



OS PROFESSORES DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES E A ARTE ITALIANA OITOCENTISTA: concepção e implementação da Reforma de 1890

Camila Dazzi

Escola Nacional de Belas Artes arte italiana
reforma das academias de belas artes

Os anos iniciais da Escola Nacional de Belas Artes, após a reforma de 1890, foram marcados pela atuação de artistas que haviam completado suas formações artísticas na Itália. O contato desses artistas com as novas propostas que circulavam na Itália, ligadas ao ensino das belas artes, contribuiu para as mudanças no sistema de ensino artístico brasileiro.

Pouca atenção vem sendo dada às relações artísticas estabelecidas entre Brasil e Itália nas últimas décadas do século 19. Verifica-se que existem diversos estudos que ressaltam as ligações do Brasil com a França, mas a Itália permanece quase esquecida. São poucas as teses e dissertações que procuram compreender a passagem pela Itália de artistas brasileiros.¹ Pode-se aqui destacar, entre outros, a tese de livre-docência de Jorge Coli sobre Victor Meirelles,² os trabalhos de Maraliz Christo sobre Pedro Américo e Henrique Bernardelli,³ a dissertação e a tese de Maria do Carmo Couto sobre Rodolpho Bernardelli,⁴ alguns estudos de Luciano Migliaccio⁵ e minha dissertação de mestrado, orientada por Migliaccio, sobre Henrique Bernardelli.⁶

THE TEACHERS OF THE NATIONAL SCHOOL OF FINE ARTS AND 18TH-CENTURY ITALIAN ART: concept and implementation of the 1890 reform | After the 1890 reform, the early years of the National School of Fine Arts were marked by the work of artists who had completed their art courses in Italy. The contact of these artists with the new proposals then circulating in Italy concerning the teaching of art has contributed to the innovations in the Brazilian system of teaching art. | National School of Fine Arts, Italian Art, Reform of the Academies of Fine Arts.

Para a compreensão da produção artística de determinado autor faz-se necessário conhecer sua trajetória desde a formação, o acesso à produção histórica de arte, os materiais que empregou, as relações que manteve com os movimentos internacionais, enfim, uma série de componentes que dão materialidade específica à produção desse artista. Nesse sentido, a passagem pela Itália de artistas atuantes no Brasil não pode ser considerada irrelevante. Compreender suas estadas em solo italiano é uma via

Imagem 1, Henrique Bernardelli em Roma, fotografia de c. 1890
Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, Foto Camila Dazzi

para o aprofundamento da história da pintura brasileira, abrindo novos focos de reflexão sobre a produção artística do século 19.

Nesse sentido, cabe ressaltar que artistas que tiveram papel fundamental no cenário artístico brasileiro de finais do Oitocentos completaram suas formações artísticas na Itália.⁷ Deles interessam-nos especialmente o escultor Rodolpho Bernardelli e os pintores Henrique Bernardelli, Belmiro de Almeida, Pedro Weingärtner e Modesto Brocos, todos futuros professores da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Será possível que suas estadas naquele país em nada contribuíram para as mudanças que foram operadas na arte brasileira do final do século 19, incluída a transformação da Academia Imperial de Belas Artes em Escola de Belas Artes, após a famosa reforma de 1890?⁸

Cabe aqui traçar algumas linhas sobre essa reforma. Em 1890 a antiga Academia Imperial das Belas Artes (RJ) sofreu extensa reforma, passando a denominar-se Escola Nacional de Belas Artes. Ao longo da década de 1880, a Academia foi alvo de avaliações desfavoráveis por parte de críticos de arte e de alguns de seus professores, alunos e diretores. Exigia-se reforma urgente da estrutura e dos métodos de ensino da instituição. Com o advento da República, em novembro de 1889, a ansiada reformulação começou a tornar-se realidade através da nomeação de uma comissão incumbida de elaborar seu projeto. Depois de muitos debates ao longo de 1890 sobre o modo como a reforma deveria ser conduzida, o então ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, Benjamin Constant, aprovou os Estatutos da Escola Nacional das Belas Artes, em 8 de novembro daquele ano, com o decreto n. 983. A reforma de 1890 entrou para a história da arte brasileira como mera “mudança de rótulo”, sen-

do lugar-comum a opinião de que, depois dela o ensino ministrado na instituição permaneceu igual ao que era no tempo do Império.

