



HAL
open science

Le peintre brésilien Rodolpho Amoêdo (1857-1941) et l'expérience de la peinture française : académisme ou innovation ?

Marilia Braz-Botelho

► To cite this version:

Marilia Braz-Botelho. Le peintre brésilien Rodolpho Amoêdo (1857-1941) et l'expérience de la peinture française : académisme ou innovation ?. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2015. Français. NNT : 2015PA010582 . tel-01793470

HAL Id: tel-01793470

<https://theses.hal.science/tel-01793470v1>

Submitted on 16 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE PARIS I – PANTHEON – SORBONNE
UFR D'ART ET D'ARCHEOLOGIE

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE PARIS I

Discipline : Histoire de l'Art

présentée et soutenue publiquement

par

Marilia BRAZ BOTELHO

le 28 mars 2015

***Le peintre brésilien Rodolpho Amoêdo (1857-1941)
et l'expérience de la peinture française :
académisme ou innovation ?***

Volume I : texte

Directeur de thèse : M. Eric DARRAGON

JURY

M. François ROBICHON, président

M. Bertrand TILLIER

M. Eric DARRAGON

M. Jorge Sidney COLI Junior

Mme Anne ROQUEBERT

RÉSUMÉ en français :

Analyse du parcours et de la production du peintre brésilien Rodolpho Amoêdo (1857-1941), pensionnaire de l'Académie Impériale (brésilienne) des Beaux-Arts à Paris, entre les années 1879 et 1887. Au contact avec l'art français contemporain, mais aussi celui du XVIIIème siècle, Amoêdo va d'abord subir l'influence de certains peintres français, comme Gustave Boulanger et Alexandre Cabanel, ses premiers maîtres. Mais vers la fin de son séjour parisien, il passe à s'intéresser à l'art de Puvis de Chavannes. Ses toiles deviennent alors plus claires et se rapprochent maintes fois d'un style pré-symboliste. De retour au Brésil en 1888, il s'intéresse à la littérature de son temps et il participe des divers cercles formés par de célèbres hommes de lettres à Rio de Janeiro. Sa peinture toujours académique dans la facture et romantique dans son contexte va évoluer vers un style réaliste plus intimiste et psychologique. Souvent la femme actuelle prenait une place importante dans ses représentations. Dans ce sens, il devient très à l'écoute de l'art de James Tissot. Toutefois, ses œuvres imprégnées de théâtralité font preuve d'originalité : tant au niveau de la composition comme de la mise-en-scène des personnages. Sa science des techniques de peinture et les idées positivistes ont aussi joué un rôle dans sa conception d'art. Commentaires et critiques sur les œuvres présentées par l'artiste lors des Salons parisiens, des expositions brésiliennes et internationales. Comme enseignant dévoué à l'Ecole des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, il a collaboré directement au développement de l'art au Brésil, en particulier dans la période de transition entre l'art académique du XIXème et l'art moderne du XXème siècle.

TITRE en anglais :

Brazilian painter Rodolpho Amoêdo (1857-1941) and his experience with French painting : academism or innovation ?

RÉSUMÉ en anglais :

Analysis of Brazilian painter Rodolpho Amoêdo's (1857-1941) career path and works who earned a grant from Brazilian Imperial Academy of Fine Arts to stay in Paris between 1879 and 1887. Exposure to French contemporary art but also to that of the XVIIIth century, at the beginning, Amoêdo is influenced by French painters like Gustave Boulanger and Alexandre Cabanel, his first professors. At the end of his Paris stay, he gets closer to Puvis de Chavannes. His paintings become lighter, in a pre-symbolist style. Back to Brazil, in 1888, he is fond of literature and takes part to several societies founded by famous writers in Rio de Janeiro. His paintings, academic in their style but romantic in their environment, become more realistic and include greater personal and psychological dimensions. Occurrences of modern ladies in his works are more frequent : his works are closer to James Tissot's ones. However, they encompass theatrical aspects which make them unique at the general organization level as well as

at the direction of characters. His views about art were also founded on his deep knowledge of painting techniques and on positivism. Comments and critical analysis of works presented by the artist at exhibitions in Paris or at local or international exhibitions in Brazil. As a devoted professor at Rio de Janeiro School of Fine Arts, he worked directly for developing art in Brazil, especially during the transition period between XIXth century academic art and XXth century modern art.

DISCIPLINE – SPÉCIALITÉ DOCTORALE :

Histoire de l'art et archéologie.

MOTS-CLÉS :

Amoêdo ; Académisme ; Réalisme ; Romantisme ; Pré-symbolisme ; Cabanel ; Puvis de Chavannes ; Boulanger ; Gervex ; Meirelles ; Henrique Bernardelli ; Almeida Junior ; Villares ; Aurélio de Figueiredo ; Belmiro de Almeida ; Baptista da Costa ; Parreiras ; copie ; nu ; peinture d'histoire ; peinture de style ; peinture décorative ; décoration ; portrait ; techniques de peinture ; Salon ; Expositions Générales des Beaux-Arts ; Museu Nacional de Belas Artes ; Gonzaga Duque ; Mário Pedrosa ; critique d'art ; histoire du Brésil ; positivisme.

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'UFR :

École doctorale VI (Histoire de l'art et archéologie) / Centre André Chastel, UMR 8150, INHA-Galerie Colbert, 2 rue Vivienne, 75002 Paris.

A mon père

« En art comme en littérature, comme en science, comme dans le commerce
et l'industrie, il est difficile d'aller au-delà de ce qu'on a.»

Luiz Gonzaga DUQUE ESTRADA (1863-1911)

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement Monsieur Le Professeur Eric Darragon pour sa brillante et patiente orientation tout au long de la réalisation de ce projet.

Nous exprimons aussi nos vifs remerciements au Museu de Astronomia e Ciências Afins, en particulier à ses directrices Mesdames Maria Margaret Lopes et Heloísa Maria Bertol Domingues, par leur précieux soutien jusqu'au bout de ce projet. A Luci Meri Guimarães Silva et Nancy Ribeiro pour leur inestimable collaboration dans le traitement des images. A Michel Cabirol pour sa patiente révision du français. A Roberto de Brito Alves pour les photographies.

Nous souhaitons également remercier :

L'Academia Brasileira de Letras à Rio de Janeiro: Fernanda Gaspar;
Les archives de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts à Paris: M. Schwartz ;
Les Archives Nationales à Paris;
Les archives de la Cúria Metropolitana Bom Pastor/Arquidiocese de São Salvador da Bahia à Salvador: Rita de Cássia et André;
L'Arquivo Histórico do Itamaraty à Rio de Janeiro: Joyce et Miranda;
L'Arquivo Nacional à Rio de Janeiro;
La Biblioteca Nacional à Rio de Janeiro: Maria José Fernandes, Carla Ramos et Alessandra;
La Bibliothèque Nationale de France à Paris;
Le Cemitério São João Batista à Rio de Janeiro: Renato;
Le Centro Cultural da Justiça Federal à Rio de Janeiro;
Le Colégio Pedro II à Rio de Janeiro: Geraldo Pinto Vieira et toute l'équipe du Núcleo de Documentação e Memória (Nudom);
L'Eglise São Francisco da Penitência à Rio de Janeiro: Carlos Alberto Pinheiro;
L'Eglise Positiviste du Brésil à Rio de Janeiro: Danton Voltaire Pereira de Souza;
La Fundação Casa de Rui Barbosa à Rio de Janeiro: Lúcia et Leila (archives);
La Fundação Nacional de Artes do Rio de Janeiro: Glória, Márcia et Cláudia (Centro de Documentação e Informação em Arte);
L'Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro à Rio de Janeiro: Pedro Tortimo et Cybelle de Ipanema;
Le Liceu de Artes e Ofícios à Rio de Janeiro: Conceição et Myriam Freire Dias Costa;
Le Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Luiz Hossaka (in memoriam) et Ana Luiza Maccari;
Le Musée d'Orsay à Paris: Véronique Beauregard, Clémentine Lemire et Elsa Badie Modiri;
Le Musée du Louvre à Paris : Michèle Perny (département de peintures);
Le Museu Nacional de Belas Artes à Rio de Janeiro: Mônica Xexéo, Mary Komatsu Shinkado, Vicência Mendes, Nilsélia Diogo, Thais Freitas et Maria Celeste Nogueira Campos;

