

Mestres e discípulos em rede: considerações a partir dos catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1894-1903

Arthur Valle

Os catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes (EGBAs), realizadas no Rio de Janeiro entre 1894 e 1930 sob os auspícios da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), constituem documentos essenciais para a compreensão da história da arte no Brasil durante a chamada Primeira República (1889-1930).¹ Embora uma Exposição Geral tenha ocorrido em 1890 (Catalogo, 1890), antes mesmo da reforma da antiga Academia das Belas Artes (ABA) que deu origem à ENBA, foi apenas em 1894 que se iniciou oficialmente uma série regular desses eventos. A partir de então, realizadas anualmente, as Exposições Gerais consolidaram-se presumivelmente como os principais certames artísticos do Brasil entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, desempenhando um papel central na difusão e legitimação da produção artística nacional.

Cada um dos catálogos das EGBAs lista os artistas participantes de uma determinada edição, acompanhados de informações como local de nascimento, nacionalidade, endereço, mestre e prêmios recebidos, entre outros dados. Além disso, os catálogos registram as obras expostas, indicando seus títulos, que, em alguns casos, são complementados por textos descritivos, nomes de proprietários e/ou reproduções. Assim como a maioria dos catálogos de exposições de arte (Joyeux-Prunel, Marcel, 2015), os das EGBAs pretendem oferecer informações confiáveis sobre as mostras a que se referem. No entanto, sem deixar de ser documentos de grande valor, esses catálogos não estão isentos de erros e omissões. Como ocorre com qualquer outra fonte histórica, as informações neles contidas devem ser analisadas com cautela, confrontadas com outras fontes contemporâneas - como notícias publicadas na imprensa - e submetidas à crítica documental.

Tendo em vista o exposto, este artigo utiliza as informações contidas nos catálogos das Exposições Gerais para modelar e visualizar a rede social estabelecida entre artistas-mestres e artistas-discípulos que expuseram no certame durante a transição do século

¹ Começando ainda nos anos 1980, o pesquisador Carlos Roberto Maciel Levy desenvolveu um trabalho pioneiro de sistematização das informações contidas nos catálogos das Exposições Gerais - tanto as imperiais (Levy, 1990), quanto as republicanas (Levy, 2003) -, e sua conversão em um banco de dados informatizado. Mais recentemente, instituições como a Universidade Federal do Rio de Janeiro (URL: <https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/1040>) ou o Museu Nacional de Belas Artes (URL: https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib_redarte_pagfis=5430), bem com o site *DezenoveVinte* (URL: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogos.htm>), passaram a disponibilizar online fac-símiles digitalizados dos catálogos.

XIX para o século XX. O recorte temporal adotado abrange a primeira década das Exposições Gerais, compreendendo as dez edições realizadas entre 1894 e 1903. Inicialmente, apresentamos uma breve contextualização histórica sobre a aplicação da análise de redes na disciplina da história da arte. Em seguida, traçamos um panorama quantitativo de obras e artistas que participaram dessas exposições. Descrevemos, então, o método empregado para a construção de um grafo de rede baseado nas relações entre mestre e discípulos declaradas nos catálogos e, por fim, analisamos alguns *insights* que essa abordagem proporciona para a compreensão do campo artístico brasileiro no período em questão.

Análise de redes e história da arte

Atualmente, a análise de redes figura entre as abordagens mais utilizadas por historiadores da arte que empregam ferramentas computacionais em suas investigações, no âmbito do subcampo da disciplina conhecido como História Digital da Arte (Drucker, 2013; Zweig, 2015; González-Román, 2017; Brown, 2020; Bonfait, Courtin, Klammt, 2021; Brey, 2021). Originária da matemática teórica e da ciência da computação, a análise de redes remonta, pelo menos, à solução do chamado “Problema das Pontes de Königsberg” por Leonhard Euler, em 1736. No século XX, o método foi adaptado pelas ciências sociais como uma forma de introduzir rigor estatístico na modelagem de interações sociais. Com efeito, tanto a *sociometria* - um método quantitativo para mensurar relações sociais - quanto os *sociogramas* - sistemas de notação gráfica que representam redes sociais - surgiram na década de 1930, com os trabalhos pioneiros dos psicólogos Jacob Levy Moreno e Helen Hall Jennings (Moreno, Jennings, 1954). Na virada do século XXI, conforme proposto por Albert-László Barabási (2002), a análise de redes consolidou-se como uma importante disciplina autônoma, a chamada ciência das redes (*network science*),

A análise de redes fundamenta-se na premissa de que a exploração, análise e medição das relações entre o que, no jargão do método, é denominado *entidades* – indivíduos, locais, empresas, eventos, entre outros (Chen, 1976) - podem ser tão relevantes quanto o estudo dos atributos específicos dessas entidades. Nas redes modeladas pela abordagem, as entidades são geralmente representadas por *nós* (*nodes*), e as relações entre elas estabelecidas são representadas por *arestas* (*edges*). A **Fig. 1** ilustra dois exemplos de redes: à esquerda, observa-se uma rede simples e genérica, composta por seis nós (representados por círculos) e sete arestas (indicadas pelas linhas retas que conectam determinados nós); à direita, vemos uma rede mais complexa, modelada pelos pesquisadores Ruth Ahnert e Sebastian E. Ahnert (2015), que representa as

relações sociais em uma comunidade protestante durante o reinado de Maria I da Inglaterra. Como sintetizado por Matthew D. Lincoln (2020, p. 78), “ao formalizar dados sobre essas relações [entre entidades] em um modelo matemático e, portanto, computável, podemos começar a descrever e medir padrões de interação de maneiras que seriam difíceis ou mesmo impossíveis de realizar manualmente.”

