, referente à ida de Zeferino da Costa à Itália, os membros da Congregação da Academia deixam clara tal impressão:

---

<sup>20</sup> REYERO, Carlos. *Artisti spagnoli e portoghesi: L'esperienza italiana, un passaggio obbligato per la formazione artistica. Ottocento; cronache dell'arte in italiana dell'Ottocento*, n° 20. Milano: Giorgio Mandadori, 1991.

*A carestia da vida em Paris, a exigüidade da pensão estabelecida, e, mais que tudo, as distrações daquela grande cidade, que a experiência tem nos demonstrado perturbar o estudo dos nossos alunos, contrastando com a vida tranqüila, módica e apropriada ao estudo das belas-artes que Roma oferece, são as razões que levaram a Congregação a tomar esta resolução...*<sup>21</sup>

Algumas academias de belas-artes, mesmo quando determinavam que os seus jovens artistas estagiassem em Paris, incluíam a passagem pela Itália como parte obrigatória de suas estadas no estrangeiro, compreendida como um momento significativo para as suas formações artísticas. É o que podemos verificar com base no Regulamento para Pensionistas da Academia de Belas-Artes do Porto, que determinava o lugar e o período de permanência dos pensionistas, tal como segue: “permanecer em Paris – os três primeiros anos – e os dois últimos anos em Itália”<sup>22</sup>.

Temos que considerar, ainda, que a escolha da Itália decorreu, em alguns casos, do cenário político da França. Por um lado, temos a instabilidade provocada pela experiência da guerra franco-prussiana e da comuna de Paris, em 1871. Por outro, Paris, ainda na década de 1870, recuperou sua identidade como centro mundial dos valores do liberalismo republicano e democrático, o que certamente não foi visto com bons olhos por países governados por reis e imperadores.

Também a Itália, sobretudo o litoral napolitano, apresentava-se como uma opção salutar para alguns artistas, combalidos pelo áspero clima parisiense. É o que ocorreu com Henrique Pousão, pensionista da Academia Portuense em Paris. Pousão, embora ainda pudesse, segundo o Regulamento ao qual estava sujeito, permanecer em Paris pelos próximos anos de seu pensionato, em carta ao pintor Marques de Oliveira, explicou o abandono da cidade rumo à Itália: “Como deve saber, vou deixar daqui a alguns dias Paris com destino a Roma. Fui obrigado pela saúde a tomar essa resolução (...)”.

No entanto, há ainda o caso de pensionistas que, podendo completar seus estágios inteiramente em Paris, solicitaram às suas academias de origem a transferência de suas pensões de Paris para Roma. É o que fez o baiano Manuel

---

<sup>21</sup> Ofício da Congregação dos Professores da Academia Imperial de Belas-Artes, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1868. LEE, Francis Melvin. **Henrique Bernardelli**. Monografia. Faculdade de Arquitetura/USP, São Paulo, 1991, p. 62.

<sup>22</sup> Regulamento aprovado em reunião de 7 de maio de 1873. LEMOS, Maria da Assunção Oliveira Costa. **Marques de Oliveira (1853-1927) e a cultura artística portuense do seu tempo**. v. I. Porto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2005, p. 88.

Lopes Rodrigues, pensionista do Estado em Paris, que pede a transferência da sua pensão para a Itália<sup>23</sup>, passando posteriormente a residir na Via Margutta, 53B. Também pede transferência Rafael Frederico, pensionista da Escola Nacional de Belas-Artes em Paris, que em 1896 solicita a mudança de sua pensão para a Itália, passando a residir em Roma em meados daquele ano<sup>24</sup>.

Acreditamos, portanto, que são múltiplos os motivos do interesse dos artistas pela Itália. Embora não possamos afirmar que a razão para as estadas na Itália prosseguirem ao longo do Oitocentos se deveu unicamente ao interesse por parte dos artistas frente às novas propostas que surgiam no âmbito da arte italiana, pois outros motivos havia, podemos assegurar, no entanto, que uma vez na Itália esses artistas entraram, sim, em contato com as consequências modernas de novos temas e de novas configurações estéticas.

Pretendemos agora apresentar, ainda que *en passant*, algumas singularidades e similaridades entre as estadas dos artistas brasileiros e portugueses em solo italiano. Para tanto, optamos por pensar os artistas como pertencentes a dois diferentes momentos: um primeiro que se estende da década de 1840 até 1860, e um segundo que se estende de 1870 até 1900.

O recorte temporal se explica por dois motivos: por um lado, é somente a partir da década de 1840 que os primeiros artistas brasileiros, bolsistas da Academia, seguem para Roma. Por outro, optamos por nos ater temporalmente ao século XIX, a fim de delimitar a pesquisa, embora a Itália tenha continuado a ser o local eleito para o aprimoramento de artistas durante o século XX.

Dentre as similaridades presentes nas produções dos artistas que estagiam na Itália entre 1840 e 1860, destacamos a aproximação com o purismo de matriz alemã, uma das correntes artísticas mais significativas entre as décadas de 1840 e 1860 em Roma.

---

<sup>23</sup> Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de correspondências referente a 19 maio 1895. p. 47A. Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de correspondências referente a 1º jul. 1895. p. 59A.

<sup>24</sup> Sabemos que em meados de 1895 Raphael Frederico ainda se encontra em Paris. Em meados de 1896, no entanto, o artista já estava residindo na Itália. Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de correspondências referente a 26 jun. 1895, p. 57A e B. Em meados de 1896, no entanto, o artista já estava residindo na Itália. Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de correspondências referente a 7 set. 1896, p. 95A e B.

O purismo, *grosso modo*, indicava na pintura dos antigos mestres da cultura artística umbro-toscana de fins do Quatrocentos e início do Quinhentos um modelo insuperável de perfeição artística. Em 1810, os nazarenos, dentre os quais merece destaque Johann Friedrich Overbeck e Peter von Cornelius, se transferiram da Alemanha para a Itália<sup>25</sup>. Em Roma, a produção mais significativa desses pintores se constituiu dos afrescos realizados coletivamente para a casa Bartholdy (1816-17) e no Casino Massimo (1818-30), *villa* dos príncipes Massimo, última empresa do grupo que se dispersou, em grande parte, logo depois. A repercussão de seus ideais na Itália ocorreu através de várias obras, dentre elas o manifesto purista de 1842, intitulado *Del Purismo nelle arti*, assinado por Tommaso Minardi, Overbeck, Cornelius, dentre outros.

A influência de Minardi é determinante no meio artístico romano nesses anos, sendo ele um dos mestres mais procurados pelos jovens artistas e ocupando lugar de destaque como consultor oficial de Pio IX em matéria de restauro e aquisição. Não por acaso, será com Cornelius e Overbeck e Minardi que os artistas portugueses e brasileiros, respectivamente, estudarão em solo italiano.

São vagas e imprecisas as informações sobre grande parte dos artistas que lusitanos e brasileiros que passaram pela Itália entre 1840 e 1860.

Nesse caso está Francisco Augusto Metrass, aluno voluntário da Academia de Belas-Artes de Lisboa, que em 1844 partiu para Roma por conta própria, vindo a ter como professores os dois pintores nazarenos. O primeiro quadro de Metrass com o título *Jesus acolhendo as crianças* foi realizado sob esta inspiração.