Le Museu Dom João VI à Rio de Janeiro: Sônia Gomes Pereira, Renata Carvalhaes, Isolda Armelau, Alexandre, Rosani Godoy et Vanessa Oliveira da Silva;
Le Museu dos Teatros à Rio de Janeiro: Elizabeth Affonso;
Le Museu Histórico Nacional à Rio de Janeiro: Rosângela Bandeira, Ângela, Fernanda, Ana et Jorge Cordeiro;
Le Museu Histórico e Diplomático à Rio de Janeiro: João Hermes Pereira de Araújo, Hélen Verraes Alves et Lourdinha;
Le Museu Mariano Procópio à Juiz de Fora: Douglas Fasolato, Aline Santana, Maria Salete Figueira et Graça Almeida;
Le Museu Paulista da Universidade de São Paulo: Tatiana Vasconcelos dos Santos, Rodrigo Irponi et Flávia Urzua;
Le Museu Victor Meirelles à Florianópolis: Lourdes, Fernando Boppré et Joana do Amarante;
La Pinacoteca do Estado de São Paulo à São Paulo: Fernanda D'Agostino;
Le Palais Pedro Ernesto à Rio de Janeiro:
Le Projeto Portinari à Rio de Janeiro: João Cândido Portinari, Noélia Coutinho et Elisa;
La Réunion des Musées Nationaux à Paris: Katia Cordova ;
La Santa Casa da Misericórdia à Rio de Janeiro: Solange Silva et Adeildo (archives);
Le Theatro Municipal de Rio de Janeiro : Meire et Carlos Eduardo Mourão.

Ainsi que les professeurs, muséologues, historiens d'art, collectionneurs privés et marchands d'œuvres d'art brésiliens, qui m'ont si généreusement accueillie, en partageant leurs connaissances et/ou en facilitant l'accès à leurs collections:

Adilson Rachid Portugal;
Alba Bielinski ;
Andrey Assumpção;
Anna Maria Esnaty;
Carmem Cuinas Tourino;
Cláudio Valério Teixeira;
Evandro Carneiro Leilões;
Hecilda e Sérgio Fadel;
Ivan Coelho de Sá;
João Maurício Pontual Galeria de Arte;
Jorge Coli;
Liana Araújo;
Luciano Migliaccio;
Maraliz de Castro Vieira Christo;
Márcia Valéria Teixeira Rosa;
Márcio Barbosa;
Max Perlingeiro et Lucimar (Editions Pinakothek);
Patrícia Telles;
Rafael Peixoto et Graça (Colecionador Escritório de Arte);
Regina Esnaty Garcia (in memoriam);
Roberto Esnaty Garcia;
Roberto Hugo da Costa Lins;
Soraia Cals Escritório de Arte;
Valéria Mendes Fasolato.

AVANT PROPOS

Brésilienne d'origine et ayant eu la possibilité de séjourner à Paris pendant quelques années, j'ai suivi les cours de l'Ecole du Louvre, avec une spécialité dans l'art du XIXème jusqu'au début du XXème siècle. Plus tard, grâce à une bourse du gouvernement français, j'ai suivi la formation de l'Institut National du Patrimoine, en même temps qu'à l'Université de Paris I, je préparais un Diplôme d'Etudes Approfondies en histoire de l'art. J'ai donc naturellement souhaité approfondir mes connaissances en histoire de l'art de cette période. De retour au Brésil, je suis devenue conservatrice de musée dans des établissements variés ce qui m'a contrainte pendant longtemps à reporter ce projet. Dès que possible, j'ai repris mes recherches en l'histoire de l'art, en me tournant logiquement vers les collections brésiliennes, notamment vers la peinture du XIXème siècle. Mon intention était d'approfondir l'étude de cette période au Brésil, que j'ignorais en grande partie : ma formation dans ce domaine avait entièrement eu lieu en France. Sous la direction de M. Eric Darragon, je repris alors mes études en 2007-2008¹, au niveau doctoral à l'Université de Paris I. Mon sujet de recherche devait porter sur l'influence entre la France et le Brésil dans l'art du XIXème siècle ainsi que sur les rapports entre l'art et la science, mon domaine de recherche parallèle au musée scientifique pour lequel je travaillais.

Un artiste a alors attiré mon attention par la qualité de sa technique, par les sujets traités et la cohérence de son style dans sa vaste production picturale : Rodolpho Amoêdo. De plus, je découvris que ce peintre, présent à Paris entre 1879 et 1887 grâce à un prix de l'Académie Impériale des Beaux-Arts qu'il obtint en 1878, était un ancien disciple d'Alexandre Cabanel. En outre, il aimait la science, notamment la physique et la chimie, particulièrement intéressé par les théories scientifiques employées dans l'art. Il devint ainsi l'un des précurseurs au Brésil dans la conservation et la restauration de tableaux.

Ce sujet de recherche a été mené non sans difficulté aussi bien en France qu'au Brésil. Pour me consacrer à une recherche aussi vaste, il m'aurait fallu du temps libre dont, en principe, je ne disposais pas. Travaillant à plein temps au Musée d'Astronomie à Rio de Janeiro, j'avais d'abord demandé un congé sabbatique de trois ans, entre 2007 et 2010, afin de pouvoir me documenter et rédiger ce travail. Toutefois, plusieurs empêchements d'ordre personnel m'ont contraint à retarder ce projet. A la fin de ce congé, je n'avais pu faire que quelques recherches, rassembler une bonne partie de la

¹ En fait, ma première inscription en doctorat à l'Université de Paris I datait de l'année 2000-2001. Toutefois, ayant demandé une interruption d'études dès 2001, je ne pus recommencer qu'en 2007.

documentation, réaliser des entretiens et effectuer des prises photographiques. A mon retour au musée, j'ai pu profiter d'une journée par semaine entre 2011 et 2014. En décembre 2014, j'arrivais presque à conclure ce projet car entretemps, j'ai obtenu du Ministère de la Science et de la Technologie, auquel je suis rattachée, un congé en rémunérée de trois mois (entre le début de septembre et le début de décembre 2012), puis quelques mois de congé au cours de l'année 2013. J'ai pu alors me consacrer entièrement à la rédaction de la thèse de doctorat.