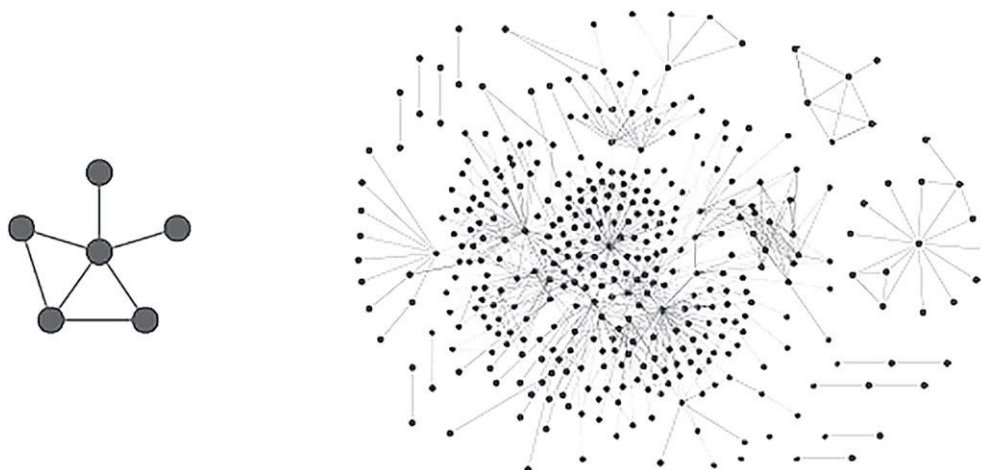


Fig. 1 - Redes são compostas por nós (representados pelos círculos) e arestas (representadas pelas linhas retas). Fonte: Ahnert et al., 2020, p. 6

Um dos mais conhecidos historiadores da arte que postulou o uso das redes foi George Kubler. Em seu livro *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, originalmente publicado em 1962, Kubler definiu o conceito de sequência formal justamente como “uma rede histórica de repetições, gradualmente alteradas, do mesmo traço formal” (KUBLER, 2008, p. 33). Sobre a melhor forma de visualizar esse conceito, Kubler consultou o matemático Øystein Ore,² que avaliou que, para esse propósito, “o campo [então] menos conhecido de redes ou grafos direcionados [Fig. 2a] parec[ia] ser consideravelmente mais adequado” (Kubler, 2008, p. 123).

O uso esporádico, com maior ou menor rigor, de “redes ou grafos direcionados” na história da arte pode ser observado tanto antes quanto depois da publicação de *The Shape of Time*. Um exemplo bastante conhecido é o diagrama proposto por Alfred H. Barr Jr. para a exposição *Cubism and Abstract Art*, realizada no Museum of Modern Art de Nova York em 1936 (Barr Jr., 1974, n.p.), cujos nós representam artistas ou estilos artísticos [Fig. 2b]. Já no início dos anos 1980, o historiador da arte Julius Chrościcki,

² Em 1962, Ore estava trabalhando em Yale e concluindo seu livro sobre teoria dos grafos (Ore, 1962). Ele assim define uma rede ou grafo direcionado: “Esse gráfico consiste em vários pontos, vértices ou estágios. Alguns deles estão conectados por uma linha direcionada, uma aresta ou um degrau. Em cada estágio há, portanto, um número de arestas alternativas que podem ser seguidas, e também um número de arestas de entrada das quais esse estágio poderia ter resultado. O desenvolvimento real corresponde a um caminho (direcionado) no grafo e é apenas um entre muitos possíveis” (Ore apud Kubler, 2008, p. 124).

em colaboração com Vladimir Odinec, desenvolveu um sistema para mensurar as vias de influência que conectam objetos e artistas, utilizando como estudo de caso as decorações efêmeras criadas para a entrada do Cardeal-Infante Fernando da Áustria em Antuérpia, em 1635 (Chrościcki, Odinec, 1981) [**Fig. 2c**].

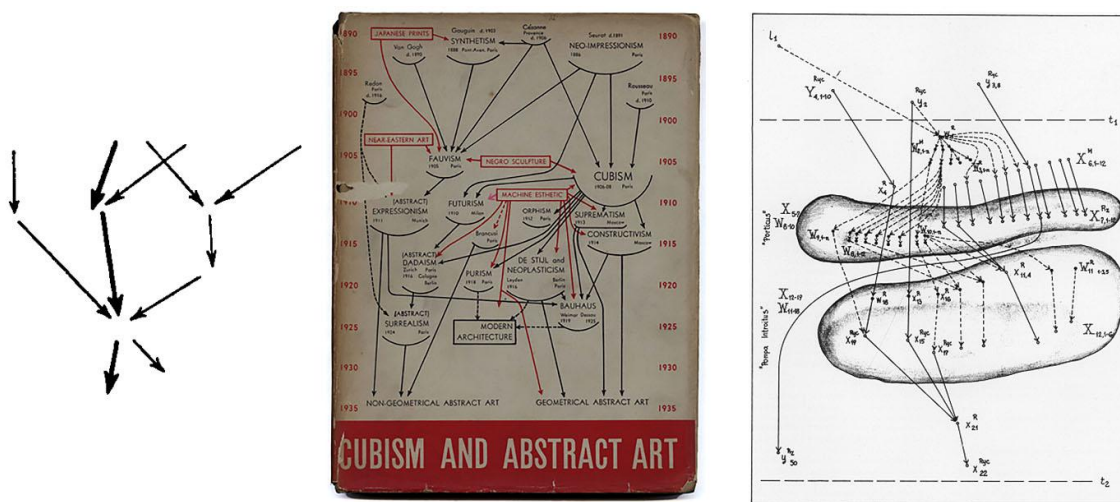


Fig. 2a - Esquema de uma “rede ou grafo direcionado,” proposto por Øystein Ore.
Fonte: Kubler, 2008, p. 123

Fig. 2b - “Diagrama da evolução estilística de 1890 a 1935.”
Reproduzido em: Barr Jr., 1974, n. p

Fig. 2c - “Um grafo das influências sobre Peter Paul Rubens,” elaborado por Stanisław Karłowski.
Fonte: Chrościcki, Odinec, 1981, p. 128

Mas foi principalmente na década de 2010 que ferramentas computacionais relativamente simples para a produção de análises de redes, como Gephi (URL: <https://gephi.org/>), tornaram-se acessíveis. Isso popularizou a abordagem entre os historiadores da arte, possibilitando a criação de redes mais complexas e matematicamente rigorosas. Nesse contexto, um dos exemplos pioneiros é o estudo de Anne Helmreich, em parceria com Seth Erickson, sobre as conexões entre compradores e vendedores descritas nos registros da firma Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie entre 1846 e 1919 (Fletcher, Helmreich, 2012). Utilizando técnicas de visualização de redes para explorar as bases de dados do Getty Research Institute, Helmreich demonstrou que o mercado de artes de Londres não apenas cresceu em tamanho durante o período - fato então já conhecido -, mas também se tornou o nó central de uma rede de comércio internacional que conectava a Grã-Bretanha, a Europa continental e os Estados Unidos, integrando de maneira inédita esses mercados regionais.