O principal agente da reforma de 1890 foi o jovem escultor Rodolpho Bernardelli, que apenas quatro anos antes havia chegado de Roma, onde residira durante oito anos, como pensionista da Academia. Após ser nomeado o primeiro diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Rodolpho Bernardelli convidou para lecionar na nova instituição artistas que também haviam completado suas formações artísticas na Itália, entre os anos finais da década de 1870 e o início da década de 1890. Dentre tais artistas se destacam nomes associados à modernização da arte brasileira do período, como Henrique Bernardelli, Pedro Weingärtner, Modesto Brocos e Belmiro de Almeida. O que une esses artistas, além da formação na Itália, é o fato de terem atuado como professores na Escola Nacional de Belas Artes (RJ) ao longo da década de 1890, momento de instauração da chamada reforma de 1890.

Junto com os artistas mencionados, foco de nossa pesquisa, vale ressaltar, também atuaram na Escola Nacional de Belas Artes brasileira, no decorrer dessa década, professores italianos contratados: Carlos Cianconi, em 1894, para reger geometria descritiva; Sante Bucciarelli, em 1891, para reger estereotomia; e Carlo Parlagreco, em 1891, para reger arquitetura.

A seleção dos artistas para o presente estudo é mais bem compreendida com a leitura de suas biografias resumidas, das quais passo agora a tratar.

O escultor Rodolpho Bernardelli (Guadalajara, 1852-Rio de Janeiro, 1931) chegou a Roma em 1877, como pensionista da Academia Imperial de Belas Artes. Entre 1877 e 1885, estudou com o escultor Giulio Monteverde e manteve contato

com Achille D’Orsi e Eugenio Maccagnani, entre outros.⁹ Em 1885, regressou ao Brasil e foi nomeado professor de escultura da Academia Imperial de Belas Artes. Em 1890, Bernardelli foi um dos responsáveis pela elaboração do projeto de reforma da Academia. Antes de 1890 findar, foi eleito diretor da Escola Nacional de Belas Artes, mantendo-se como titular da cadeira de escultura.

Roma é a cidade mais significativa para a compreensão da passagem do artista pela Itália; sabe-se, no entanto, que Rodolpho e Henrique Bernardelli viajaram para diferentes cidades italianas. Em 1880, por exemplo, Rodolpho Bernardelli se encontrou com Henrique Bernardelli em Turim,¹⁰ nos meses em que lá era realizada a IV Exposição Nacional, e, em fevereiro de 1883, os irmãos se encontraram em Veneza.¹¹ Rodolpho Bernardelli manteve vínculo com a Itália após seu regresso ao Brasil, retornando inúmeras vezes àquele país.¹²

Henrique Bernardelli (Valparaíso, 1857-Rio de Janeiro, 1936), por sua vez, seguiu com recursos próprios para Roma, em 1879. Naquele ano, tornou-se sócio da Associazione Artistica Internazionale di Roma, órgão no qual exerceu algumas funções deliberativas.¹³ Entre os membros da Associazione se destacavam artistas como Nino Costa, Monteverde, Gioja, Cabianca e De Sanctis.¹⁴