Ce projet n'a pu voir le jour qu'après plusieurs étapes de travail. Nous avons pu rassembler une grande partie de l'iconographie et de l'historiographie disponibles sur Rodolpho Amoêdo. Notre projet incluait au départ un catalogue raisonné sur l'artiste. Toutefois, nous avons été obligés de restreindre notre projet. Il nous aurait fallu une bourse ou une subvention d'aide pour les crédits photographiques. D'un autre côté, nous avons eu du mal à repérer tous les collectionneurs de cet artiste au Brésil. Nous avons donc décidé de réaliser cette partie de notre projet ultérieurement. Toutefois, nous croyons que le but principal de ce travail a été atteint : nous avons réussi à rassembler un grand nombre d'informations et même, à compléter et à revoir celles disponibles dans la littérature écrite sur cet artiste. Cela nous a permis de mieux comprendre sa place et sa contribution à l'art brésilien au XIXème et au XXème siècles.

INTRODUCTION

Artiste brésilien d'un talent exceptionnel, Rodolpho Amoêdo a été l'un des peintres qui ont le plus contribué au développement de l'art à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle dans son pays. Né en 1857 à Salvador, il sera très actif à Rio de Janeiro. Son avènement est aussi le résultat de la maturité atteinte par l'enseignement académique au Brésil initié au début du XIX^{ème} siècle. Elève au Brésil du peintre académique Victor Meirelles de Lima (1832-1903), dit Victor Meirelles, il devient d'abord peintre d'histoire. Par la suite ce sera surtout la figure humaine qui va l'intéresser : portraits, nus, représentations historiques et scènes de genre, même s'il peint de temps en temps des paysages et des natures mortes. Ayant la possibilité de séjourner pour de longues périodes à Paris comme pensionnaire de l'Empire, il va développer ses dons artistiques dans les ateliers de Gustave Boulanger (1824-1888) et d'Alexandre Cabanel (1823-1889). L'influence de ce dernier - reconnu par son style éclectique - sera décisive dans sa carrière mais pas la seule. Ses œuvres vont refléter le dessin rigoureux et la construction sévère du maître officiel français. Le résultat est une peinture toujours très achevée et d'une technique indiscutable. Il sera toujours fidèle au réalisme académique de Cabanel même si un sens poétique et une sensibilité plastique viennent adoucir sa peinture. Considéré un maître du style académique réaliste et éclectique, il va devenir un passionné pour la figure humaine. Ses premiers tableaux historiques sont de style romantique avec des sujets inspirés généralement de la Bible ou de la littérature. De Paris, il va atteindre une grande renommée au Brésil, notamment lorsqu'il commence à exposer ses toiles les plus connues au Salon des Artistes Français entre les années 1882 et 1887. Par ses qualités de composition et d'idéalisation, son tableau *Le départ de Jacob* (**Fig. 1**), qu'il expose au Salon en 1884, était considéré par la critique de son pays comme son plus grand chef d'œuvre. Ensuite, après ses années de formation à Paris, il va s'adonner à un art plus psychologique ou poétique, souvent à tendance pré-symboliste. Toute sa vie il sera redevable des contacts et de l'expérience avec l'art français de la fin du XIX^{ème} siècle. Cette affinité qu'il ressent avec ce milieu culturel et artistique l'aidera à poursuivre avec cohérence une longue et difficile carrière d'artiste dans son propre pays.

Pour mieux comprendre le contexte de sa peinture, il nous faut tout d'abord connaître certains aspects essentiels de la culture de son pays au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle : le Brésil a été pendant presque tout le XIX^{ème} siècle un pays monarchique et esclavagiste. Découvert le 22 avril 1500 par le navigateur portugais Pedro Álvares Cabral (c.1467-c.1520), le Brésil était devenu depuis une colonie portugaise. Sa population se

composait principalement de blancs d'origine portugaise, d'indiens autochtones et de noirs soumis à l'esclavage. Sa capitale va d'abord être installée à Salvador dans l'Etat de Bahia jusqu'en 1763. Cette ville située au bord de l'océan Atlantique avait été fondée par les Portugais en 1549. Elle a été la première capitale du Brésil et son port était le plus important du pays, aussi bien pour l'entrée d'esclaves noirs que pour les relations commerciales et économiques. Après 1763, la ville de Rio de Janeiro va s'imposer et devenir successivement : capitale de la colonie, capitale du Royaume Uni de Portugal, Brésil et Algarves à partir de 1815, puis capitale de l'Empire du Brésil le 7 septembre 1822, lorsque le pays acquiert son indépendance du Portugal. Quoique n'étant plus la ville la plus importante de cette jeune nation, Salvador est restée une ville très animée sur le plan culturel pendant la seconde moitié du XIXème siècle, notamment dans le domaine des arts vivants. Elle conservait aussi une influence politique nationale. La liaison entre les villes de Salvador et de Rio de Janeiro s'effectuait principalement par la mer. Entre les années 1624 et 1654, les Hollandais vont envahir et dominer une partie de la côte située à Nord-Est du pays. Les peintres hollandais Frans Post (1612-1680) et Albert Eckhout (1610-1666) qui accompagnaient le prince Maurice de Nassau (1567-1625) vont représenter les paysages et la population autochtone. Leurs œuvres restent la seule vision picturale connue du Brésil au XVIIème siècle. Vers la fin de ce siècle et jusqu'en 1780, la colonie va connaître une période de grande prospérité tirée de ses mines d'or. En 1698, le nombre d'esclaves se montait à environ 100.000 personnes. La ville de Rio de Janeiro va devenir depuis le carrefour de toutes les influences du pays.

Au XVIIIème siècle, l'art portugais baroque dominait les principales villes brésiliennes. Les œuvres d'art produites à cette période répondaient aux besoins des commanditaires. La commande dans le Brésil colonial est essentiellement religieuse et destinée à la décoration des églises. Elle provenait soit des ordres religieux soit des paroisses ou des confréries de toute sorte. Les commandes d'état, des planteurs, des négociants ou des mineurs enrichis étaient moins importantes. L'art colonial échappait totalement à l'institution académique. Il s'élaborait dans des ateliers créés par les ordres religieux dans les couvents et conforme à la tradition corporative. L'ambiance est dominée par les traditions venues d'Europe. Les modèles de la métropole et d'autres pays d'Europe (surtout Espagne, Italie, Flandres) sont représentés par les gravures ou les plans : des éléments d'architecture ou de décor provenant du Portugal sont montés sur place, comme les *azulejos*. La peinture de la première moitié du XVIIème siècle est surtout le fait de deux bénédictins Agostinho da Piedade et Agostinho de Jesus.

Progressivement la participation des métis et des noirs à l'activité des ateliers va devenir prépondérante. Dans la sculpture, le bois polychromé prédominait comme matériau. Le sculpteur métis Antonio Francisco Lisboa (1738-1814), dit le petit estropié représente le sommet de l'art baroque au Brésil. Il résume toute la culture plastique et religieuse du Brésil colonial. Le style baroque va perdurer dans la culture jusqu'au début du XIXème siècle. D'autres tendances seront alors implantées dans le pays, lorsqu'en janvier 1808 le roi portugais João VI, fuyant les troupes de Napoléon décida de transférer sa cour à Rio de Janeiro. En conséquence en 1816, la colonie va être rehaussée de sa simple condition et devenir Royaume Uni du Brésil, Portugal et Algarves.