Na última década, diversos pesquisadores aplicaram a análise de redes em estudos de história da arte. Entre eles, destacamos: Béatrice Joyeux-Prunel (2019), editora do

periódico *Artl@s Bulletin*, que utilizou a abordagem para questionar a centralidade de Paris nas narrativas canônicas da disciplina, além de investigar como se estruturavam as relações entre o meio artístico modernista parisiense e os de outras cidades europeias, analisando as conexões entre escritores, artistas e ilustrações compartilhados por revistas modernistas entre 1924 e 1926; Koenraad Brosens e sua equipe, que, no âmbito do que chamaram de “Slow Digital Art History” (História Digital da Arte lenta), propuseram um modelo de rede para examinar a indústria de tapeçaria na Bruxelas do século XVII (Brosens et al., 2016); e Matthew L. Lincoln (2016), que, ao incorporar sistematicamente a dimensão temporal das redes, estudou as cambiantes dinâmicas de colaboração na indústria de produção de gravuras dos Países Baixos entre 1550 e 1750. No Brasil, exemplos de análise de redes em história da arte ainda são raros, mas vale mencionar o trabalho de Flavia de Paiva Brites Martins (2021), que analisa as chamadas “neovanguardas” dos anos 1960 por meio de uma rede de relações entre artistas e críticos de arte (como Carlos Vergara, Frederico Moraes e Hélio Oiticica), construída a partir da coparticipação em exposições realizadas naquele período.

Exposições Gerais de Belas Artes, 1894-1903: quantitativo de obras e expositores

Antes de apresentar o método de construção e os resultados da rede social de mestres e discípulos que é central no presente artigo, vale a pena lançar uma visada geral sobre as obras e os expositores que figuraram nos “salões” entre 1894 e 1903, o que pode ser feito utilizando alguns gráficos de área, mostrados na **Fig. 3** e na **Fig. 4**.

O primeiro gráfico exhibe as variações no número de obras expostas nas EGBAs, detalhando a contribuição das suas diferentes “sessões” ou “ramos:” pintura; escultura; arquitetura; gravura de medalhas e pedras preciosas; gravura/desenho; e artes aplicadas à indústria. De modo geral, o número de obras apresentou flutuações significativas. A exposição que contou com mais obras foi a primeira, registrando 473 itens. Esse número diminuiu progressivamente nas edições seguintes, atingindo o ponto mais baixo na EGBA de 1897, com apenas 102 obras. Nas edições posteriores, houve uma recuperação do volume de obras expostas, embora com oscilações.

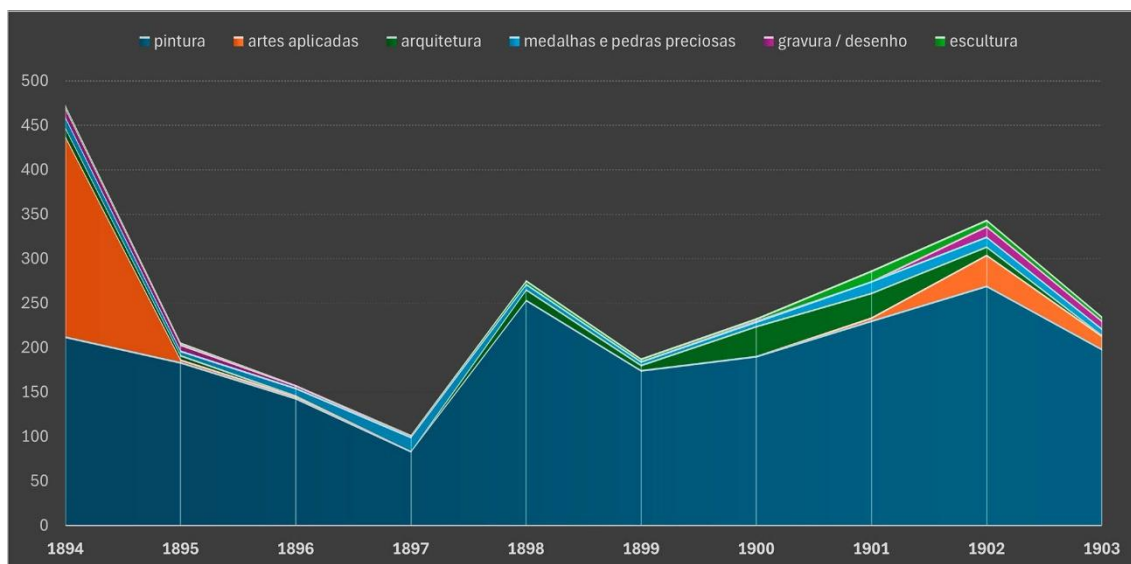


Fig. 3 - Exposições Gerais de Belas Artes, 1894-1903:
quantidade de obras por sessão
Produzido pelo autor, usando Microsoft Excel 365

Em praticamente todas as edições, a seção de pintura foi predominante, chegando a representar cerca de 90% das obras enviadas nas mostras de 1895, 1896, 1898 e 1899. A única exceção nesse padrão ocorreu na primeira EGBA analisada, a de 1894, quando a seção com mais peças foi a de artes aplicadas à indústria, responsável por 47,6% do total de obras expostas. A seção de artes aplicadas voltou a ganhar destaque em 1902 e 1903, em grande medida devido às contribuições de Eliseu d'Angelo Visconti. As demais seções, por sua vez, apresentaram um número reduzido de obras, representando, em conjunto, menos de 10% do total em cada exposição.

Já o gráfico da **Fig. 4** apresenta a variação no número de artistas expositores, detalhando a participação de homens, mulheres e companhias artísticas em cada EGBA. Nesse caso, as oscilações observadas ao longo das dez exposições também foram grandes. Por exemplo, a edição mais concorrida, a de 1901, contou com a participação de 64 expositores, enquanto a menos concorrida, a de 1897, registrou apenas 28 - uma diferença de 43,7% entre os dois extremos.