Em um texto datado de 1860, um dos biógrafos do artista assim comenta as suas escolhas:

*Entregue, pois, à direcção de Overbeck que foi ainda mais que seu mestre, que foi seu iniciador, aprendeu com ele não só a prática de muitos dos melhores processos da arte, mas as teorias que depois o ensinaram a interpretar e a realizar a pintura, tanto religiosa como profana, com a elevação de sentimento, com a suavidade de estilo; e sobretudo com a nobreza e brandura de expressão moral, que alumia as suas principais obras da idealidade serena que, semelhante à luz branda que*

---

<sup>25</sup> É interessante mencionar que a orientação dos artistas rumo ao Purismo romano pode já ter sido, de certa forma, formulada no Rio de Janeiro. Devemos nos lembrar da presença no meio artístico carioca de artistas estrangeiros, como o italiano Luigi Giudice, que realizou o frontão da Santa Casa de Misericórdia, no Rio, e do alemão Patrick Firdinad, autor das esculturas do atual Campus da Praia Vermelha da UFRJ.

*bruxuleia em breves ondulações dentro da redoma de alabastro, derramando em torno de si um crepúsculo suavíssimo, se exala da sua alma terna e contemplativa.*<sup>26</sup>

Sabemos que Metrass, apesar de ter se fixado em Roma, percorreu parte da Itália, tendo visitado a região da Toscana. No âmbito das suposições, poderíamos pensar que ida de Metrass à Toscana teve como propósito ver de perto a obra de mestres quatrocentistas, reverenciados por nazarenos e puristas.

A mesma trajetória italiana foi seguida por Luis de Miranda Pereira de Meneses, mais conhecido como Visconde de Meneses [Figura 5.1]. Em 1834, o artista reside em Lisboa e frequenta a “aula pública de modelo vivo” da recém-criada Academia de Belas-Artes de Lisboa. Recomendado pelo Rei D. Fernando, amigo da família, e financiado por seu pai, partiu para Itália em 1844, juntamente com Francisco Metrass. Em Roma foi discípulo, assim como Metrass, de Friedrich Overbeck. Sob a sua direção pintou temas religiosos, copiou desenhos de Rafael e foi incentivado a visitar Florença<sup>27</sup>. Depois de um momento de sedução pela pintura a fresco de temas religiosos, optou definitivamente pelo retrato, confidenciando em carta escrita de Itália a sua mãe “em ramo algum da Arte pode um verdadeiro *gentleman* apresentar-se melhor do que no retrato (...). Um homem vulgar, ainda que com talento trair-se-á sempre”<sup>28</sup>. Com efeito, a descrição e a elegância caracterizam os seus retratos<sup>29</sup>.

Bem pouco se sabe, igualmente, sobre as estadas dos brasileiros Antonio Francisco Nery e de Agostinho José Motta na Itália. Do primeiro existem poucas referências documentais, que fornecem apenas dados sobre a vitória do artista no concurso de Prêmio de Viagem da Academia das Belas-Artes em pintura histórica, em 1848<sup>30</sup>, e sua ida à Itália, em abril de 1849<sup>31</sup>. Sabemos, através dos documentos,

---

<sup>26</sup> FERREIRA, José Maria de Andrade Ferreira. Francisco Augusto Metrass. **Revista contemporânea de Portugal e Brasil**, Lisboa, v. 2, p. 487-501, 1860.

<sup>27</sup> ATHENA, Revista de Arte, v. I, p. 31-34, 1924.

<sup>28</sup> MUSEU DO CHIADO. **Luís de Miranda Pereira Henriques de Meneses** (Visconde de Meneses). Disponível em: <http://mnsr.imc-ip.pt/pt-PT/colecao/autoresrepresentados/ContentDetail.aspx?id=745>.

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Data: 22 dez. 1848. Notação: 5617. Conteúdo: Aviso do ministro do Império ao diretor da Academia, aprovando a escolha do aluno de Pintura histórica Francisco Antônio Nery para viagem a Roma com a obra: *O Lavrador nos Campos de Pharsalia* (Passagem 1º das Georgias de Virgílio).

que em 1850 o artista realizou breve estada em Livorno<sup>32</sup>, na Toscana, seguindo depois para Roma. Não há referências sobre uma possível passagem pela Accademia di San Luca, mas é muito provável que, a exemplo de artistas portugueses e brasileiros, tenha frequentado o ateliê de algum mestre minimamente renomado<sup>33</sup>.

É aparente na obra de Nery os preceitos puristas que reinavam então, como em seus envios de pensionista *Retrato do Cavalleiro Minardi* [Figura 5.2] e *Telêmaco ouvindo as aventuras de Filocteles*, sem dúvida, de suas obras a que mais revela tendências primitivistas da arte italiana de então<sup>34</sup>. Embora a temática de grande parte da produção dos artistas vinculados ao purismo se constituísse de histórias do *Velho* e do *Novo Testamento* e de alegorias sacras e morais, encontramos também quadros de pintura histórica, como *Homero cego na casa do pastor Glauco*, 1810, de Tommaso Minardi, que nos faz recordar a tela de Nery em vários detalhes. Ambos os quadros, tendo suas temáticas retiradas de obras literárias, fixam na tela somente uma situação, excluindo os precedentes e consequentes desenvolvimentos, escolhendo como momento principal uma cena de narração entre dois homens. Na tela, é possível perceber o desenho frágil, tênue e delicado, as cores mais suaves e a anatomia simplificada, elementos característicos das pinturas puristas.

Sobre Agostinho da Motta existe documentação um pouco mais completa referente à sua estada em Roma. O pintor obtém o Prêmio de Viagem em 1850, seguindo para Roma em 1851; na Itália, estuda no atelier do francês Francois-Leon Benouville<sup>35</sup>. Sua orientação artística em Roma foi, ao menos em parte, purista, como foi a do seu mestre Leon Benouville, escolha perceptível em telas como *São*

---

<sup>31</sup> Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata 6125. Data: 19/04/1849, p. 227. Informa que Nery segue para Roma em 18/04/1849, a bordo da Gallera Achille.

<sup>32</sup> Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata 6151. Data: 19/1/1850, p. 384. Menção à carta de Nery à AIBA, de quando parte de Liorne (Livorno-Itália), indo para Roma (não existe a transcrição desta carta). Devemos lembrar que, em 1849, Roma se encontrava em meio a uma revolução política, o que certamente determinou que o artista não se dirigisse diretamente para lá, optando pela cidade portuária de Livorno.

<sup>33</sup> Apesar de ser difundida a notícia de que Nery estudou com Tommaso Minardi, não encontramos em nossa pesquisa nenhum documento que mencionasse ter o artista estudado com esse ou com qualquer outro mestre.

<sup>34</sup> Sobre o primitivismo nas artes, ver: PINELLI, Antonio. **Primitivismi nell'arte dell'Ottocento Roma**. Roma: Carocci, 2005.

<sup>35</sup> **Museu Nacional de Belas-Artes**. Rio de Janeiro: Colorama, 1983, p. 50.

*Francisco de Assis transportado moribundo à Igreja de Santa Maria dos Anjos*, (1226), de 1853, manifesto da familiaridade de Benouville com Giotto, e realizada durante a estada de Benouville na Itália, período em que tinha como discípulo Agostinho da Motta.