Apesar de ser Roma a cidade com a qual o artista mais parece ter mantido vínculos, Henrique Bernardelli circulou por diferentes cidades italianas, estabelecendo significativa relação com Nápoles.¹⁵ Não existem estudos que esclareçam onde Henrique Bernardelli estudou na Itália, mas é possível que tenha sido aluno de instituições famosas na época, como a Accademia Chigi – concorrida pela excelente localização e pela existência de classes noturnas de academias de nus – ou a Accademia Cauva. Muito provavelmente, frequen-

tou os ateliês da Associazione Artistica Internazionale di Roma, da qual era sócio, e as sessões de modelo-vivo na Villa Strohl-Fern, famosa “pensão artística” romana, na qual morou no decorrer de 1888.¹⁶ Henrique Bernardelli permaneceu na Itália até o final de 1888, ano em que regressou ao Brasil para se tornar professor de pintura na Escola Nacional de Belas Artes. O artista, no entanto, manteve fortes laços com a Itália; suas viagens ao país foram constantes, como pudemos verificar com as nossas pesquisas de doutorado.¹⁷

Outro morador da famosa Villa Strohl-Fern foi o pintor brasileiro Pedro Weingärtner (Porto Alegre, 1853-1929), que lá residiu entre 1887 e 1891.¹⁸ Weingärtner foi para a Itália em 1885, como pensionista do imperador d. Pedro II, estabelecendo residência em Roma.¹⁹ Em 1891, 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.

O pintor Belmiro de Almeida (Serro, 1858-Paris, 1935) residiu em Roma de 1889 a 1892.²⁰ Ele 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 sua estada na Itália, entre os quais estava Rodolpho Bernardelli.²¹

Em 1893, Belmiro de Almeida assumiu a cadeira de desenho figurado²² na Escola Nacional de Belas Artes, substituindo Pedro Weingärtner, que estava de licença, e permaneceu na função até 1894.²³ Em 1895 e 1896 atuou mais uma vez como professor de desenho figurado.²⁴ Em

1894, realizou no prédio da Escola Nacional de Belas Artes uma importante exposição de 27 telas pintadas em Roma segundo o próprio artista.²⁵ Entre elas, se encontravam obras tidas atualmente como símbolos da arte brasileira do século 19, como *A Tagarela* e *Efeito de sol*.

Modesto Brocos y Gómez (Santiago de Compostela, 1852-Rio de Janeiro, 1936) chegou ao Rio de Janeiro em 1872 e, posteriormente, matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes. O artista viveu na Europa na década de 1870. Em 1883 obteve bolsa da Deputación da Coruña para trabalhar durante quatro anos em Roma, onde estabeleceu contato com os irmãos Bernardelli e estudou na Accademia Chigi.²⁶ Em 1891, o artista foi nomeado professor de modelo-vivo na Escola Nacional de Belas Artes, permanecendo na cadeira durante toda a década de 1890.

Os cinco artistas estão associados à modernização da arte brasileira do século 19 e início do 20. A historiografia da arte produzida nas últimas décadas é unânime em afirmar a modernidade de suas produções, ainda que as inovações ocorridas na arte oitocentista brasileira sejam, por essa mesma historiografia, muito mais associadas aos artistas que possuíam significativo vínculo com a França, como Eliseu Visconti e Rodolpho Amoêdo.

O reconhecimento dos Bernardelli, de Weingärtner, de Brocos e de Almeida como artistas modernos, no entanto, se deu já nas décadas finais do século 19, não sendo incomum encontrar em periódicos desse período comentários elogiosos à modernidade de suas produções.²⁷

Acreditamos que o contato desses artistas com as novas propostas que circulavam na Itália, ligadas ao fazer artístico e ao ensino das belas artes, contribuiu, de maneira decisiva, para as inovações percebidas em suas produções artís-

ticas, bem como nas mudanças implementadas no sistema de ensino da Escola Nacional de Belas Artes, instituição na qual atuaram como professores. Acreditamos que esses artistas se “alimentaram” com as novidades do contexto artístico no qual estavam imersos. O teor de modernidade percebido pelo meio artístico do Rio de Janeiro em suas obras se deu, em grande parte, por seu contato com as obras de pintores e escultores italianos, com escritos sobre arte que circulavam na Itália e com as ideias que eram debatidas nos diferentes ambientes artísticos por eles frequentados. Nesse sentido, a compreensão de suas produções artísticas passa, necessariamente, por melhor análise de suas estadas na Itália.