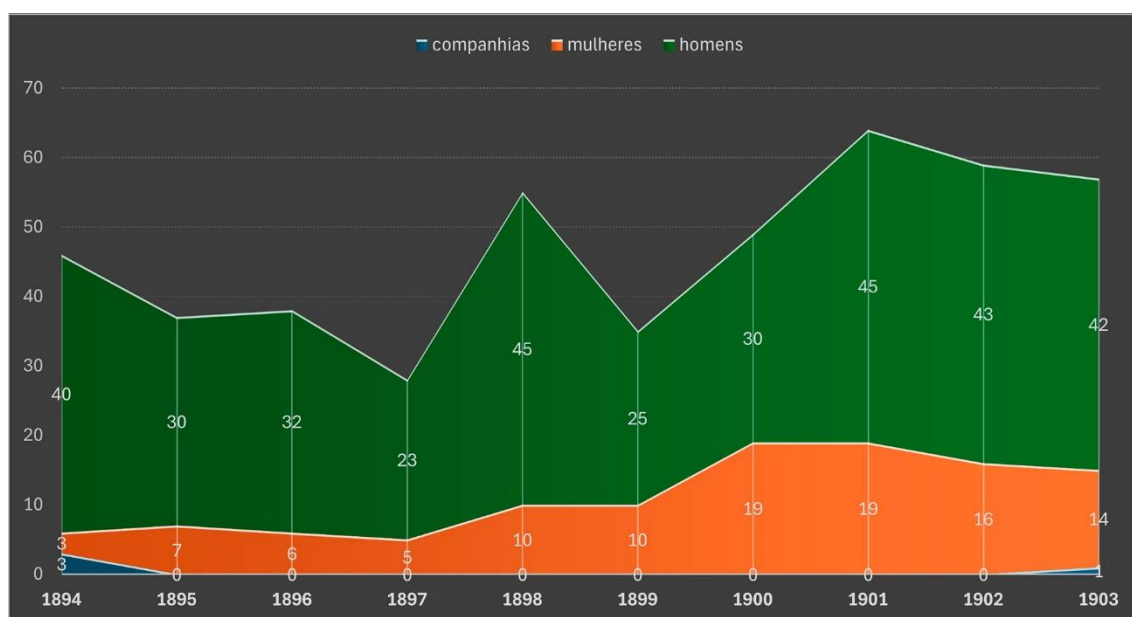


Fig. 4 - Exposições Gerais de Belas Artes, 1894-1903:
quantidade de expositores por gênero
Produzido pelo autor, usando Microsoft Excel 365

As companhias artísticas tiveram presença reduzida nas exposições, participando apenas nas EGBAs de 1894 e 1903 - embora seus envios para a primeira dessas mostras tenham sido quantitativamente expressivos. Já a participação de homens e mulheres apresentou uma dinâmica mais variada. Na EGBA de 1894, apenas 3 mulheres expuseram suas obras, representando 6,5% do total de participantes. Essa participação crescería progressivamente nos anos seguintes, atingindo o pico de 19 mulheres em 1900 e 1901. Em 1900, as mulheres corresponderam a 38,8% do total de expositores, um percentual considerável. Apesar de poucas dessas artistas serem hoje reconhecidas ou estudadas, é fato que elas tiveram uma participação relevante na maioria das edições, especialmente a partir de 1900, um aspecto já destacado por outras pesquisas (ver SIMIONI, 2008, p. 48-50).

Construindo a rede

Para modelar uma rede que permita verificar as relações entre mestres e discípulos a partir dos catálogos das EGBAs, o primeiro passo é extrair as informações pertinentes presentes nos próprios catálogos. A primeira página de um catálogo da exposição de 1894 [**Fig. 5**] pode ser utilizada para ilustrar como isso foi feito. Nela vemos os nomes de três expositores - Alberto Vianelli, Pedro Alexandrino Borges e José Ferraz de Almeida Junior - conectados a seus respectivos mestres. A página nos informa que Vianelli se declarava discípulo dos artistas franceses Gustave Boulanger e Jules Lefebvre; que Pedro Alexandrino se dizia discípulo de Almeida Junior; e que o próprio

Almeida Junior se declarava discípulo de Victor Meirelles e do francês Alexandre Cabanel. Além disso, somos informados que Almeida Junior foi professor honorário na “extinta Academia das Belas Artes.” Vale notar que, nos catálogos, existem alguns casos em que um artista não informa seu(s) mestre(s), nem se é mestre de alguém ou de alguma instituição. No catálogo de 1894, esse é o caso de, entre outros, Felix Bernadelli, Joaquin Insley Pacheco ou Nicolao Antonio Fachinetti.

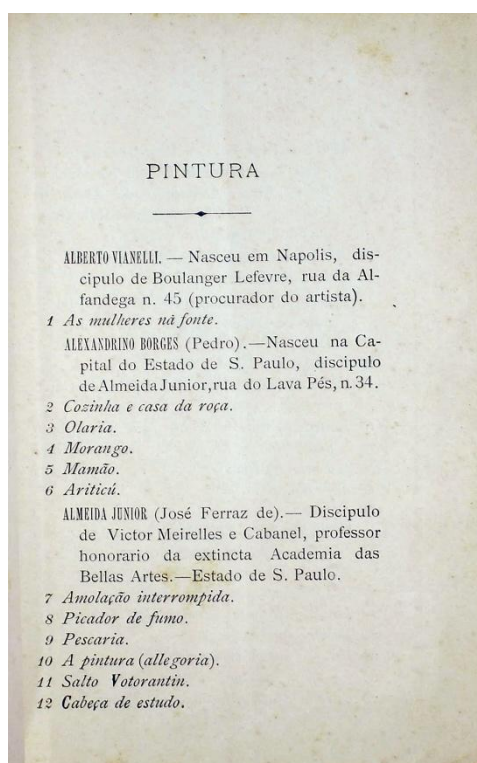


Fig. 5 - Fac-símile da primeira página com informações sobre os expositores do catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1894

Para criar a rede, a cada um dos artistas ou instituições de ensino citados é atribuído um *authority name* - i. e., um nome fixo que é associado ao artista ou instituição, e que se mantém constante durante todo o processamento de informações. Prosseguindo no exemplo, Alberto Vianelli se converteu em “Vianelli, Alberto,” Gustave Boulanger em “Boulanger, Gustave,” Jules Lefebvre em “Lefebvre, Jules Joseph” etc. Cada *authority name* é relativamente arbitrário e sua função é essencialmente controlar as eventuais variações de um determinado nome que costumam surgir ao longo da série de catálogos. Na medida do possível, foram adotados os *authority names* que constam na *Union List of Artist Names* (ULAN), um vocabulário *online* mantido pelo Getty Research Institute (UNION, [s.d.]). Além disso, a cada artista ou instituição foi associado um número específico, que *grosso modo* segue a ordem de sua citação na série de

catálogos. No caso, por exemplo, Vianelli foi associado ao número “0,” Boulanger ao número “1,” Lefebvre ao número “2” e assim por diante.