Victor Meirelles, por sua vez, segue para a Itália como pensionista da Academia de Belas-Artes brasileira em 1852<sup>36</sup>, permanecendo por cerca de quatro anos neste país, onde frequenta as aulas na Accademia di San Luca, não sendo, no entanto, um inscrito regular. O artista teve como mestres dois dos mais importantes artistas italianos do período: Tommaso Minardi e Nicola Consoni, ambos puristas<sup>37</sup>. Meirelles foi penetrado pelas novidades do purismo, e produziu no seu primeiro ensaio romano um evidente quadro purista a *Degola de São João Batista*<sup>38</sup>. Este último, envio do seu primeiro ano como pensionista, foi criticado por Araújo Porto Alegre no seu parecer sobre o quadro, mas o que ele assinala como defeito de pintor aprendiz, em verdade, como disse Coli:

*É a escolha de uma estética que nega a tradição neoclássica: gravidade e recolhimento nos personagens, abstração nas linhas, simplificação dos volumes, abandono da anatomia e da observação em benefício de uma específica espiritualidade. Meirelles foi penetrado pelas novidades do Purismo, e produziu, no seu primeiro ensaio romano, um evidente quadro purista.*<sup>39</sup>

São merecedoras de atenção as similaridades entre a passagem de Victor Meirelles e aquela do português Miguel Ângelo Lupi pela Itália, desde o aprendizado na Accademia di San Luca, até a escolha de pinturas de grandes mestres para a realização de cópias, como a tela *Tarquínio e Lucrecia*, igualmente copiada por Lupi e Victor Meirelles, de um original conservado na Accademia di

---

<sup>36</sup> Seu pensionato foi prorrogado três vezes, permanecendo em Roma de 1853 a 1856, e em Paris de 1856 a 1861.

<sup>37</sup> COLI, Jorge, op. cit. Nota de rodapé, p. 244. “A biografia minardiana do volume I do Catálogo I Desegni di Tommaso Minardi, assinala, para o período de 1850-1854: Com la restaurazione del governo pontificio, ed il rientro a roma di Pio IX, Minardi vede ancor più consolidarsi la propria posizione di artista ufficiale, di pieno gradimento negli ambienti di curia. Viene nominato cavaliere dell’Ordine Piano [...]. Muito possivelmente, pela sua posição e compromissos, Minardi – que a princípio formava também discípulos em seu ateliê, como nos informa De Sanctis no seu capítulo V, não pudesse aceitar grande número de alunos novos – daí o envio de Meirelles a Consoni”.

<sup>38</sup> TAVARES, André. Acerca de Zeferino da Costa e da pintura para a Igreja de Nossa Senhora da Candelária. **Rotunda**, Campinas, n. 1, p. 32-38, abr. 2003.

<sup>39</sup> COLI, Jorge, op. cit., p. 246.

San Luca. A autoria da tela, da qual se conhece muitas versões, oscila entre Giovanni Biliverti, Felice Ficherelli e Guido Cagnacci.

Lupi está na Itália entre 1861 a 1863, tendo estudado na Accademia di San Luca. O artista não mais era um estudante de belas-artes quando seguiu para a Itália<sup>40</sup>. Funcionário do Tribunal de Contas foi encarregado, em finais de 1859, de pintar o retrato do rei D. Pedro V para a Sala de Audiências daquela instituição. Em face do sucesso do retrato, o governo de então resolveu conceder-lhe uma pensão para que estudasse pintura em Itália. Lá desfrutou o artista dos ensinamentos da ASL, tendo sido, muito possivelmente, aluno de Nicola Consoni, um dos representantes do purismo em Roma<sup>41</sup>. A orientação do artista em relação ao purismo pode ser notada na tela *Melancholia*, de 1864, que tanto nos faz recordar a tela, guardadas as devidas disparidades, *Itália e Germania*, de Overbeck.

Se o purismo é a principal corrente artística com a qual essa geração de artistas entra em contato em Roma, o mesmo não ocorrerá com a geração seguinte, presente na Itália entre as décadas de 1870 e 1890. A produção dos artistas dessa geração é marcada pelo verismo, certamente a corrente artística italiana mais significativa no decorrer destes anos<sup>42</sup>.

Assim como a de realismo, a definição de verismo é sempre vaga e imprecisa. Mas, muito *grosso modo*, podemos definir o verismo como uma relação de “verdade” com o mundo real. Daí a importância atribuída pelos veristas à percepção direta do que estava sendo representado. Mesmo que a cena representada fosse em parte ou totalmente imaginada (cena histórica, bíblica ou literária), o pintor deveria abordá-la pensando em seu aspecto momentâneo, em sua luz, atmosfera e movimentação, nas reações humanas cotidianas. Esse posicionamento é perceptível seja nas obras que celebram momentos históricos, nas pinturas de paisagem, nas pinturas e esculturas de temática folclorista ou nas obras de tendência neopompeiana.

De modo nada contraditório, parte dos artistas desta geração assimilou a dissolução gradual do verismo em um tênue simbolismo, que conduzia a uma

---

<sup>40</sup> SILVEIRA, Maria de Aires; TAVARES, Cristina Azevedo. **Miguel Ângelo Lupi**. 1826-1883, Lisboa: IPM/Museu do Chiado, 2002.

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> MALTESE, Conrado. **Realismo e Verismo nella pittura italiana dell'Ottocento**. Milano: Fratelli Fabri Editori, 1967.

interpretação mítico-emotiva da realidade<sup>43</sup>. O amplo uso de nuances e ambiguidades permitia, longe da objetividade temática de uma obra verista, uma miríade de significados.

Ponto em comum na passagem de parte dos artistas brasileiros e portugueses pela Itália, sobretudo nas duas décadas finais do século XIX, foi a filiação à *Associazione Artistica Internazionale di Roma*, também conhecida como *Circolo Artistico*<sup>44</sup>. O *Circolo* surgiu em 1870, em Roma, com sede no Vicolo Alibert, estabelecendo-se posteriormente, em 1887, na Via Margutta 54, após as instalações serem consumidas por um incêndio. Um dos principais promotores da instituição foi o famoso mecenas italiano príncipe Baldassarre Odescalchi<sup>45</sup>, que ocupou durante algum tempo o posto de presidente da instituição, sucedido por pintores de renome como Francesco Jacovacci. O *Circolo* era um espaço de trabalho privilegiado, onde se dispunham e confrontavam os critérios clássicos da academia do nu e as consequências modernas de novos temas e de novas configurações estéticas<sup>46</sup>.

Além de frequentar a *Accademia del Nudo*<sup>47</sup> ofertada nesse centro, os artistas organizavam tertúlias e festas, como os famosos carnavais que se celebravam a cada ano e para cuja preparação contribuía os artistas decorando o local. Cada grupo montava um cenário de acordo com a sua origem nacional. O

---

<sup>43</sup> PICONE, Mariantonieta. *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine secolo. La pittura in Italia. L'Ottocento*. Milano: Electa, 1991.

<sup>44</sup> Para maiores dados sobre a Associazione Artistica Internazionale: LADISPOTO, Teresa Sacchi. *Aspetti dell'associazionismo artistico romano dopo il 1870. Roma moderna e contemporânea*, VII, n. 1-2, p. 295-316, 1999. AEBERLI, Enrico. *L'Associazione artistica Internazionale. Rassegna del Lazio*, I, n. 10, p. 9-10, ottobre-dicembre 1954. *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*. Catalogo della mostra all'Ente Premi Roma. Palazzo Barberini, Roma, 1972. *Associazione Artistica Internazionale*. Statuto e regolamenti. Roma: Tipografia letteraria, 1872.