A atuação dos cinco artistas como professores na Escola Nacional de Belas Artes estava igualmente vinculada a um momento de modernização da arte brasileira, via sistema de ensino artístico oficial. Todos eles se tornaram professores da instituição no momento de implementação dos novos Estatutos de 1890, que reformularam o sistema de ensino da antiga Academia Imperial de Belas Artes.

Recentes pesquisas já comprovaram que a reforma de 1890 não se restringiu à simples mudança de nome da instituição.

A principal mudança nos novos Estatutos de 1890 foi a seriação obrigatória do ensino e a maior rigidez na cobrança de significativo preparo dos alunos antes de eles terem acesso aos cursos especiais de pintura e escultura. Após a reforma de 1890, o ensino ficou dividido em duas etapas: a primeira era o Curso Preparatório, obrigatório, com duração de três anos e constituído por 12 disciplinas encadeadas, teóricas e práticas. Da sua conclusão dependia a ida aos ateliês do Curso Especial, dividido em pintura, escultura, gravura e arquitetura. Disciplinas obrigatórias a partir dos Estatutos de 1890, podiam



Imagem 2, Henrique Bernardelli (1858-1936): Vista de Roma, c. 1884, óleo sobre tela, 63 x 45,5cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Foto Arthur Valle

não ser cursadas na antiga Academia, como é o caso de desenho figurado, obrigatório durante os três anos do Curso Preparatório.

Acreditamos que algumas mudanças estabelecidas nos primeiros anos de funcionamento da Escola Nacional de Belas Artes tiveram como fonte as diretrizes que guiaram as reformas das academias italianas após 1870. cremos, igualmente, que a estada dos artistas na Itália reverberou em suas atuações como professores.

Nos questionamos em que medida as propostas de renovação do sistema de ensino das belas artes italiana foram apreendidas pelos professores da Escola Nacional de Belas Artes brasileira e em que medida essas inovações foram adotadas quando da elaboração e implementação da reforma da Academia no decorrer da década de 1890.

São perceptíveis algumas similaridades entre as reformas das academias italianas e da brasileira, as quais justificam um estudo aprofundado sobre o assunto. Ao contrário do que foi difundido pelo senso comum, a revolta contra um sistema já ultrapassado de ensino no interior das academias não ocorreu só na França, mas também na Itália. Fruto dessa insatisfação foi o Congresso Artístico di Parma, realizado em setembro 1870, que reuniu vários artistas e proclamou uma arte livre de dogmas acadêmicos. Da discussão originada durante o congresso, surgiu o “grito de revolta contra o academismo dominante”, ficando conhecido o resultado daqueles debates como “*il catenaccio delle Accademie*”.²⁸

O Congresso de Parma chegou a solicitar o fechamento das academias, caso não ocorressem reformas, e dele foi lançado o convite ao governo do rei para renovar todo o ensino artístico italiano, tendo como base as novas correntes de pensamento que animavam os estudiosos em todos os campos. Esse pedido deu origem ao decreto de outubro de 1873, que ordenou a reforma das academias.²⁹

Foi nesse contexto que ocorreu a reforma da Accademia di San Luca, de Roma. O decreto de 1873 desvinculou as escolas de arte da Accademia, visando assim desassociar o ensino artístico do academismo, da “tutela de mestres já ultrapassados e de seus dogmas”.³⁰ De fato, a Accademia di Belle Arti de Roma não teve modificada apenas sua função didática, mas foi dividida em duas instituições: de um lado, a Accademia di San Luca, “guardiã da tradição histórica”, e, de outro, o Istituto di Belle Arti di Roma, destinado exclusivamente à atividade didática.³¹ A reforma foi marcada por gestos tidos como radicais por seus opositores, entre eles, a es-

truturação de novo currículo que excluía a cadeira de pintura de história.³²

No caso da Itália, porém, as mudanças não ocorreram apenas em Roma, atingiram outros centros artísticos, como é o caso da reforma instituída na academia napolitana, pautada nos ideais de união entre arte e indústria – tema que também foi um dos focos da reforma da Academia brasileira, em 1890.³³