Com base nisso, é possível construir a primeira de duas planilhas que são necessárias para modelar a rede. Essa estabelece os nós da rede, e suas primeiras linhas são mostradas na **Fig. 6**. Além dos nomes e os números a eles associados, a planilha exibe também o respectivo ID que consta na ULAN (nota-se que algumas células estão vazias, pois nem todos os artistas se encontram registrados nesse vocabulário), bem como uma sigla - notadamente “M” para masculino e “F” para feminino -, que indica o gênero do expositor. Ao todo, essa planilha contabiliza 300 linhas - ou seja, conta com 300 nós.

id	label	ID Ulan	Gen
0	Vianelli, Alberto	500178122	M
1	Boulanger, Gustave	500024407	M
2	Lefebvre, Jules Joseph	500013504	M
3	Alexandrino, Pedro	500338906	M
4	Almeida Júnior, J. F. de	500118186	M
5	Lima, Victor Meirelles de	500118082	M
6	Cabanel, Alexandre	500004789	M
7	Amoedo, Rodolpho	500078677	M
8	Puvis de Chavannes, Pierre	500008870	M
9	Petit, Auguste		M
10	Nesle, Eugene	500184982	M
11	Figueiredo, Aurélio de	500371952	M
12	Costa, Baptista da	500339103	M
13	Oliveira, Beatriz Ferro Cardoso de		F
14	Bourson, Amédée		M
15	Almeida, Belmiro de	500118117	M

Fig. 6 - Primeiras linhas da planilha que estabelece os nós da rede de mestres e discípulos.
Produzido pelo autor, com Microsoft Excel 365

Para criar uma relação entre dois nós dessa primeira planilha, é necessário colocar seus respectivos “ids” lado a lado em uma segunda planilha. É desse modo que se definem as arestas do grafo. As linhas superiores dessa nova planilha são mostradas na **Fig. 7a**. Ela é composta por quatro colunas: “Target” (alvo), que corresponde aos discípulos; “Source” (fonte), que corresponde aos mestres; “Type” (tipo), que define como dois nós se conectam. Se a “Source” tem preponderância sobre o “Target” (no caso, consideramos que o mestre tem ascendência sobre o discípulo), a conexão é marcada como “Directed” (direcionada). Por fim, temos a coluna “Year” (ano), que indica quando uma determinada relação mestre-discípulo foi registrada pela primeira vez na série de catálogos. Essa nova planilha contabiliza 238 linhas - ou seja, representa 238 arestas.

Para ilustrar como os nós e arestas se conectam, são mostradas, na **Fig. 7b**, as relações documentadas na primeira página do catálogo de 1894 exclusivamente para Almeida Junior (ver **Fig. 5**). Sobre os nós, vemos o *authority name* de cada entidade envolvida. Como Victor Meireles e Cabanel foram mestres de Almeida Júnior, arestas partem de seus respectivos nós e apontam para o nó do discípulo. Como Almeida Júnior lecionou na Academia de Belas Artes (indicada como “ABA”), de seu nó parte uma aresta rumo ao nó da instituição (nota-se que, nesse caso, a instituição de ensino é tratada como se fosse um “discípulo,” pois Almeida Junior nela foi mestre e, logo, sua atuação docente a teve como “alvo.”) Além disso, uma outra aresta parte do nó de Almeida Junior para o de seu discípulo Pedro Alexandrino.

Target	Source	Type	Year
0	1	Directed	1894
0	2	Directed	1894
3	4	Directed	1894
4	5	Directed	1894
4	6	Directed	1894
7	6	Directed	1894
7	8	Directed	1894
9	10	Directed	1894
12	7	Directed	1894
13	14	Directed	1894
15	16	Directed	1894
17	18	Directed	1894
19	20	Directed	1894
19	7	Directed	1894
23	24	Directed	1894

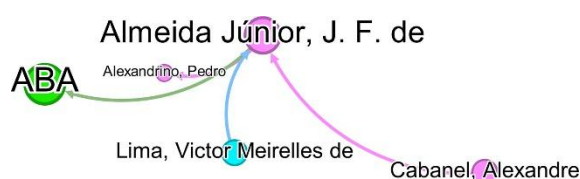


Fig. 7a - Primeiras linhas da planilha que estabelece as arestas da rede de mestres e discípulos. Produzido pelo autor, com Microsoft Excel 365

Fig. 7b - Representação das relações de mestre e de discípulo documentas para Almeida Junior na primeira página do catálogo da EGBA de 1894. Produzido pelo autor, com Gephi 0.10

Importando a planilha dos nós e a das arestas para o software *Gephi*, é possível gerar um grafo de rede que representa as relações entre mestres e discípulos extraídas dos catálogos das dez EGBAs estudadas. É esse grafo de rede que é mostrado, em sua integralidade, na **Fig. 8**, e que pode ser mais bem visualizado na URL: <http://www.dezenovevinte.net/dah/1894.1903.md.svg>

A rede é calibrada pela categoria dos *mestres*: quanto maior e mais central é um nó na rede, mais discípulos foram associados ao mestre que o nó representa na série de catálogos e, conseqüentemente, mais arestas partem dele para os nós de seus discípulos. Inversamente, se um artista só aparece como discípulo de outro(s) nos

catálogos, o tamanho de seu nó é o menor possível, e arestas apenas apontam de seus mestres para ele. Por fim, se um artista não é mestre nem discípulo de alguém nos catálogos, seu nó foi excluído do grafo, pois nenhuma aresta poderia apontar para ele, ou nele se originar.

Dentre as principais análises métricas que *Gephi* permite realizar está um algoritmo chamado *modularidade*, que caracteriza a divisão do conjunto total de nós de uma rede em *classes* - também chamadas *comunidades* -, que destacam redes relativamente distintas e autônomas dentro da rede principal. Na **Fig. 8**, foram atribuídas cores diferentes para os nós de cada uma das 47 comunidades detectadas pelo algoritmo.