<sup>45</sup> HOOGEWERFF, G. J. *Via Margutta*. Centro di vita artistica. Roma: Istituto di Studi Romani, 1953.

<sup>46</sup> JANDOLO, A. *Studi e modelli di via Margutta*. Milano: Casa editrice Ceschina, 1953.

<sup>47</sup> O relato de Enrico Tadolini, que frequentou a Accademia del Nudo nos anos finais do século XIX, lança alguma luz sobre o seu funcionamento: "L'Accademia cominciava alle ore 17 e terminava alle 20, con mezz'ora di riposo. Era un piacere frequentarla, si lavorava tutti allegramente; le tre ore di scuola erano fugaci... Ognuno doveva dire la sua parolina piccante e sarcastica; specialmente il modello era preso di mira e finiva per soccombere sotto le nostre ironiche frustate. Vi erano, come frequentatori dell'Accademia, oltre i nominati artisti italiani, vari artisti stranieri, ed era usanza che ogni socio nuovo, venuto a frequentare la scuola, dovesse offrire fiaschi di vino e biscotti; era la così detta 'bevuta' che ci avrebbe meglio affratellati". TODOLINI, Enrico. *Accademia del nudo al Circolo Artistico Internazionale. Strenna dei Romanisti*, IV, p. 79-82, 1943. Disponível em: <http://www.strennadeiromanisti.it/romanisti/strenna-1940-1949.html>.

*Circolo* contava com várias salas para as suas atividades, bibliotecas e restaurante e, além disso, organizava exposições anuais na famosa *Casina del Pinci* da *Piazza del Popolo*<sup>48</sup>.

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

Fruto em comum da passagem dos brasileiros e portugueses pelo *Circolo Artistico* é o tema característico do *modelo italiano* e, em particular, o jovem modelo *ciociaro*. É conhecida da importante colaboração que os modelos *ciociari* na vida do *Circolo Artistico*<sup>49</sup>. O modelo etnográfico do camponês *ciociaro* exprime a singularidade de aspectos locais, morais e estéticos, uníssono da sobrevivência de imagens antigas e da descoberta de iconografias e de testemunhos documentais da cultura popular<sup>50</sup>.

Além do *Circolo Artistico*, havia vários centros de ensino em Roma, para os quais se direcionavam muitos dos pensionistas estrangeiros naquela cidade, sobretudo os espanhóis, com os quais os artistas brasileiros e portugueses tinham significativa proximidade. Um dos mais importantes foi a *Accademia Gigi* (Giggi ou Chigi)<sup>51</sup>, localizada na Via Margutta, fundada por Luigi Talarici, ex-modelo *ciociaro* de Anticoli Corrado. Concorrida por sua proximidade geográfica com o ateliê da maioria dos pintores e pela existência de classes de desenhos e academias de nus, sendo famosos os modelos que lá posavam. Outro centro, menos conhecido,

---

<sup>48</sup> **La Ilustracion Artistica**, Barcelona, a. IV, n. 267, p. 40, 7 febrero de 1887.

<sup>49</sup> LE MODELLE ED I MODELLI CIOCIARI. Museo Antropologico Gente di Ciociaria. Disponível em: <http://www.museogentediciociaria.it/Tematismi/Modelli.htm>

<sup>50</sup> PICONE, Mariantonietta. Iconografia del costume popolare. **La fotografia a Roma nel século XIX**. La veduta, Il Ritrato, L'archeologia. Roma: Artemidi Edizioni, 1989, p. 52-74.

<sup>51</sup> O relato do pintor Archimede Tranzi (Roma 20 aprile 1851-1 febbraio 1943) nos possibilita compreender como deveria ser a rotina dos jovens artistas que viviam em Roma nas décadas finais do século XIX: "Per molto tempo mi levai di buon ora andando a dipingere a Villa Borghese; poi dalle dieci a mezzogiorno disegnavo o dipingevo il nudo alla famosa accademia di Gigi in Via Margutta; nel pomeriggio avevo il modello allo studio, e la sera andavo all'Accademia di Nudo e Costume al Circolo Artistico" (CAPRIOTTI, Adriana. Brevi note e qualche dipinto per Archimede Tranzi. **Bollettino dei Musei Comunali**, Associazione Amici dei Musei di Roma, N. S. XXIV/2010.

foi a *Accademia Cauva* (grafia em espanhol), cuja especialidade eram as aulas de aquarela<sup>52</sup>.

O brasileiro Zeferino da Costa será um dos primeiros brasileiros em Roma a assimilar as novidades do verismo. O pintor segue para Roma em 1869, como ganhador do Prêmio de Viagem da Academia de Belas-Artes, lá permanecendo até 1877. Zeferino estudou na *Accademia di San Luca* primeiro com Luigi Cochetti<sup>53</sup> e depois com Nicola Consoni, ambos representantes do então exaurido purismo, e Cesare Mariani, um dos principais representantes das novas propostas que surgiam no âmbito da pintura de história verista. É desses anos a tela *Pompeiana*, que inaugura a tendência neopompeiana no meio artístico do Rio de Janeiro.

A passagem de Zeferino por San Luca pode ser considerada a de um aluno bem-sucedido, pois embora o artista tenha tido alguns problemas iniciais, pode-se dizer que esses foram resolvidos de forma bastante satisfatória. Em uma carta de 12 de outubro de 1869, enviada à Academia Imperial pela Legação do Brasil em Roma, comunicando a avaliação dos pensionistas, feita pelo professor Mariani, foi julgado que o artista deveria passar por aulas de desenho antes de iniciar as aulas de pintura.

*Tenho a honra de levar ao conhecimento de V.Exa. a carta inclusa, que me dirigiu o Sr. Mariani, professor da Academia de São Lucas, e mestre do Sr. João Zeferino da Costa, Pensionista do Estado, em que faz ver que conquanto seja o referido Costa dotado de talento e mostrando grande fervor pela sua arte, se faz, todavia, preciso que ele ainda se aplique por alguns meses, isto é, até abril do ano próximo futuro ao Desenho, aos modelos vivos, e aos clássicos, para aperfeiçoar seus estudos a fim de poder, então, fazer os trabalhos que tem de enviar ao Brasil (...). Reconhecendo ele ser-lhe indispensável aperfeiçoar-se nesses estudos, declarou-me que não teria dúvida de fazer no segundo ano os trabalhos também do primeiro, em cumprimento das suas instruções.*<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> ESPÍ, Adrián. Notas y documentos sobre pensionados alicantinos de bellas artes en Roma durante el siglo XIX. **Espanoles en Italia e italianos en España**. IV Encuentro de investigadores de las universidades de Alicante y Macerata, mayo, 1995.

<sup>53</sup> Arquivo do MDJVI/EBA/UFRJ. Data: 18/02/1870. Conteúdo: Carta do pensionista João Zeferino da Costa ao diretor da Academia, informando sobre os estudos na aula de Pintura, na Academia de S. Lucas, regida pelo professor Cavaleiro Cochette.