Há algumas semelhanças entre a reforma da Accademia di San Luca e a reforma de 1890 da Academia brasileira. Um delas diz respeito à estrutura de organização pensada em série, composta por ensino básico seguido de ensino especial. A reforma italiana de 1873 dividiu o ensino em Curso Preparatório, com duração de um ano, e Curso Comum, com duração de dois anos e obrigatório para todos. Nesses três anos, os estudantes deveriam aprender elementos de matemática, desenho linear geométrico, perspectiva, desenho a *chiaroscuro* da pintura e do ornato, anatomia do corpo humano, literatura italiana e história da arte. O ensino comum a todos era seguido do ensino especial, distinto segundo as artes: um ano para pintura ou escultura.

Com o real decreto de 3 dezembro 1876, foi aprovado o estatuto do Istituto di Belle Arti di Roma e ocorreram outras mudanças significativas. Para matricular-se no Istituto, os jovens deveriam ter no mínimo 12 anos – idade exigida para matrícula na Escola Nacional de Belas Artes –, deveriam possuir uma *licenza elementare* – possivelmente equivalente ao atestado de aprovação em exames de “portuguez, francez, arithmetica elementar e geographia”, exigidos para matrícula na instituição brasileira. Em relação ao ensino, o Curso Comum, antes realizado em dois anos, passou a ser desenvolvido em três anos, e



Imagem 3, Belmiro de Almeida (1858-1932). Efeito do Sol, c. 1892 Óleo sobre tela, 100 x 65cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes Foto Arthur Valle

os Cursos Especiais, em vez de um ano, assumiram dois anos de duração,³⁴ estrutura idêntica à da Escola Nacional de Belas Artes.

Assim como aconteceu na Escola Nacional de Belas Artes no Brasil, o antigo corpo acadêmico da Accademia di San Luca foi substituído após a reforma; alguns professores foram dispensados, e outros, negando-se a seguir as novas diretrizes, abandonaram a instituição.³⁵ Foram realizados novos concursos para professores, o que originou corpo docente mais novo e mais “moderno”. Nessa época, Giulio Monteverde, Felipe Cammarano e Antonio Maccari, artistas que possuíam ligação com os Bernardelli (Rodolpho Bernardelli estudou no ateliê de Monteverde), foram eleitos professores honorários.³⁶

Para compreensão das mudanças pelas quais passou o sistema de ensino artístico nacional após a reforma de 1890, a reforma italiana – esquecida ou ignorada pelos estudiosos brasileiros – mostra-se tão fundamental quanto aquelas ocorridas na École parisiense.

Acreditamos que, além de ter servido como fonte para a reformulação da Academia brasileira, as novas propostas para o ensino das belas artes apresentadas pelo meio artístico italiano tiveram grande influência no magistério dos cinco artistas selecionados para este estudo. Tal hipótese ainda precisa ser verificada; no entanto, é possível fundamentar essa crença com base no exemplo concreto do uso da fotografia como instrumento didático.

Na Itália, Michele Fanoli, professor de litografia na Accademia di Milano, Tito Angelini, escultor e sócio honorário da Accademia di Napoli, e Pietro Selvatico, professor de pintura na Accademia di Venezia, foram figuras fundamentais para a difusão da fotografia no meio acadêmico.³⁷ Sel-

vatico, um dos formuladores da reforma da Accademia di Venezia, sempre atento às inovações tecnológicas, legitimou o emprego da fotografia, em detrimento da cópia acadêmica de estampas, gessos e modelos.³⁸