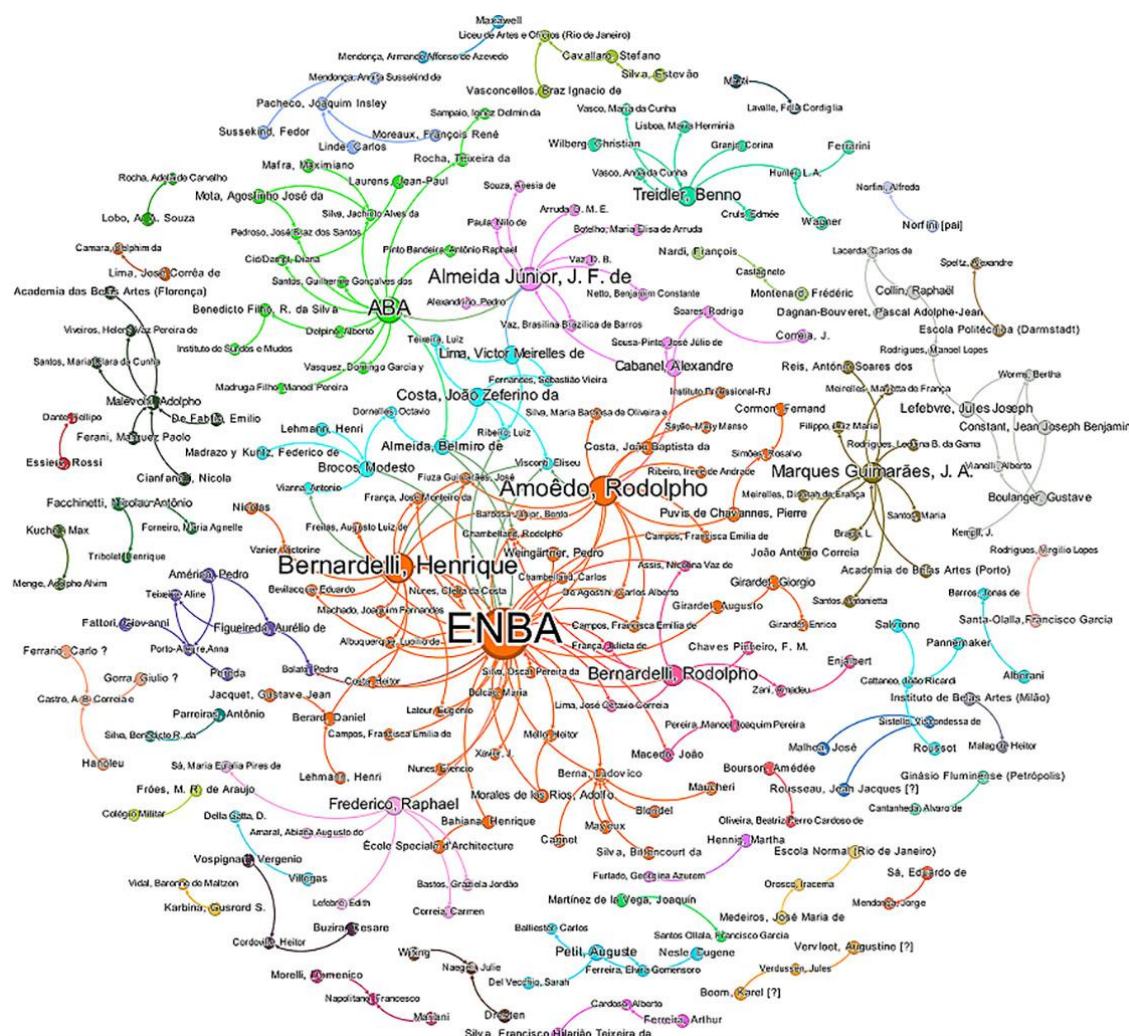


Fig. 8 - Grafo de rede baseado nas relações entre mestres e discípulos declaradas nos Catálogos da Exposição Gerais de Belas Artes, 1894-1903
Produzido pelo autor, usando Gephi 0.10.1
Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/dah/1894.1903.md.svg>

Mestres e discípulos em rede

A análise das principais características desse grafo nos permite refletir sobre aspectos estruturais do campo artístico do qual os catálogos das EGBAs são indícios. Em primeiro lugar, a Escola Nacional de Belas Artes (indicada como “ENBA”) se destaca como o maior nó da rede. Seu Grau de Saída é 29 - i.e., ele se conecta com 29 outros nós, na condição de atendê-los como discípulos. Além disso, é em torno do nó da Escola, localizado aproximadamente no centro do grafo, que orbita a maior comunidade, indicada pela cor laranja. O grafo de rede afirma a ENBA como o mais importante agente no processo de formação de artistas durante o período aqui em tela. Isso não é particularmente surpreendente, pois reitera a posição de preponderância pela qual a ENBA é a muito reconhecida na historiografia sobre o ensino artístico brasileiro. Por isso, vale um breve comentário em defesa do método.

Geralmente, em história da arte, quando métodos computacionais como a análise de rede confirmam a compreensão de fenômenos já delineada por pesquisas anteriores, seu uso é considerado pouco útil e recebe pouca valorização. No entanto, vale lembrar que essa demanda por resultados “novos” é muito menos premente em outras disciplinas: “Pierre Bourdieu havia lembrado que confirmar o que é da ordem da intuição é fazer avançar a pesquisa, tanto pela elaboração de um método objetivado, quanto pela maior precisão/apuro dos resultados obtidos” (Bonfait, Courtin, Klammt, 2021, p. 8). Além disso, como veremos, a rede não apenas reafirma consensos desenvolvidos anteriormente, mas também indica tópicos que ainda não mereceram atenção dos pesquisadores.

Prosseguindo na análise do grafo, na comunidade em torno da ENBA, os dois outros nós que mais se destacam são aqueles que representam os pintores Henrique Bernardelli (Grau de Saída 14) e Rodolpho Amoêdo (Grau de Saída 13). Entre 1890 e 1906, eles regeram, respectivamente, a 1ª e 2ª cadeiras de Pintura da ENBA (Galvão, 1954, p. 59-60). Essas cadeiras compunham o núcleo do curso mais concorrido da instituição nas primeiras décadas da República, e Amoêdo e Bernardelli foram nelas responsáveis pela formação de grande número de discípulos.

O quarto nó mais importante é a Academia de Belas Artes (Grau de Saída 11), a antecessora imperial da ENBA - representada na cor verde. Esse é uma constatação interessante, pois indica que, mesmo depois das fortes críticas feitas à ABA nos anos 1880 ou do seu ainda maior desprestígio após a Proclamação da República, um número significativo de artistas - como Alberto Delpino, Domingo Garcia y Vásquez ou Manuel

Pereira Madruga Filho - seguiu declarando a instituição como sua *alma mater*. Uma questão que valeria a pena investigar é se, na década inicial da República, essa declaração teria alguma conotação política - por exemplo, um anseio pela restauração do regime imperial.