<sup>54</sup> Arquivos do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta do artista. Apud: FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial de Belas-Artes – 1850/1890**. Tese (Doutorado). IFCS/UFRJ. Rio de Janeiro, 2001, p. 185.

Apesar desse entrave inicial, logo nos anos seguintes, Zeferino recebeu dois primeiros prêmios (grande medalha de ouro), um em composição (1870), com o quadro *David exprobrado pelo profeta Nathan*, e, em 1871, com um estudo de nu<sup>55</sup>, que teriam ficado, como de praxe, em posse das galerias da mesma academia.

Nos fins dos anos setenta, após breve retorno ao Brasil, Zeferino parte novamente para Roma, a fim de executar os esboços e as pinturas para a decoração a ser executada na Igreja de Nossa Senhora da Candelária. As referências italianas de Zeferino para a execução do ciclo da catedral carioca podem ser por nós identificadas na pintura decorativa oficial, que era realizada contemporaneamente à sua estada naquele país; podemos pensar, por exemplo, nos ciclos históricos de Mariani e Cesare Maccari para os palácios de Sabóia<sup>56</sup>.

Zeferino da Costa passou grande parte da sua vida na Itália, tendo lá permanecido até a década de 1890. E, mesmo após o seu retorno ao Brasil, as suas viagens aquele país foram constantes.

Algo bastante diverso ocorreu com os artistas portugueses que aqui abordaremos, presentes na Itália na década de 1870. Suas permanências naquele país não excederam mais de um ano, mas nem por isso foram menos significativas para suas produções artísticas.

Arthur Loureiro estagia em Roma entre março de 1876 até setembro de 1877, graças ao apoio do mecenas e amigo Delfim Guimarães (Conde de Almedina), e a uma pequena pensão do Estado. Das experiências de Arthur na Itália muito pouco se sabe, justamente por não estar sujeito aos envios de pensionista à Academia. Sabe-se, no entanto, que residiu no Hospício de Santo Antonio dos Portugueses, onde os pensionistas portugueses se alojavam quando de suas estadas em Roma<sup>57</sup>. É notório que nos seus anos em Roma Artur travou contato com a colônia de artistas espanhóis, responsáveis por sua apresentação ao Assoziatione

---

<sup>55</sup> Informação encontrada em carta datada de julho de 1923, de Luiz de Siqueira a Max Fleiux, Secretário Perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em que este corrige alguns dados sobre Zeferino da Costa, que haviam sido publicados no *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnológico do Brasil* (p. 1615, linha 44). Arquivos do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta do artista.

<sup>56</sup> O principal ciclo de pintura histórica nesse momento é o do Pantheon de Paris, que serviu de modelo para pintores de muitos países, inclusive os italianos.

<sup>57</sup> SOARES, Elisa. Arthur Loureiro, um novo ciclo de vida na viragem do século. **Arthur Loureiro – 1853-1932**. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2011, p. 26-27.

Artística Internazionale di Roma, em 1876. Há registros de que se tornou amigo dos espanhóis Casto Plasencia e Francisco Pradilla. O pintor certamente se beneficiou das vantagens de pertencer ao Circolo Artistico pela possibilidade de frequentar aquele espaço para a prática da sua atividade<sup>58</sup>. É do seu período italiano as telas Modelo feminino em Trajes Tradicionais, que segue a linha dos estudos dos tipos tradicionais italianos, e paisagem Campina Romana. É possível perceber em ambos uma abordagem verista, que o distancia de seus predecessores.

O mesmo é perceptível nas produções de Silva Porto e de Marques de Oliveira, ambos bolsistas da Academia de Belas-Artes do Porto em Paris. Marques de Oliveira, cumpridor exemplar do Regulamento de pensionista da Academia Portuense a que estava arregimentado, solicita autorização para continuar a se beneficiar da pensão do Estado em Roma, tal como constava do programa<sup>59</sup>. De modo similar, Silva Porto obtém igualmente por méritos provados as mesmas concessões, partindo juntos os dois artistas para Itália a 31 de dezembro de 1876, lá permanecendo de janeiro de 1877 até setembro de 1877.<sup>60</sup>

Consta que em suas estadas dividiram o alojamento e o ateliê com Arthur Loureiro, no já mencionado Hospício de Santo Antonio dos Portugueses, na Via dei Portughesi. Marques de Oliveira, cuja bolsa se destinava à sua especialização em pintura histórica, apesar de algumas viagens pela Itália, permanece grande parte do tempo em Roma<sup>61</sup>.

É desse período *O Filho Pródigo*, composição original, pintada em tela de dimensões ambiciosas, 1685x1425 mm, se tivermos em atenção as reduzidas dimensões utilizadas pelo artista até aquele momento. Pelo estudo é possível intuir que a escolha das ambientações e o uso de uma luz em *O Filho Pródigo* foram àqueles típicos da pintura verista, que se distanciavam da iluminação difusa, fria e abstrata, e que procurava dar uma ambientação naturalística à cena.

---

<sup>58</sup> MAGALHÃES, Andreia. Fotobiografia. **Artur Loureiro – 1853-1932**. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2011, p. 95-97.

<sup>59</sup> Ordem de pagamento no valor de 100\$000 reis (50\$000 reis para cada pensionista). Acta de 5 de Dezembro de 1876. Ver no AFBAUP o LACOEAPBA 1849-1883, fls 209 verso apud LEMOS, Maria da Assunção Oliveira Costa. **Marques de Oliveira (1853-1927) e a Cultura Artística Portuense do seu tempo**. v. I. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2005, p. 14-18.

<sup>60</sup> LEMOS, Maria da Assunção, op. cit., p. 14-18.

<sup>61</sup> MAGALHÃES, Andreia, op. cit., p. 95-97.

Apesar da afirmação de Marques de Oliveira de que a sua remessa constava “d’um só quadro representando *O Filho Pródigo* e de que nos seus primeiros meses na Itália só havia se ocupado em “procurar assuntos, fazendo esboços e alguns desenhos dos antigos mestres” não sendo nada, no entanto, “completo para que pudesse enviar junta mente com o quadro”<sup>62</sup>, a sua produção na Itália não foi tão redutora assim. Para além de outras réplicas que executou, datam deste ano estudos (desenhos e pinturas) que representam cenas do cotidiano e paisagens, produção à margem das suas obrigações como pensionista. Ou seja, a passagem do artista pela Itália é marcada por uma produção marginal à oficial e que ultrapassa a dezena de obras: paisagem marítima, o casario e outros assuntos retirados da vivência quotidiana, e no particular o estudo da figura humana que ele nunca se cansa de exercitar. Em ambos os casos, os assuntos são tratados *en plain air*. Mesmo os modelos são colocados na luz direta e não na luz artificial do ateliê<sup>63</sup>.

Já Silva Porto refugiou-se durante meses no sul da Itália, entre Nápoles e Capri. Consta que visitou, ainda, Florença e Veneza, como testemunham as pinturas que realizou nestes locais. Sob a forte luz do Mediterrâneo, muito mais brilhante que os tons soturnos da sua estada em Paris, Silva Porto muda consideravelmente sua paleta, mudança perceptível na tela *Cancela Vermelha*<sup>64</sup>, e trará também a escolha de temas novos, como verificado na pintura *uma Marinha; Praia de Capri*, obra remetida à Academia Portuense de Belas-Artes como prova de pensionato no ano de 1877 e apresentada na 12ª Exposição Trienal em 1878. São ainda fruto desse período alguns belos retratos de moças de Capri [**Figura 5.3**] e pinturas de gênero como a *Tigela partida* e a *Pequena fiandeira romana*.