Após a reforma de 1890 também verificamos que a utilização das antigas gravuras não mais ocorreu na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Mais do que isso, alguns dos professores passaram a fazer uso de fotografias em suas aulas. Localizamos dois planos de aula, um de Pedro Weingärtner e outro de Rodolpho Bernardelli, que mencionam, de forma clara, o uso da fotografia em seus métodos de ensino.³⁹

Aqui não se quer negar as inúmeras relações perceptíveis entre a reforma da Academia brasileira e aquelas pelas quais passou, de 1863 em diante, a École des Beaux-Arts francesa. Não é possível, no entanto, ignorar que academias artísticas de outros países, igualmente, efetuaram reformas em suas estruturas, muitas vezes com diretrizes diferentes daquelas adotadas na França. Da mesma forma, não se pode ter como irrelevante o fato de que parte significativa do corpo docente atuante na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro vivenciou de perto as novidades propostas para o sistema de ensino italiano, e não o francês.⁴⁰

Esperamos que os desdobramentos futuros desta pesquisa, apenas iniciada, nos ajudem a compreender em que medida as propostas de renovação do sistema de ensino das belas artes italianas foram apreendidas pelos professores da Escola Nacional de Belas Artes brasileira e em que medida essas inovações foram adotadas quando da elaboração e implementação da reforma da Academia no decorrer da década de 1890. Cremos que essa compreensão seja útil

para o aprofundamento da história da pintura brasileira, abrindo novos focos de reflexão sobre a produção artística do século 19.

Camila Dazzi é doutora em história da arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ e docente do Centro Federal de Educação Tecnológica (RJ) – Campus Nova Friburgo.

NOTAS

- 1 Consideramos artistas brasileiros, além daqueles nascidos no Brasil, todos os que se naturalizaram brasileiros e/ou atuaram, durante parte significativa de suas vidas, no Brasil. Os artistas selecionados para este trabalho se enquadram nessa categoria.
- 2 Coli, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas, 1997. Tese (livre-docência em história da arte), IFCH/Unicamp.
- 3 Christo, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes ao chão. Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 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.
- 4 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; Silva, Maria do Carmo Couto da. *Rodolpho Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República*. Campinas, 2011. Tese (doutorado em história), Programa de Pós-Graduação em História, IFCH/Unicamp.
- 5 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, Rio de Janeiro, MNBA, 2001.
- 6 Dazzi, Camila. *As relações Brasil/Itália na arte do último Oitocentos: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)*. Campinas, 2006. Dissertação (mestrado em história da arte). Programa de Pós-Graduação em História, IFCH/Unicamp.
- 7 Dazzi, Camila. Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes em Roma. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, v.10, 2008: 17-42.
- 8 Dazzi, Camila. *“Pôr em prática e Reforma da antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Rio de Janeiro, 2011. Tese (doutorado em história da arte), PPGAV/UFRJ.
- 9 Silva, 2005, op. cit.
- 10 Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 646-4. Bilhete assinalado de Roma, 19 mai. 1880.
- 11 Arquivo do Museu Dom João VI. Pasta Roldolpho Bernardelli. Carta de 20 fev. 1883.
- 12 Silva, 2005, op. cit.
- 13 Dazzi, 2006, op. cit.
- 14 Ladispoto, Teresa Sacchi. *Aspetti dell’associazionismo artistico romano dopo il 1870. Roma moderna e contemporanea*, Roma, VII, n. 1-2, 1999: 295-316.
- 15 Arquivo do Museu Dom João VI. Pasta Rodolpho Bernardelli. Carta de 17 jul. 1883.
- 16 Guida Monaci, a. XVIII, Roma 1888: 749; ivi, a. XIX, Roma 1889: 755; ivi, a. XX, Roma 1890: 750; ivi, a. XXI, Roma 1891: 817; ivi, a. XXII, Roma 1892: 843; ivi, a. XXIII, Roma 1893: 867 apud Feo, Giovanna Caterina de (a cura di). *Artisti e personalità nella Villa Strohl Fern tra il 1882 e il 1956*. Elenco provvisorio. In: *Alfred Wilhelm Strohl-Fern*. Atti di Convegno. Roma: Ghaleb Editore, 2010: 106.
- 17 Dazzi, 2011, op. cit.: 247-254.
- 18 Guida Monaci, a. XVII, Roma 1887: 688; ivi, a. XVIII, Roma 1888: 750; ivi, a. XX, Roma 1890: 754; ivi, a. XXI, Roma 1891: 820 apud Feo, op. cit.: 130.