Vinculado diretamente à ABA, o nó mais relevante é o que representa o referido Almeida Junior (Grau de Saída 9). Como foi visto, ele se apresentava não como um discípulo da instituição, mas como professor honorário que nela atuou. Em torno do nó de Almeida Junior se articula uma comunidade própria, indicada com a cor rosa, e que representa uma das pontes entre as comunidades da ABA e da ENBA. A relevância de Almeida Junior na rede se deve sobretudo à quantidade de seus discípulos paulistas, entre os quais o mais lembrado hoje é possivelmente Pedro Alexandrino. É o fato desses discípulos não terem conexões diretas com as instituições de ensino no Rio de Janeiro o que faz com que Almeida Junior se individualize como o centro de uma comunidade relativamente autônoma.

A porção mais densa da rede se localiza em volta dos nós das instituições e artistas acima citados. Não temos espaço para aqui discuti-la em detalhes, mas vale falar um pouco sobre a periferia da rede, onde encontramos muitas comunidades independentes da ENBA ou da ABA. A maioria delas é de pouca monta, sendo composta por dois ou três nós, e formadas por mestres que atuavam à margem da Escola, dando aulas privadas. Digno de nota é que, em duas dessas pequenas comunidades, encontramos as únicas mestras referidas em todos os catálogos analisados: trata-se de uma certa Mlle. Nicólas, professora de Victorina Vanier, artista de origem francesa que expôs na seção de pintura das EGBAs de 1895 e 1896;³ e de Martha Hennig, professora de Georgina Azurem Furtado, uma artista paulista que expôs na EGBA de 1900.⁴

Mas algumas das comunidades centradas em mestres independentes eram quantitativamente mais expressivas. Nesse sentido, os principais mestres são Raphael Frederico (Grau de Saída 5), Benno Treidler (Grau de Saída 6) e, especialmente, Joaquim Augusto Marques Guimarães (Grau de Saída 7). Vale a pena discutir com mais vagar esse último artista, cuja detecção só foi possível com o emprego da análise de

³ Ver: Fac-símile do Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1895, p. 15. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/egba/catalogos/1895.pdf>; Fac-símile do Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1896, p. 13. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/egba/catalogos/1896.pdf>

⁴ Ver: Fac-símile do Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1900, p. 7. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/egba/catalogos/1900.pdf>

rede e que permanece praticamente ignorado pela historiografia brasileira, apesar de sua atuação no país ter sido singularmente interessante.⁵

Joaquim Augusto Marques Guimarães [**Fig. 9a**] nasceu em 1860 na cidade do Porto, Portugal. Nos catálogos das EGBAs, ele indicou que seus mestres na Academia de Belas Artes de sua cidade natal foram o pintor João António Correia e o famoso escultor António Soares dos Reis, autor de *O Desterrado* (1872).⁶ Dentro do período delimitado neste artigo, Marques Guimarães expôs nas EGBAs de 1895, 1897, 1901 e 1903. Já em 1895, ele havia obtido uma Medalha de Ouro de Segunda Classe (Levy, 2003, p. 977), graças a um envio de nada menos do que 20 obras para as seções de pintura e arquitetura.⁷

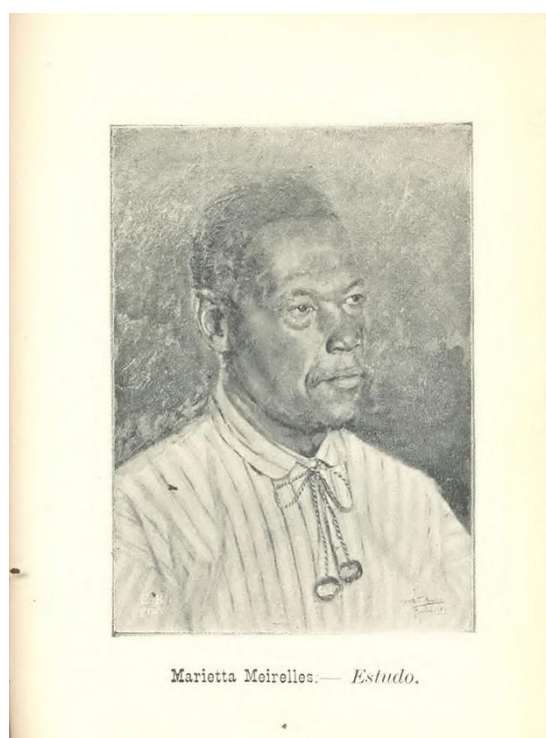


Fig. 9a - Retrato de Joaquim Augusto Marques Guimarães por Julião Machado. In: **A Cigarra**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, 30 mai. 1895, p. 4

Fig. 9b - Obra de Marietta de França Meirelles, discípula de Joaquim Augusto Marques Guimarães, reproduzida no Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1902

Em termos de análise de rede, ainda mais interessante do que a trajetória de Marques Guimarães é a comunidade que em torno dele se vê no grafo. Apesar do sucesso em

⁵ Na bibliografia portuguesa, há menções a Marques Guimarães, como: Araújo, 2018.

⁶ No site da atual Universidade do Porto, Marques Guimarães é lembrado, mas lá não consta que ele tenha sido aluno de Soares dos Reis. Ver: https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20joaquim%20augusto%20marques%20guimar%C3%AAs

⁷ Ver: Fac-símile do Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1895, p. 14 e 16. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/egba/catalogos/1895.pdf>

1895, o artista não se fixou no Rio, mas na cidade de Guaratinguetá, em São Paulo, onde passou a se dedicar à docência. Nada menos do que seis discípulas e um discípulo de Marques Guimarães expuseram nas EGBAs entre 1900 e 1903. Em 1901, sua discípula Dinorah de França Meireles ganhou uma Menção Honrosa de Primeiro Grau (Levy, 2003, p. 978); e, em 1902, um quadro de Marieta de França Meirelles - outra de suas discípulas, provavelmente parente de Dinorah - foi reproduzido no catálogo da EGBA [**Fig. 9b**]. Trata-se de um belo retrato de um homem negro anônimo mas com traços perfeitamente individualizados, aparentando ter meia idade, mostrado em $\frac{3}{4}$ e olhando para a direita.

A qualidade dessa pintura funciona como um indício da qualidade do próprio Marques Guimarães como mestre. Podemos supor que, ao fazer figurar seu nome e os de suas discípulas nos catálogos do principal certame artístico da então Capital Federal, bem como na crítica de arte coeva, Marques Guimarães visava a aumentar o seu prestígio como docente em Guaratinguetá, possivelmente aumentando também a sua clientela. Essa estratégia parece ter sido a mesma que levou outros mestres independentes - como os citados Almeida Junior, Treidler e Raphael Frederico - a, junto com seus discípulos, mandarem envios para as EGBAs.