Très éloigné des grands centres européens de culture, le Brésil était d'emblée condamné à être toujours en retard dans le domaine des arts plastiques ; d'autant plus que la vision de l'art imposée par l'empire portugais était très étroite. Alors que le romantisme et le réalisme avaient beaucoup de succès en Europe, ces courants n'ont jamais été officiellement acceptés dans le domaine des beaux-arts. Toute la peinture produite à cette époque va alors être de style académique néoclassique. Ce style était une convention chez les artistes brésiliens, le seul accepté dans le système d'enseignement. Un genre de peinture épuisé et imposé par l'académie où les sujets devaient toujours être portés sur la mythologie ou la religion. Le 7 septembre 1822, l'empereur Pedro I (1798-1834), fils de João VI (1767-1826), va déclarer l'indépendance du Brésil vis-à-vis du Portugal. Dirigée ensuite par son héritier Pedro II (1825-1891), la nation connaîtra une période de stabilité dans tous les domaines. Le goût particulier de l'empereur pour l'esthétique préconisée par le peintre français Jacques-Louis David (1748-1825) devait prévaloir dans les œuvres de tous les peintres de l'académie : l'habileté technique devait toujours l'emporter sur l'originalité. En revanche, les artistes académiques pouvaient compter sur la protection personnelle de Pedro II. A ses frais, ils étaient envoyés en Italie ou en France afin de parfaire leur formation. Cependant, ils ne pouvaient pas accompagner l'évolution artistique de ces pays, même à Paris où les arts plastiques connaissaient une vive évolution. Cette impasse dans l'art va perdurer et laisser des marques profondes dans presque toute la peinture brésilienne du XIXème siècle. Il faudra attendre l'avènement de la République le 15 novembre 1889, pour qu'une liberté dans l'art voie le jour. Ensuite, ce ne sera qu'après la Semaine de 1922 à São Paulo que l'arrivée du modernisme au Brésil sera enfin une réalité.

Historiquement, l'art du Brésil est très redevable de l'intervention des artistes français du XIX^{ème} siècle. L'expérience brésilienne de l'art est due à cette époque au modèle académique français. La société brésilienne n'était pas très favorable au développement artistique depuis la découverte du pays. Il faudra attendre la venue de la mission française à Rio de Janeiro en mars 1816, ordonnée par le roi portugais, pour qu'une vraie structure d'enseignement artistique soit établie dans le pays. L'organisateur de cette mission était le conservateur, critique et chercheur Joachim Lebreton (1760-1819), récemment destitué de son poste à l'Institut de France. La mission française était aussi appelée Mission ou Colonie Lebreton. Outre quelques artisans, neuf artistes français ont accompagné Lebreton : l'architecte Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny (1776-1850) et ses auxiliaires Charles-Henri Lavasseur (?) et Louis Symphorien Meunier (?), le peintre d'histoire et dessinateur Jean-Baptiste Debret (1768-1848), le peintre d'histoire et paysagiste Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), son frère le sculpteur Auguste-Marie Taunay (1768-1824) et son auxiliaire François Bonrepos, le graveur de médailles Charles-Simon Pradier (1786-1848) et François Ovide. La venue de ces artistes et artisans français au Brésil va engendrer de profondes transformations artistiques dans le pays. Ces artistes étaient pour la plupart des exilés bonapartistes. La Mission va implanter un système d'enseignement en académie, qui n'existait pas encore au Portugal ; la métropole n'ayant pas atteint le niveau d'éducation et de développement artistique nécessaire. Le projet de Le Breton consistait en l'apprentissage des beaux-arts ainsi que des arts et métiers. Il va fonder l'Ecole Royale des Sciences, Arts et Métiers dès le 12 août 1816. Ensuite, par le décret du 23 novembre 1820, fut établie l'Académie et Ecole Royale des Arts à Rio de Janeiro. Mais ce n'est qu'à partir de novembre 1826, que l'académie va effectivement fonctionner avec la structure formelle tant désirée par les artistes français. Très marqués par les théories de Winckelmann (1717-1768), ils vont séparer les arts dits majeurs des mineurs.

En dehors de la Mission, plusieurs autres artistes français ont séjourné au Brésil pendant le XIX^{ème} siècle. Certains ont été professeurs à l'Académie comme François-Auguste Biard (1798-1882) et Jules Le Chevreil (c.1810-1872). Le premier arrivé fut Armand-Julien Pallière (1784-1862), suivi de Louis-Alexis Boulanger (c.1800-1873), des frères François-René Moreaux (1807-1860) et Louis-Auguste Moreaux (1818-1877), de Claude-Joseph Barandier (c.1812-1867) et de Jean-Baptiste Borély (c.1815-c.1880). Tous ces peintres possédaient déjà une solide formation à leur arrivée,

notamment ceux venus de Paris, comme le paysagiste Henri-Nicolas Vinet (1817-1876), un ancien disciple de Corot (1796-1828) ou le paysagiste Emile Rouède (1850-1912) qui a participé des expositions générales. Animés par un fort esprit d'aventure, ils se sont très vite adaptés au pays et adonnés à leur travail. Ils étaient très bien reçus par la cour et l'élite sociale qui voyaient en eux une attraction culturelle : l'art était pour eux plutôt une illustration de leur existence que le reflet d'une réalité sociale.

La Mission va marquer le début de l'enseignement néo-classique au Brésil : un style qui était déjà dépassé et qui sera imposé aux élèves. Le peintre Nicolas Taunay, qui était venu avec toute sa famille, va assumer la direction des cours de paysage mais découragé après la mort de son ami Lebreton, il décide de revenir en France en 1821, accompagné d'un de ses fils. Il laissera à son fils aîné Félix-Emile Taunay (1795-1881), aussi peintre paysagiste, la charge d'enseigner la peinture à l'académie dont il deviendra postérieurement le directeur. Celui-ci va fonder une famille très illustre au Brésil. De son côté, Debret, responsable de la chaire de peinture d'histoire, était un peintre néo-classique de l'école davidienne. Il a aussi travaillé comme scénographe à côté de Montigny et il a donné des cours d'architecture. Grâce à lui, on a organisé pour la première fois une exposition d'arts plastiques au Brésil : l'Exposition des Cours de Peinture Historique, en décembre 1829. Ces expositions ont continué avec la présentation des œuvres des professeurs et des élèves. Elles sont à l'origine des Expositions Générales des Beaux-Arts (EGBA) organisées régulièrement par l'Académie dès mars 1840, lorsqu'elle était sous la direction de Félix-Emile Taunay. Ces expositions permettront aux artistes les plus talentueux d'être reconnus. Grâce à l'initiative de F-E. Taunay, des prix ont été créés pour récompenser les meilleurs exposants. Il a aussi été professeur de dessin de l'empereur Pedro II à qui il a communiqué sa passion pour les arts plastiques. Toute sa gestion a été extraordinairement positive pour l'épanouissement de l'Académie.