- 19** Tarasantchi, Ruth Sprung. Fotografia e pintura: “retratos” da realidade. In: *Pedro Weingärtner 1853-1929: um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009: 153-161. (Catálogo)
- 20** Algumas notícias de jornal mencionam a Itália como lugar de residência do artista: *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, n. 169, ano II, 30 jul. 1888; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 247, ano XVI, 4 set. 1890.
- 21** Sobre o custeio da viagem: Um acto de Bernardelli. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1888.
- 22** 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: 19-20.
- 23** Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de correspondências referente a 5 set. 1894: 83A.
- 24** 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: 315.
- 25** Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata de 12 set. 1894. Ofício de Belmiro de Almeida ao diretor da Escola: 84A.
- 26** Nunes, José Luiz da Silva. Modesto Brocos: a retórica dos pintores. *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/mb_retorica.htm>.
- 27** Este pequeno fragmento de uma crítica serve de exemplo: “Belmiro é o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que, compreendendo por uma maneira clara a arte do seu tempo, interpreta um assunto novo”. Duque Estrada, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Laemmert, 1888. Em minha tese de doutorado, dedico um capítulo (O moderno ao final do século XIX) ao debate sobre o conceito de modernidade no Brasil do final de século 19: Dazzi, 2011, op. cit.: 29-88.
- 28** Vagnetti, Fausto. *La Regia Accademia di Belle Arti di Roma*. Firenze: Le Monnier, 1943: 30-37. Pode ser traduzido como “o cadeado das academias” ou “a tranca das academias”, ou seja, o fechamento das academias.
- 29** “R. D. 9 ottobre 1873”. Cipriani, A. Note sulla fondazione dell’Accademia di Belle Arti in Roma. *Quaderni dell’Accademia*, Roma, I, n.1, settembre 1985: 115-119.
- 30** Vagnetti, op. cit.: 47.
- 31** Berta, Barbara. *La Formazione della Figura Professionale Dell’architetto. Roma 1890-1925*. Dottorato in Storia e conservazione dell’oggetto d’arte e di architettura. Università degli Studi di Roma Tre. Dipartimento di studi Storico-artistici, Archeologici e sulla Conservazione. Roma, 2008.
- 32** Vagnetti, op. cit.: 35-37.
- 33** Para mais detalhes, consultar: Alamaro, E. (a cura di). *Il sogno del Principe*. Il Museo artistico industriale: la ceramica tra Otto e Novecento, catalogo della mostra. Firenze: Faenza-Sesto Fiorentino-Caltagirone, 1984 ou Arbace, L. (a cura di). *Il Museo Artistico Industriale di Napoli*. Napoli, 1998.
- 34** Vagnetti, op. cit.: 478.
- 35** Id., ibid.: 41.
- 36** Id., ibid.: 84.
- 37** Bordini, Silvia. Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento. In: *La pittura in Italia*. Milano: Electa, 1991: 581-601.
- 38** Selvatico, Pietro. Sull’educazione del pittore storico moderno italiano. In: *Pensiere*. Padova, 1848 apud Barocchi, Paola. *Testimonianze e polemiche figurative in Italia: l’Ottocento: dal bello ideale as Preraffaellismo*. Firenze: Massima, 1972: 125.
- 39** Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata de 8 jun. 1891: 4B e 5A.
- 40** Vale lembrar que professores italianos atuaram na Escola Nacional de Belas Artes brasileira no decorrer da década de 1890.