Já o escultor Soares dos Reis, depois de uma estada em Paris como pensionista da Academia de Belas-Artes do Porto, regressou a Portugal, afastado daquela cidade pelos horrores da guerra franco-prussiana que tem início a 19 de

---

<sup>62</sup> “Rascunho de uma carta a enviar ao Secretário da APBA, não datada. Espólio do artista M. O., doc. 58 – Reservados, BPMP. A datação deste documento parece poder situar-se nos princípios de Setembro de 1877, pois o seu conteúdo coincide completamente com o registado em 14 de Setembro do mesmo ano. Livro da correspondência saída para o Governo 1874-1882, fls 44 verso. (AFBAUP)” apud LEMOS, Maria da Assunção Oliveira Costa. **Marques de Oliveira (1853-1927) e a Cultura Artística Portuense do seu tempo**. v. II. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2005, p. 288-307.

<sup>63</sup> LEMOS, Maria da, op. cit., v. II, p. 288-307.

<sup>64</sup> SILVA, Raquel Henriques da. Silva Porto e a pintura naturalista. In: SILVEIRA, Maria de Aires (org.). **Arte portuguesa do século XIX. 1850-1910**. Lisboa: Museu do Chiado, 2011, p. 46-47.

julho, a capitulação de Napoleão em Sedan a 2 de setembro, que põe termo ao II Império e à implantação da III República – 4 de setembro. Solicita e recebe autorização da Academia Portuense para terminar o seu pensionato na Itália. O escultor partiu para Roma possivelmente em janeiro de 1871, lá permanecendo até julho de 1872. Em meados de janeiro encontra-se instalado no Hospício de Santo Antonio, em Roma<sup>65</sup>.

Os primeiros meses de estada em Roma devem ter sido difíceis para Soares dos Reis, pressionado pelas cláusulas do Regulamento de pensionista da Academia Portuense e o atraso significativo do pagamento da sua pensão. Em carta à Academia declarava que ainda não havia começado os seus estudos sob a “direcção do colega escultor italiano o Sr. Monteverde porque ainda não havia recebido mezada alguma, e pedindo que o Conselho Académico se dignasse promover que quanto antes elle fosse embolsado de sua pensão”<sup>66</sup>.

Alguns estudiosos da obra do escultor afirmam que ele foi aluno do renomado escultor Giulio Monteverde<sup>67</sup>, como parece indicar o documento acima, outros autores, porém, asseguram que Soares dos Reis jamais frequentou o ateliê do artista<sup>68</sup>. Em Roma, já instalado em um ateliê da Via S. Nicola Tolentino, realizou uma de suas mais afamadas obras, *O Desterrado*, que, se não é uma obra verista, também não pode ser meramente classificada como neoclássica. A atemporalidade mítica da obra indica a aproximação às tendências simbolistas que circulavam na Itália aqueles anos.

Já a estada do escultor Rodolpho Bernardelli na Itália foi muito mais prolongada que a de Soares dos Reis, tendo permanecido naquele país entre 1877 e 1885, como pensionista da Academia das Belas-Artes brasileira. Ainda em 1877, recebeu o diploma de sócio efetivo da Associação Artística Internacional de Roma<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> CASTRO, José de. Soares dos Reis em Roma. **Soares dos Reis in Memoriam 1847-1947**. Porto: EBAP, p. 75-81.

<sup>66</sup> Acta de 19 de Abril de 1871, ver LACOEAPBA 1849-1883, p. 162. (AFBAUP) apud LEMOS, Maria da, op. cit., v. II, p. 78.

<sup>67</sup> ABREU, José Guilherme. A estatuária novecentista entre dois paradigmas de monumentalidade. MATOS, Lúcia Almeida (coord.). **Encontros de Escultura**, FBAUP/MUSEU, Porto, 2005. RIBEIRO, Artur. **Arte e artistas contemporaneos**. Ilustrações de Casanova & Ramalho. Pref. de Fialho de Almeida (1896). Lisboa: Livraria Ferin, 1896.

<sup>68</sup> LEANDRO, Sandra. Confirmar a tragédia: Soares dos Reis, desterrado e “tudo”. SILVEIRA, Maria de Aires (org.). **Arte portuguesa do século XIX. 1850-1910**. Lisboa: Museu do Chiado, 2011, p. 38.

<sup>69</sup> Arquivo do Museu Nacional de Belas-Artes. Numeração: APO 54. Rodolpho Bernardelli recebe o diploma de sócio efetivo da Associação Artística Internacional de Roma em 1877.

e em 1878 estabelece residência, assim como Artur Loureiro, na Via de St. Nicolo da Tolentino n° 72 (Studio n° 3)<sup>70</sup>, endereço famoso por ter possuído ali ateliês de artistas famosos, como Overbeck<sup>71</sup>. Estudou, assim como parece ter feito Soares dos Reis, com o escultor Giulio Monteverde e manteve contato com Achille D'Orsi e Eugenio Maccagnani, entre outros. Roma é a cidade mais significativa para a compreensão da passagem do artista pela Itália, no entanto, sabemos que Rodolpho e Henrique Bernardelli viajaram para diferentes cidades italianas. Em 1880, por exemplo, Rodolpho Bernardelli se encontrou com Henrique Bernardelli em Turim<sup>72</sup>, nos meses em que lá era realizada a IV Exposição Nacional, e em fevereiro de 1883 os irmãos se encontraram em Veneza<sup>73</sup>. Em 1885, regressou definitivamente ao Brasil, sendo, no entanto, constantes as suas viagens à Itália.

Em algumas das obras que Rodolpho realiza nestes anos, percebemos uma clara aderência ao verismo italiano, como em *Cabeça de aldeã da Ilha de Capri*, escultura que revela uma aproximação direta entre a pesquisa folclórica e a classificação científica, confirmando o estereótipo cultural de um povo primitivo, vizinho da natureza e instintivamente feliz<sup>74</sup>.

Já em obras como *Fabiola*, personagem de romance homônimo<sup>75</sup>, que se passa em meio à sociedade romana antiga, percebemos a influência do modismo da arte neopompeiana. Escultor prolífero, é ainda desse período St. Estevão, que revela certa aproximação às correntes subjetivistas presentes na Itália.

Henrique Bernardelli, por sua vez, seguiu com recursos próprios para Roma, em 1879. Naquele ano, tornou-se sócio, assim como Artur Loureiro, da Associazione Artistica Internazionale di Roma, órgão no qual exerceu funções deliberativas<sup>76</sup>.

---

<sup>70</sup> DAZZI, Camila (org.). Rodolpho Bernardelli: Cartas a Maximiano Mafra, entre 1878 e 1885. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: [http://dezenovevinte.net/documentos/cartas\\_rodolfo\\_bernardelli.htm](http://dezenovevinte.net/documentos/cartas_rodolfo_bernardelli.htm)

<sup>71</sup> A HANDBOOK OF ROME AND ITS ENVIRONS. Londres: John Murray, 1864, p. xliv.