Les EGBA's ont eu une importance capitale pour l'évolution des arts plastiques au Brésil². Elles ont été créées par décision du peintre français Félix-Emile Taunay, alors le directeur de l'AIBA et instituées officiellement le 31 mars 1840³. Auparavant, les premières expositions d'art plastique au Brésil avaient été organisées par le peintre français Jean-Baptiste Debret en 1829. Mais ces dernières étaient restreintes aux élèves

² Source : MACIEL LEVY, Carlos Roberto. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Page 14. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

³ Source : *ibidem*.

et aux professeurs de l'Académie. Elles présentaient des oeuvres de fin d'année scolaire et étaient montées dans les classes de l'Académie. Dans ses galeries⁴, étaient exposées les collections d'art permanentes de l'établissement. Après 1840, les expositions s'ouvrirent à tous les artistes. En cas d'évaluation positive de leurs œuvres, celles-ci étaient présentées dans les galeries, en continuité avec les collections permanentes. De plus, il était prévu pour tous les participants un système de prix et d'acquisition d'œuvres d'art par la pinacothèque de l'Académie⁵. Dès 1845, ces expositions offraient - à travers un concours public - des bourses d'études et de voyage, dans le pays ou à l'étranger. Pour la section de peinture, le portrait était le genre dominant, suivi des paysages.

La venue des artistes français au Brésil, bien que très positive comme indiqué ci-dessus, a involontairement collaboré à enlever de l'art brésilien tous ses aspects natifs et son originalité. Comme nous l'avons vu, avant la venue de la mission, l'art local était surtout marqué par une thématique religieuse et un style baroque, caractéristiques de la période coloniale (1500-1822). Selon Edouard Pommier, le baroque était une expression viscérale de l'identité profonde du Brésil⁶. De son côté, le peintre et l'historien d'art brésilien Quirino Campofiorito (1902-1993) remarque que la peinture locale produite à cette époque présentait déjà des caractéristiques éclectiques⁷. Elle était le résultat d'un échange permanent entre un art d'importation européen et les artistes natifs. Leur originalité se remarque au niveau des coloris employés, car les modèles apportés de l'étranger étaient des estampes, des bibles illustrées ou des gravures en noir et blanc. Capable alors de s'adapter à toutes les situations, « l'art baroque s'installe dans le nouveau monde au point de devenir la civilisation du Brésil » (POMMIER, 1999). L'une des raisons de ce succès vient de ce que cet art toujours très visible et lisible

⁴ Dans la galerie 1 étaient exposés les tableaux anciens : Raphaël Sanzio, Ticiano, Tintoretto, Tiepolo, Caravage, Annibal et Luigi Caracci, Guido Reni, Velasquez, José Ribera, Rubens, Van Dyck, Wouwermann, Paul Brill, Honthorst, Charles Lebrun, Poussin, Jean Jouvenet, Nicolas-Antoine Taunay, Mme Vigée-Lebrun, Simon Vouet, Courtois, Jules Le Chevrel, Vinet, Buvelot, Borély.

Dans la galerie 2, étaient présentés les tableaux modernes.

Source : *Catálogo da Exposição Geral de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C., 1890.

⁵ Les collections de la pinacothèque de l'AIBA vont s'enrichir directement des Expositions Générales. Elles vont former par la suite le noyau dur de la collection du Museu Nacional de Belas Artes à Rio. Source : MACIEL LEVY, Carlos Roberto. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Page 14. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1990.

⁶ Source : POMMIER, Edouard. *Baroque Brésil Baroque In Brésil Baroque : entre ciel et terre*. Pages 49-56. Lavalur : Imprimerie Artistique, 1999.

⁷ Source : CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Page 19. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983.

faisait appel aux sens et s'adressait à tous. La création de l'académie va avoir comme conséquence directe l'extension des horizons pour tous les arts plastiques du pays. Dorénavant, les artistes vont avoir un nouveau statut, une formation intellectuelle poussée et un répertoire plus vaste. Mais ils vont aussi être insérés dans un système d'enseignement très rigoureux qui brimait l'imagination créatrice des jeunes disciples, en leur imposant des règles et un certain goût. On assista alors à la réalisation d'une profusion de tableaux historiques tirés de la Bible avec des allégories qui formaient la part la plus importante des expositions. Avec tant de contraintes, il était très difficile pour les artistes de créer des œuvres originales : une vraie école de peinture brésilienne ne pouvait donc exister. D'autant plus que le genre du paysage était considéré comme mineur. Il n'était pas valorisé par l'académie qui l'admettait seulement comme accessoire d'une composition. Les scènes de paysage devaient toujours être soumises à une relation de convention avec une figure humaine. L'académie ne valorisait que l'aspect intellectuel et scientifique de la nature.

Ce ne sera qu'à la fin des années 1860 que ce préjugé sera définitivement écarté avec la venue à Rio de Janeiro du paysagiste allemand Georg Grimm (1846-1887) en 1868 à Rio de Janeiro. Il va alors devenir responsable des cours de paysage de l'académie : il refusait les cours en atelier et il emmenait ses élèves en plein air. Cependant, l'académie interdisait ce genre d'initiative et il a dû l'abandonner. Un groupe de jeunes élèves quittent alors l'enseignement officiel pour travailler de façon indépendante autour de Grimm. Parmi ces disciples, se distinguera Antonio Parreiras (1860-1937), considéré comme l'un des plus audacieux paysagistes en matière de créativité. Toutes ces contraintes favorisaient l'établissement d'une esthétique officielle. Celle-ci était d'abord de rigueur néo-classique, ensuite remplacée peu à peu par un académisme éclectique. Ce style d'enseignement ne s'achèvera qu'avec la chute de la monarchie le 15 novembre 1889. Toutefois, ce système permettait aux artistes de connaître des succès et de s'élever socialement. La plupart des élèves provenait des classes les moins favorisées qui n'avaient pas les moyens de fournir une éducation complète à leurs enfants. Les métiers les plus prisés à l'époque étaient ceux liés aux lettres : l'art était alors considéré comme une occupation de seconde zone, destinée aux noirs ou aux métis analphabètes. La notion du luxe et du bon goût n'étaient pas encore repandues dans le pays. Après la création de l'académie, des générations d'artistes plus instruits vont alors apparaître.

L'Académie Impériale des Beaux-Arts (AIBA) située à Rio de Janeiro, occupait une place privilégiée dans la culture du second empire au Brésil (1840-1889). L'empereur

Pedro II – un grand amateur d’arts - en a été son plus grand mécène, avec sa femme l’impératrice Teresa Cristina (1822-1889) et toute la famille impériale. Celle-ci était souvent présente lors des inaugurations d’expositions générales (EGBA) organisées par l’académie, lors de la distribution des prix et des médailles aux élèves. La bourse de voyage en Europe offerte par l’AIBA aux meilleurs élèves était subventionnée sur les fonds personnels de Pedro II. Pendant tout le second empire, dix-neuf peintres auront séjourné à l’étranger grâce à son soutien économique. Il a fait une importante donation de tableaux de sa collection personnelle à la pinacothèque de l’AIBA⁸. De son côté, l’impératrice aimait beaucoup les arts, en particulier la peinture de paysage. D’origine napolitaine, elle aurait fait venir le peintre italien Alessandro Cicarelli (1811-1879) en 1843 au Brésil. Elle passait aussi des commandes régulières au peintre paysagiste Agostinho José da Motta (1824-1878). Le couple impérial donnait l’exemple aux riches bourgeois planteurs de café qui devinrent eux-aussi des collectionneurs. Selon certains articles publiés par le peintre Manoel Araújo Porto-Alegre (1806-1879), alors le directeur de l’AIBA, il y avait au moins deux collectionneurs importants, hormis la famille impériale : Manoel José Pereira Maia (?) et José de Oliveira Barbosa (?).