Considerações finais

Em suma, cremos que este artigo demonstrou a produtividade da análise de rede para a compreensão da estrutura do campo artístico brasileiro centrado no Rio de Janeiro durante a transição do século XIX para o século XX. O grafo de rede, construído a partir das relações de mestres e discípulos extraídas dos catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes entre 1894 e 1903, reafirmou o papel preponderante da Escola Nacional de Belas Artes, destacada como o maior nó e centro da maior comunidade da rede, onde se destacavam mestres como Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoêdo. A metodologia aqui empregada confere maior precisão às pesquisas sobre esse campo artístico, permitindo ir além dos consensos historiográficos ao evidenciar, por exemplo, a manutenção da relevância da antiga Academia das Belas Artes e ao detectar comunidades de formação mais autônomas, como a articulada em torno de Almeida Junior e seus discípulos paulistas. Crucialmente, o grafo de rede destaca artistas até então praticamente ignorados pela historiografia brasileira, como Joaquim Augusto Marques Guimarães. A análise de rede reitera, assim, o valor dos catálogos das exposições. Será importante, porém, ampliar o recorte temporal considerado na própria análise, a fim de que possamos ter uma visão mais completa das dinâmicas de formação e legitimação artísticas no Brasil da Primeira República. Será importante também

modelar a dimensão do tempo nessa rede, a fim de verificar não apenas a sua configuração geral, mas também as transformações que ela sofreu com o passar dos anos.

Referências

AHNERT, Ruth; AHNERT, Sebastian E. Protestant letter networks in the reign of Mary I: A quantitative approach. **English Literary History**, v. 82, p. 1-33, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1353/elh.2015.0000>

AHNERT, Ruth et al. **The Network Turn**. Changing Perspectives in the Humanities. Cambridge University Press, 2020.

ARAÚJO, Raquel Aguiar de. **Telas que atravessam o Atlântico**: pintura portuguesa no Rio de Janeiro e em São Paulo durante a Primeira República brasileira (1889-1929). Tese (História da Arte Contemporânea) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2018.

BARABÁSI, Albert-László. **Linked: The New Science of Networks**. Cambridge, Massachusetts: Perseus Publishing, 2022.

BARR JR., Alfred H. **Cubism and Abstract Art**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1974 [1936].

BONFAIT, Olivier; COURTIN, Antoine; KLAMMT, Anne. Humanités numériques et histoire de l'art en France: état de la recherche et perspectives. **Histoire de l'Art**, v. 87, p. 5-16, 2021.

BREY, Alexander. Digital art history in 2021. **History Compass**, v. 19, n. 8, p. 1-14, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/hic3.12678>

BROSENS, Konrad et al. MapTap and Cornelia: Slow Digital Art History and Formal Art Historical Social Network Research. **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, v. 79, n. 3, p. 315-330, 2016.

BROWN, Kathryn. (ed.). **The Routledge companion to digital humanities and art history**. Routledge, 2020.

CHEN, Peter Pin-Shan. The entity-relationship model - toward a unified view of data. **ACM Transactions on Database Systems**, v. 1, n. 1, p. 9-36, 1976. Disponível em: <https://doi.org/10.1145/320434.320440>

CHROSCICKI, Juliusz A.; ODINEC, Vladimir P. On Directed Graph Models on Influences in Art Theory. **Artibus et Historiae**, v. 2, n. 3, p. 113-130, 1981. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1483105>

DRUCKER, Johanna. Is there a “digital” art history? **Visual Resources**, v. 29, n. 1-2, p. 5-13, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01973762.2013.761106>

FLETCHER, Pamela; HELMREICH, Anne [com David Israel e Seth Erickson]. Local/Global: Mapping Nineteenth-Century London’s Art Market. **Nineteenth-Century Art Worldwide**, v. 11, n. 3, outono 2012. Disponível em: <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn12/fletcher-helmreich-mapping-the-london-art-market>

GALVÃO, Alfredo. **Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1954.

GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen. El giro digital. In: GONZÁLEZ-ROMÁN, C. **¿Antiguas y nuevas historias del arte?** Una aproximación crítica a la situación internacional. Málaga: UMA Editorial, 2017, p. 64-75.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches. **Artl@s Bulletin**, v. 4, n. 1, primavera 2015. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/4/>

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Provincializando Paris. A narrativa centro-periferia da arte moderna à luz das abordagens quantitativa e transnacional. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 2, jul.-dez. 2019. Disponível em: <https://www.doi.org/10.52913/19e20.XIV2.01>

KIENLE, Miriam. Between Nodes and Edges: Possibilities and Limits of Network Analysis in Art History Analysis in Art History. **Artl@s Bulletin**, v. 6, n. 3, p. 4-22, 2017. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss3/1/>

KUBLER, George. **The shape of time**. Remarks on the history of things. New Haven, London: Yale University Press, 2008 [1962].

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**: período monárquico, catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**: período republicano, catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003.

LINCOLN, Matthew D. Social Network Centralization Dynamics in Print Production in the Low Countries, 1550-1750. **International Journal for Digital Art History**, v. 2, p. 134-157, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11588/dah.2016.2.25337>

LINCOLN, Matthew D. Tangled metaphors. Network Thinking and Network Analysis in the History of Art. In: BROWN, Kathryn. (ed.). **The Routledge companion to digital humanities and art history**. New York, London: Routledge, 2020, p. 73-87.

MARTINS, Flavia de Paiva Brites. Subgrupos em disputa na arte engajada dos anos 1960: uma análise sociométrica. In: **Anais - 20º Congresso Brasileiro de Sociologia**. Belém - PA: UFPA, 2021.

MORENO, Jacob Levy Moreno [e Helen Hall Jennings]. **Who Shall Survive?** A new Approach to the Problem of Human Interrelations. Nova Iorque: Beacon House, 1953 [1932].

ORE, Øystein. **Theory of Graphs**. American Math. Soc., 1962.

REGIMENTO das Exposições Geraes de Bellas Artes. Rio de Janeiro: Companhia Industrial de Papelaria, 1895.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008.

VALLE, Arthur (org.). Catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes, 1894-1930. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIX, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.52913/19e20.xix.04>

UNION List of Artist Names® Online. **Getty Research Institute**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/ulan/>

ZWEIG, Benjamin. Forgotten genealogies: brief reflections on the history of digital art history. **International Journal for Digital Art History**, v. 1, p. 39-49, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11588/dah.2015.1.21633>