<sup>72</sup> Arquivo do Museu Nacional de Belas-Artes. APO 646-4. Bilhete assinalado de Roma, 19 maio 1880.

<sup>73</sup> Arquivo do Museu Dom João VI. Pasta Rodolpho Bernardelli. Carta de 20 fev. 1883.

<sup>74</sup> SILVA, Maria do Carmo Couto da, op. cit., p. 42.

<sup>75</sup> O romance alcançou imensa popularidade durante o século XIX e um resumo do livro consta inclusive como verbete do **Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle**. Paris: Larousse et Boyer, 1866.

<sup>76</sup> Arquivo do Museu Nacional de Belas-Artes. Numeração: APO 54. Henrique Bernardelli se torna sócio efetivo da Associazione Artística Internacional di Roma, em 1° de novembro de 1879. Sabemos

Muito provavelmente frequentou as sessões de modelo-vivo na Villa Strohl Fern, famosa “pensão artística” romana, na qual morou no decorrer de 1888<sup>77</sup>. Apesar de residir em Roma, Henrique Bernardelli circulou por diferentes cidades italianas, estabelecendo uma relação significativa com Nápoles.

Henrique retornou definitivamente ao Brasil apenas em 1888, mas as suas viagens à Itália após esta data foram constantes e prolongadas.

Em telas como *As bacantes* o artista mostra seu vínculo à pintura neopompeiana, recorrente em sua produção desses anos na Itália. Na *Tarantella*, junção entre o pitoresco e a fiel documentação de costumes e dos tipos do mundo napolitano, é perceptível a inspiração que a pintura do artista abruzzese Francesco Paolo Michetti, exerceu sobre o jovem Henrique, que se mostrou receptivo à poética regionalista de cunho aparentemente realista.

Consta que, na década de 1880, Henrique estabeleceu amizade com o pintor português Henrique Pousão, passando com ele uma temporada na ilha de Capri, período destinado à pesquisa cromática e à abordagem ao ar livre.

Henrique Pousão, pensionista de pintura histórica da Academia Portuense em Paris, por se achar com pouca saúde, resolve acabar o período do seu estágio na Itália. Chega a Roma a 27 de dezembro de 1881 e se torna sócio do *Circolo Artistico*, levado seja pelos colegas brasileiros que em Roma residiam, como os Bernardelli, seja pelos pintores espanhóis, como Pradilla, com os quais o artista teve contato<sup>78</sup>. Em seu relatório à Academia Portuense Henrique Pousão descreve suas

---

que Henrique não só expôs nas mostras que ocorriam na Casina Del Pincio, como parece ter realizado diversas funções deliberativas para o órgão. Na Coleção Rodolpho Bernardelli, existe um croqui executado sobre convocação impressa da Associazione Artistica Internazionale in Roma dirigida ao “Sig. Bernardelli Enrico Vle. S. Mla. da Tolentino, 13” datada de 14 de abril de 1886. “Egregio Signore./La S. V. È pregata di voler intervenire all’assembela generale dei Soci che avrà luogo, in seconda convocazione, la sera di sabato, 17 corrente, alle 8 ½.”

<sup>77</sup> GUIDA MONACI, a. XVIII, Roma 1888, p. 749; ivi, a. XIX, Roma 1889, p. 755; ivi, a. XX, Roma 1890, p. 750; ivi, a. XXI, Roma 1891, p. 817; ivi, a. XXII, Roma 1892, p. 843; ivi, a. XXIII, Roma 1893, p. 867 apud FEO, Giovanna Caterina de (a cura di). *Artisti e personalità nella Villa Strohl Fern tra il 1882 e il 1956*. Elenco provvisorio. **Alfred Wilhelm Strohl-Fern**. Atti di Convegno. Roma: Ghaleb Editore, 2010, p. 106.

<sup>78</sup> SILVA, Vítor. *Esperando o Sucesso. Impasse Acadêmico e o despertar do Modernismo. Esperando o Sucesso. Impasse Acadêmico e Modernismo de Henrique Pousão*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2009.

atividades naquela associação, relatando desenhar à noite o “modelo vivo e estudando trajes à penna e aquarela”<sup>79</sup>.

Pousão declarou em seu relatório que não tinha um professor propriamente dito, mas que recebia de Pradilha conselhos convenientes quando lhe mostrava os estudos que estava executando<sup>80</sup>. Rodolpho Bernardelli assinalará a presença de Pousão em Roma numa carta de 21 de janeiro de 1882 ao secretário da Imperial Academia Brasileira: “Temos um companheiro novo, é um pensionista português paisagista de grande merecimento, vem de Paris, onde não pode ficar por causa do clima, parece um bom rapaz”<sup>81</sup>.

É dos anos de sua estada na Itália a tela *Esperando o sucesso*, um modelo *ciociaro*, com o traje e as sandálias típicas da região a sudeste de Roma, muito solicitado pelos pintores da época, escolha que refletiu seus estudos no *Circolo Artistico*, onde a colaboração dos modelos *ciociari* foi numerosa e importante.

Em Nápoles e depois de visitar as galerias de pintura do real Palácio de Capo di Monte resolveu copiar uma paisagem de Francesco Mancini, intitulada *Il Delito*. A escolha foi influenciada pelo fato de Mancini “por ser elle um dos principaes paisagistas d’aquelle paiz”<sup>82</sup> e por estar o artista em Nápoles, podendo Pousão solicitar a licença ao mesmo. Os frutos da passagem do artista pela Ilha de Capri, localizada no Golfo de Nápoles, são famosos, destacando-se dentre eles a tela *As casas brancas de Capri*.

A mesma filiação ao neopompeiano percebida na produção de Henrique Bernardelli é verificada na de outro morador da famosa Villa Strohl-Fern, o pintor brasileiro Pedro Weingärtner, que lá residiu entre 1887 e 1891<sup>83</sup>. Após breve estada na Alemanha, o artista partiu para Roma, ainda em 1885, como pensionista do

---

<sup>79</sup> Extracto do relatório relativo ao 2º ano, enviado por Henrique Pousão à APBA. Acta de 4 de Abril de 1883. LACOEAPBA 1849-1883, folhas 290-291. (AFBAUP) apud LEMOS, v. II, op. cit., p. 179.

<sup>80</sup> Idem.

<sup>81</sup> DAZZI, Camila. Revendo Henrique Bernardelli. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/biografia\\_hbernardelli.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/biografia_hbernardelli.htm).

<sup>82</sup> Extracto do relatório relativo ao 2º ano, enviado por Henrique Pousão à APBA. Acta de 4 de Abril de 1883. LACOEAPBA 1849-1883, folhas 290-291. (AFBAUP). apud LEMOS, v. II, op. cit., p. 179.

<sup>83</sup> Guida Monaci, a. XVII, Roma 1887, p. 688; ivi, a. XVIII, Roma 1888, p. 750; ivi, a. XX, Roma 1890, p. 754; ivi, a. XXI, Roma 1891, p. 820 apud FEO, op. cit., p. 130.

imperador D. Pedro II<sup>84</sup>. Roma foi a cidade na qual doravante realizaria boa parte de sua produção.