L’acquisition ou la collection d’œuvres d’art n’étaient pas rares à Rio de Janeiro au XIXème siècle. Des ventes aux enchères qui incluaient des œuvres d’art étaient organisées par des commerçants, notamment étrangers. Comme celle de 1840, réalisées par Luiz A. Boulanger. D’autre part, certains artistes vendaient directement leurs œuvres dans leur atelier, comme le peintre italien Nicolau Facchinetti (1824-1900) qui était très connu pour ses vues de la baie de Rio de Janeiro. Dans son atelier, il vendait ses paysages à des commerçants étrangers et aux planteurs de café⁹. La peinture de paysage était à l’époque l’un des genres les plus appréciés par le public, le portrait aussi était très recherché, mais plutôt par l’élite locale. Toutefois, les artistes étrangers avaient le plus de succès, par rapport à ceux formés par l’AIBA. Ce genre sera menacé vers 1860, lorsque la photographie et la photopeinture seront diffusées à Rio. Avec la déclaration de la République en 1889, un nouveau public amateur des arts va apparaître, formé principalement de fonctionnaires et de bourgeois.

⁸ Pedro II a notamment fait don de deux tableaux d’art contemporain de sa collection personnelle à l’AIBA : *Fuga para o Egito* [Fuite en Egypte] d’Almeida Junior et *A carioca* [La carioca] de Pedro Américo.

Source : SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o império. A coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. Page 93. São Paulo: EDUSP-Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

⁹ Source : PICCOLI, Valéria. *Catalogue de l’Exposition Facchinetti*. Pages 23-33. Rio de Janeiro: CCBB, 2004.

La génération juste avant Rodolpho Amoêdo a été dominée par trois grands maîtres académiques de la peinture historique : Victor Meirelles, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), dit Pedro Américo et João Zeferino da Costa (1840-1915). Ils ont été les peintres les plus importants du Second Empire. Avec eux, le néo-classicisme devient plus audacieux et capable d'évoluer vers d'autres horizons jusqu'alors méconnus dans la peinture brésilienne. Parmi eux, Meirelles était le plus âgé et fut à deux occasions le maître d'Amoêdo. Il était aussi le peintre officiel de la famille impériale. Ancien élève de l'académie et pensionnaire à Rome, puis à Florence et finalement à Paris, il est considéré comme le vrai fondateur d'une peinture nationale et son plus grand représentant¹⁰. Devenant surtout un peintre d'histoire, lorsqu'il vivait à Paris, il devient disciple de Léon Cogniet (1794-1880) et d'André Gastaldi. Grâce à l'influence de ses maîtres français, il va élaborer son style à la fois romantique et académique. En 1861, il réussit à exposer au Salon où il présente son premier grand tableau historique *Première Messe au Brésil*¹¹ (N.T., 1860) (**Fig. 2**). C'était la première fois qu'un artiste brésilien s'y présentait. De retour au pays en 1862, il fut nommé professeur de peinture à l'académie où il restera jusqu'à la fin de l'empire. Il produisait continuellement en même temps qu'il enseignait à l'académie et au Lyceo Imperial. Il reçut, en 1868, la commande de vastes tableaux historiques représentant des épisodes liés à la guerre contre le Paraguay (1864-1870). La rigueur de son dessin alliée au souci de vérité et son goût du détail font que ses oeuvres sont de vrais documents historiques. Après avoir connu, en 1869, un considérable succès aussi bien auprès des critiques que du public, il jouit d'une grande renommée à partir des années 1870. Même s'il n'arrivera pas à créer un nouveau langage dans la peinture brésilienne, il va réussir à rénover la tradition picturale en introduisant des symboles typiquement nationaux qui étaient rejetés auparavant, notamment le personnage de l'indien. Toute sa vie a été consacrée à ses élèves et à son art : aucun professeur n'a formé un aussi grand nombre de disciples, aucun n'a autant développé l'art dans le pays. Cependant, après l'arrivée de

¹⁰ Selon José Leão, mentionné dans FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura. Apontamentos para a história da pintura no Brasil. De 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

¹¹ Titre original: *Primeira missa no Brasil*. Le projet de cette toile a reçu l'appui du directeur de l'Académie Impériale, Manuel de Araújo Porto-Alegre. Celui-ci avait alors permis à Victor Meirelles de rester deux ans de plus comme boursier à Paris afin de pouvoir exécuter ce travail. L'esquisse de ce tableau a été soumise à l'appréciation du peintre d'histoire Roberto Fleury. Accepté par le jury, le tableau est présenté au Salon parisien en 1862. C'était alors la première fois qu'un artiste brésilien exposait dans un Salon officiel français. A son retour au pays, Victor Meirelles fut faire chevalier de l'Ordre du Christ et de l'Ordre Impérial de la Rose par Pedro II. En 1876, ce tableau a été présenté à l'Exposition Internationale de Philadelphie aux Etats-Unis ; puis, en 1889, à l'Exposition Universelle de Paris.

la République, les artistes officiels seront persécutés et il connaîtra injustement la misère et un grand abandon.

De son côté, Pedro Américo était un artiste d'un talent rare et exceptionnel, un modèle brésilien de réussite artistique. Elève précoce et très doué à l'académie, il y remporta une quinzaine de médailles d'or et d'argent, plusieurs diplômes et des prix avant son départ comme pensionnaire à Paris en 1859. Il y fréquente l'école des beaux-arts, ainsi que les cours de physique du professeur Ganot et l'Université de la Sorbonne. Il a été à la fois disciple de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), de Léon Cogniet, d'Hippolyte Flandrin (1808-1864) et d'Horace Vernet (1789-1863). Après un séjour de trois ans et demi à Paris, il visite maintes capitales européennes, puis retourne à Paris. A son retour à Rio en 1864, il devient, après concours, professeur de dessin à l'AIBA. L'année suivante, il revient en Europe afin de peindre plusieurs tableaux et de soutenir une thèse de doctorat en Sciences Naturelles à l'Université de Bruxelles, ce qu'il fait le 21 juillet 1868. Il est de retour à Rio au début de l'année 1870 et il se consacre à son métier d'enseignant. Il n'y reste que jusqu'en 1873, lorsqu'il part à Florence afin d'exécuter la commande officielle d'une vaste toile historique *La Bataille de l'Avahy* (1877) (**Fig. 3**). Ce tableau, qui ne sera terminé qu'en 1877, est un de ses plus grands chefs d'œuvre, acclamé par la critique italienne. Le gouvernement italien lui demandera un autoportrait devant être placé dans la galerie des plus célèbres peintres de la Galleria Nazionale degli Uffizzi. Il sera de retour à Florence l'année suivante et y restera jusqu'en 1882, travaillant avec un grand acharnement à la réalisation de plusieurs tableaux. Au début de l'année 1885, il passera par la France avant de regagner le Brésil et son poste de professeur de dessin. En 1886, il décide de repartir pour l'Italie afin de se consacrer au tableau historique représentant *La Proclamation de l'Indépendance* (N.T.), une commande officielle pour l'Etat de São Paulo qu'il expose à Florence en 1888. Il livre ce tableau personnellement le 14 juillet 1888 puis retourne en Europe en début 1889. L'année suivante, il est élu député dans son Etat d'origine, la Paraíba et il décide en principe de quitter définitivement l'Italie pour rester à Rio. Toutefois il retourne à Florence en 1893 où il reste jusqu'à sa mort le 7 octobre 1905. Nous ne savons pas si Amoêdo a eu l'occasion de rencontrer personnellement ce grand maître et peintre académique.

Enfin, Zeferino da Costa qui a laissé une production plus rare mais de grande qualité. En tant que pensionnaire de l'académie, il choisit de s'installer à Rome où il séjourne pendant environ neuf ans. Il s'inscrit alors à l'Accademia di San Lucca où il y devient

un brillant élève. Comme tout artiste académique, le dessin était sa principale préoccupation. Il possédait la science de la composition et un coloris sobre, en même temps qu'il imprégnait les sujets traités d'un sentiment humain et poétique. La critique sera partagée lorsqu'il expose son nu féminin *La Pompeïenne* (N.T., 1876) (**Fig. 4**), réalisé à Rome. A son retour en 1877, il devient professeur de peinture d'histoire, de paysage et de dessin à l'académie ; puis, professeur de modèle vivant. Il se consacrera entièrement à son métier d'enseignant jusqu'à la fin de sa vie. C'est le premier peintre brésilien à traiter des sujets religieux depuis la venue de la mission française, bien que son œuvre n'ait pas un caractère particulièrement mystique. Sous l'incitation de Pedro II, il réalisa une vaste décoration murale pour l'église de la Candelaria à Rio. Elle comprenait six grandes peintures historiques pour le plafond de la nef, ainsi que le décor de la coupole de la chapelle principale. Selon le critique Araújo Vianna, « il a été le plus grand peintre mural contemporain ». Il semble qu'il n'ait jamais été professeur d'Amoêdo, ou sinon pendant une très courte période de temps. Cependant, Amoêdo a été un collègue très proche de Zeferino da Costa à l'académie, pendant de longues années. Au *Jornal do Brasil*, en décembre 1957, le critique Mario Pedrosa (1900-1981) nous rappelle l'une des remarques de Zeferino da Costa quant à l'art d'Amoêdo :

« ...le professeur Zeferino da Costa, en 1888, lors d'une pénétrante analyse sur l'œuvre qu'Amoêdo allait bâtir au fil de longues années, a remarqué dans ses tableaux 'un manque d'individualité'. Ce manque d'individualité est évident dans presque toutes ses œuvres, aussi bien dans celles à sujets bibliques ou religieux comme dans celles où il dépeint la vie quotidienne... »¹² (N.T., PEDROSA, 1957).

Dans la génération d'Amoêdo, il existe un petit noyau dur de peintres brésiliens académiques très doués. Ce groupe d'artistes a essayé d'introduire dans le pays une nouvelle vision de l'art. Il était formé notamment par les peintres : José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), dit Almeida Junior ; Décio Villares (1851-1931) ; Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo (1856-1916), dit Aurélio de Figueiredo ; Henrique Bernardelli (1858-1936); Belmiro de Almeida (1858-1935) et Parreiras. A l'exception de ce dernier, tous les autres ont suivi une formation complète à l'AIBA. Ils sont tous partis pour un séjour d'études en Europe, afin de parfaire leur formation artistique. De ce groupe seulement Almeida Junior et Belmiro de Almeida ont séjourné

¹² « ...o professor Zeferino da Costa, em 1888, numa penetrante observação, de cuja validez permanente a obra de Amoêdo ia testemunhar ao longo dos anos, lhe notara nos quadros 'a falta de individualidade'. Essa falta de individualidade está patente em quase todos os seus trabalhos, tanto os de assuntos bíblicos ou religiosos como os em que procura a vida cotidiana... » (PEDROSA, 1957).
Source: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos Escolhidos III*. Organização Otilia Arantes. Page 116. São Paulo: Edusp-Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

en Europe à la fin de leurs études à l'académie, grâce à une bourse de voyage offerte personnellement par l'empereur Pedro II. Tous les autres ont reçu des prix de voyage liés au concours de l'académie réservé à ses élèves. Les règles de l'académie étaient sévères. On leur laissait le choix d'aller soit à Paris soit à Rome, mais ils ne pouvaient pas choisir leurs propres maîtres. Ces derniers leur étaient imposés par la direction de l'académie qui n'acceptait pas les esthétiques d'avant-garde. Les jeunes peintres, pour la plupart d'origine modeste, s'accommodaient des règles et des styles proposés par les ateliers, tout en essayant de les adapter à leur goût, afin de ne pas se créer des problèmes lors de leur retour au pays. Néanmoins, même avec ce manque de liberté quant au style, les artistes brésiliens réalisaient souvent le meilleur de toute leur oeuvre lorsqu'ils étaient pensionnaires en Europe. A leur retour au Brésil, leur production généralement déclinait en termes de qualité¹³, même si la plupart parmi eux travaillaient avec beaucoup d'acharnement. Chacun dans son style, ils ont collaboré à renouveler la peinture académique brésilienne de la fin du XIXème siècle.

Almeida Junior était le plus âgé de tous et l'un des plus talentueux. De famille modeste et originaire de la province de l'état de São Paulo, il entre à l'académie en 1869¹⁴ où il a été un brillant disciple de Meirelles et du peintre français Jules Le Chevre¹⁵. Après s'être distingué pendant ses études, il attire l'attention de l'empereur Pedro II qui deviendra son protecteur personnel. En 1876, il part à Paris pour un séjour de six ans. Il s'inscrit à l'école des beaux-arts en 1878 où il devient un élève de Cabanel. L'année suivante, il rencontre Amoêdo qui venait d'arriver dans la capitale française. A la fin de ses études à Paris en 1882, il refusa un poste de professeur à l'AIBA. De tempérament introverti, il décida de vivre cantonné dans sa province natale, loin du bruit de la capitale et des contraintes de l'académie. A partir des années 1890, il

¹³ Source: BARATA, Mário. *O Romantismo acadêmico e a afirmação de uma geração brasileira* In ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. Volume I. Page 420. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

¹⁴ Source : DIAS, Elaine. *Almeida Júnior*. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo: Itáu Cultural e Folha de São Paulo, 2013.

Obs.: Alfredo Galvão dit qu'il s'inscrit à l'AIBA en 1864.

Source : GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo* In SOUZA, Wladimir Alves de. *Aspectos da arte brasileira*. Page 48. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

¹⁵ Ce peintre et dessinateur français avait fait ses études à l'école des beaux-arts de Paris. Il décide de voyager au Brésil dans les années 1840 et y devient peintre à la cour de Pedro II. Peintre d'histoire et de portraits, il était aussi aquarelliste. Il a été professeur à l'Académie Impériale d'abord comme remplaçant des peintres Pedro Américo et Victor Meirelles. Postérieurement, il devient professeur titulaire de la chaire de dessin. Almeida Junior a été son plus célèbre disciple. Au Brésil, il a reçu la médaille d'or en 1847 lors de l'exposition générale des beaux-arts et il a ensuite été nommé chevalier de l'ordre de la rose par Pedro II en 1850.