Em 1891, Weingärtner voltou ao Brasil com o propósito de exercer a função de professor de desenho figurado na recém-instituída Escola Nacional de Belas-Artes e nela lecionou durante parte da década de 1890. Sabe-se pouco sobre a passagem de Weingärtner pela Itália, mas é possível supor que, assim como Henrique Bernardelli, o artista tenha frequentado uma série de instituições que ofereciam aulas de modelo-vivo.

São de caráter folclorístico parte dos dez quadros expostos por Pedro Weingärtner no Rio de Janeiro, em 1888. A exposição foi marcada por cenas italianas que retratavam tipos populares de camponeses em seus afazeres cotidianos, como o quadro *Primeiro choro n'um quintalzinho, Má colheita e Arrufos*<sup>85</sup>.

O pintor Belmiro de Almeida, por sua vez, residiu em Roma de 1889 a 1892<sup>86</sup>. Belmiro de Almeida havia participado do concurso de 1887 do Prêmio de Viagem da Academia, mas inúmeras polêmicas levaram ao cancelamento do concurso. Alguns amigos do artista se reuniram para custear a estada dele na Itália, entre os quais estava Rodolpho Bernardelli<sup>87</sup>.

Em 1893, Belmiro de Almeida assumiu a cadeira de desenho figurado<sup>88</sup> na Escola Nacional de Belas-Artes, substituindo Pedro Weingärtner, que estava de licença, e permaneceu na função até 1894<sup>89</sup>. Entre 1895 e 1896, atuou mais uma vez como professor de desenho figurado<sup>90</sup>. Em 1894, Belmiro de Almeida realizou no

---

<sup>84</sup> TARASANTCHI, Ruth Sprung. Fotografia e pintura: “retratos” da realidade. **Pedro Weingärtner 1853-1929: um artista entre o velho e o novo mundo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, p. 153-161. (Catálogo).

<sup>85</sup> BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX**. Porto Alegre: UFRGS, 2005, p. 78-79.

<sup>86</sup> Algumas notícias de jornal mencionam a Itália como lugar de residência do artista: Cidade do Rio, ano II, n. 169, 30 jul. 1888; Gazeta de Notícias, ano XVI, n. 247, 4 set. 1890.

<sup>87</sup> Sobre o custeio da viagem: Um acto de Bernardelli. **Revista Ilustrada**, 7 abr. 1888.

<sup>88</sup> ALMEIDA, Belmiro de. Pequeno relatório da aula de desenho figurado. Anexo Q. NASCIMENTO, Alexandre Cassiano do. Relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores ao Vice-Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em março de 1894, p. 19-20.

<sup>89</sup> Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de correspondências referente a 5 set. 1894, p. 83A.

<sup>90</sup> VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas-Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do pintor aos “modos” estilísticos**. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em História da arte). EBA/UFRJ, 2007, p. 315.

prédio da Escola Nacional de Belas-Artes uma importante exposição de 27 telas, segundo o próprio artista, pintadas em Roma<sup>91</sup>.

É patente em algumas das pinturas então expostas um vibrante cromatismo advindo da renovação da gama cromática [Figura 5.4], o que foi igualmente verificado em Artur Loureiro, Silva Porto, Bernardelli e Pousão. Já em *Efeitos do Sol* a técnica empregada é aquela divisionista, tão em voga na Itália daqueles anos, sobretudo na figura de artistas como Giovanni Segantini, Angelo Morbelli e Giuseppe Pellizza da Volpedo.

Bem mais breve foi a passagem de Antonio Carneiro pela Itália. Breve, porém não menos significativa. A estada do pintor na Itália ocorre entre junho de 1899 e até o fim do mês seguinte<sup>92</sup>. Fruto da sua passagem pela Itália é o diário *Notas de Viagem em Itália (1899)*, publicado em nos anos de 1980 em Portugal<sup>93</sup>. Antonio Carneiro, devido à brevidade da viagem, não se fixou em uma cidade italiana específica, mas percorreu toda a Itália, desde o Norte, passando por Turim, Milão, Genova e Veneza até a baía de Nápoles.

Essa breve estada também não permite ao artista a realização de obras de sua autoria, não, ao menos, de obras por nós conhecidas. No entanto, não é trabalho árduo reconhecer a admiração que mestres italianos como Giotto e Fra Angélico exerceram no artista, através da análise de seu diário de viagem e de pinturas posteriores como, segundo os estudiosos da obra do artista, do tríptico *A vida*, cuja concepção, segundo consta, ocorreu em 1899.

Pularemos um breve comentário que havíamos redigido sobre o pintor brasileiro Pedro Weingärtner e aproveitamos para destacar o nome de outros artistas brasileiros que passaram pelo Itália entre os anos de 1870 e 1880, e sobre os quais não haverá tempo para nos determos agora, são eles: Pedro Américo, o próprio Weingärtner, Belmiro de Almeida, Antonio Parreiras e Almeida Jr., esse último uma passagem bastante breve, e já nos anos de 1890 os pintores Bento

---

<sup>91</sup> Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata de 12 set. 1894. Ofício de Belmiro de Almeida ao diretor da Escola, p. 84A.

<sup>92</sup> ALMEIDA, António Manuel Passos. **Vida e obra de António Teixeira Carneiro Júnior (1872-1930)**. Sapiens: História, Patrimônio e Arqueologia. [Em linha] n. 1 (julho 2009), p. 101-117.

<sup>93</sup> CARNEIRO, Antonio. *Notas de Viagem em Itália (1899)*. Separata. **Estudos Italianos em Portugal**, n. 45-46-47, 1982-83-84. (Organização Flório de Vasconcellos).

Barbosa, Rafael Frederico e o escultor Correia Lima, todos os três com prêmios de viagem conferidos pela Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

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

Esperamos que o presente texto sirva como base para outros pesquisadores, interessados não somente nas relações entre a arte brasileira e portuguesa, mas também na passagem de artistas de Portugal e Brasil pela Itália. Cremos que ambas as propostas sejam úteis para o aprofundamento da história da pintura dos dois países, se não dos três, abrindo novos focos de reflexão sobre a produção artística do século XIX.



Figura 5.1 - Visconde de Meneses, *Pastor dos Abruzos*, c. 1846.



Figura 5.2 - Francisco Antonio Nery, *Retrato do Cavaleiro Minardi*, c. 1850.

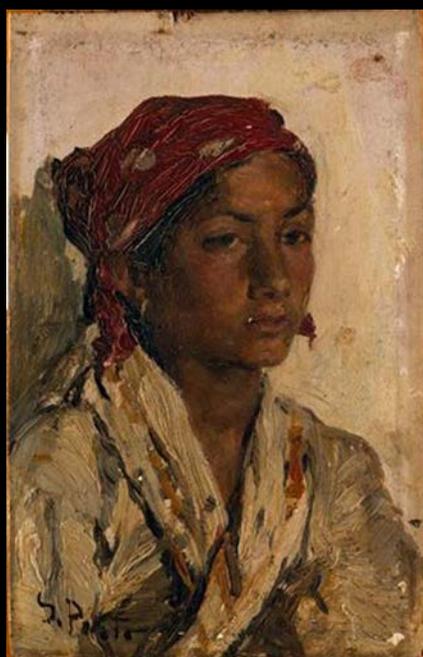


Figura 5.3 – Silva Porto, *Costume de Campanha Romana*, 1877.



Figura 5.4 - Belmiro de Almeida, *Paisagem de Narni – Itália*, 1889.