Source : http://pt.wikipedia.org/wiki/Jules_Le_Chevrel.

choisit de suivre sa propre manière et de traiter presque uniquement des sujets nationaux. Il n'aimait pas beaucoup les sujets historiques et il va surtout peindre les gens du pays. Il avait reçu la même formation rigoureuse d'Amoêdo aussi bien au Brésil qu'en France, mais sa peinture va se développer vers un style – toujours académique dans sa manière – plus proche du réalisme de Gustave Courbet (1819-1877) et du naturalisme. Comme l'on voit dans ses toiles *Paysan en train de couper son tabac*¹⁶ (N.T., 1893) (**Fig. 5**) et *Joueur de guitare*¹⁷ (N.T., 1899) (**Fig. 6**). C'était déjà un renouveau considérable pour la peinture brésilienne, très limitée dans son expression et dans son langage. Le peintre et historien de l'art Alfredo Galvão (1900-1987) notait la poésie des tableaux d'Almeida Junior. Selon lui, elle était « douce, naturelle, romantique et brésilienne »¹⁸ (N.T., 1980), alors que celle aperçue dans les tableaux d'Amoêdo était « complexe, aristocratique, française »¹⁹ (N.T., 1980).

Parmi tous ces artistes, il semble que Villares était le seul qui appartenait à un milieu plus aisé. Sa biographie est un peu obscure, notamment pendant ses années d'étudiant. Selon l'étude de la philosophe Elisabete da Costa Leal, Villares entre à l'Académie en 1868. Ensuite, par ses propres moyens, il décide de partir pour un séjour de neuf ans en Europe. En 1872, il va d'abord à Paris où il fréquente l'atelier de Cabanel. Nous ne savons pas grand-chose sur ce passage en France, mais la tradition dit qu'il aurait reçu une médaille d'or au Salon de 1874 dans la catégorie de la meilleure peinture d'un artiste étranger pour son tableau *Paolo et Francesca da Rimini*. Cependant le nom de Villares n'est pas mentionné dans les catalogues du Salon en 1874. Il part ensuite à Florence, afin d'aller travailler dans l'atelier de Pedro Américo. Ensuite, il retourne à Paris dans l'atelier de Cabanel vers 1880. C'est à ce moment-là qu'il fait la connaissance d'Amoêdo. Il va exposer au Salon en 1880, puis en 1884 et 1885. Entretemps, il regagne le Brésil en 1882. Il va susciter l'admiration du jeune Amoêdo, car Villares incarnait dès ce moment-là l'un des plus grands espoirs de la peinture du Brésil. Peintre d'histoire et célèbre portraitiste, sa technique élégante et délicate, allée à la souplesse de son dessin était fortement marquée par l'influence académique française.

¹⁶ Titre originel: *Caipira picando fumo*.

¹⁷ Titre originel: *Violeiro*.

¹⁸ «singela, natural, romântica e brasileira» (GALVÃO, 1980).

Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 51. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

¹⁹ «complexa, aristocrática, francesa» (GALVÃO, 1980).

Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 51. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

Il s'est aussi adonné à la sculpture. Malheureusement, une partie considérable de sa production a été détruite par sa veuve, peu après son décès. Plus tard, Amoêdo lui vouera une grande admiration :

« Notre plus grand artiste est Décio Villares. Celui-ci est un grand artiste. C'est le plus grand peintre sud-américain. Je le pense. Du moins, parmi les artistes de mon temps que j'ai rencontré à Paris, aucun ne peut lui être comparé. Il est indubitablement le plus grand peintre brésilien ! »²⁰ (N.T., AMOÊDO, 1926).

Aurélio de Figueiredo était le frère du grand peintre Pedro Américo et un ami très proche de Villares. Peintre d'histoire et paysagiste, il s'est aussi adonné au portrait et à la peinture de genre. Son œuvre est marquée à la fois par une inspiration romantique et par un souci quasi documentaire, en particulier dans ses grands tableaux historiques. Dans cet esprit, il peint *Le dernier bal de l'île Fiscal*²¹ (N.T.) (**Fig. 8**). Après des études à l'AIBA, il s'installe à Florence où il travaille dans l'atelier de son frère dont il est disciple. En 1882, à l'occasion de la 1^{ère} Exposition Anthropologique Brésilienne, il réalise avec Villares une série de portraits d'indiens natifs. Ces portraits alors inédits dans la culture brésilienne sont marqués par un style réaliste très précis. Ceci va choquer la société de l'époque en même temps que collaborer à l'implantation du style réaliste dans la peinture brésilienne. Il s'est aussi adonné à la caricature, à la sculpture et à la littérature.

Henrique Bernardelli - né au Chili, puis naturalisé Brésilien - était un élève précoce et brillant. Il entre à l'académie impériale à l'âge de douze ans où il devient un contemporain d'Almeida Junior. Comme Amoêdo, il était fils de parents artistes. Son père était musicien et sa mère danseuse. Après un échec au concours pour obtenir un prix du voyage, il décida de partir en Italie en 1878, à ses frais. Il s'installe à Rome pendant huit ans chez son frère, le sculpteur Rodolpho Bernardelli (1852-1931), alors pensionnaire de l'académie. En contact avec les peintres italiens dits *macchiaioli*, Bernardelli va rénover en maints aspects la peinture brésilienne. Loin de l'academicisme français et de l'art pompier, mais tout en gardant une technique conventionnelle, il représente dans ses toiles des aspects populaires et courants de la vie en Italie, ainsi qu'une vision directe de la nature. Certains de ses tableaux vont être

²⁰ « O nosso maior artista é Décio Villares. Este é um grande artista. É o maior pintor sul-americano. Penso assim. Pelo menos, dos artistas do meu tempo, que conheci em Paris, nenhum se lhe aproxima. É incontestavelmente o maior pintor brasileiro! » (AMOÊDO, 1926).

Source: COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas. (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plasticas no Brasil)*. Page 62. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

²¹ Titre originel : *O último baile da Ilha Fiscal*.

marqués par le vérisme italien, comme *Les bandeirantes* (N.T., vers 1885) (**Fig. 9**), peinture historique à thématique brésilienne, réalisé vers 1885. Ce tableau est considéré aujourd'hui comme l'un des chefs-d'œuvre de la peinture nationale. Pourtant, lors de son retour de Rome en 1886, le peintre sera pendant longtemps en butte à une forte incompréhension du milieu académique. Ceci ne l'empêche pas de devenir professeur officiel de peinture à l'AIBA et d'avoir une carrière parallèle à celle d'Amoêdo. Comme ce dernier, il va aussi réaliser des décorations murales dans quelques bâtiments publics et privés. Il restera célibataire comme son frère Rodolfo et toute sa vie sera consacrée à l'art. Vivant et travaillant ensemble dans une même maison à Rio, chacun possédait son propre atelier. Tous les deux - artistes et professeurs - vont laisser au pays une vaste production de qualité, ainsi qu'un grand nombre de disciples.

De son côté, Belmiro de Almeida était déjà âgé de dix-neuf ans lorsqu'il entre à l'Académie en 1877, après plusieurs années d'études au Lyceo de Artes e Oficios. Même sans obtenir de prix de voyage²², il part à Paris en 1888 où il devient élève de Jules-Joseph Lefebvre (1834-1912). Il sera très marqué par l'enseignement de son maître français. Dorénavant l'influence de la peinture française sera très visible dans toute son œuvre. Comme bon élève d'atelier, son dessin est très appuyé et la couleur toujours soumise à celui-ci. A Paris, il réalise un nu très réaliste *Manuela* représentant une femme mûre, vue de dos qui a été refusé au Salon des Artistes Français sous prétexte d'immoralité. L'artiste séjournait régulièrement en Italie. Il s'intéressait en particulier aux sujets naturalistes et aux techniques des maîtres napolitains. Son art va aussi subir de leur influence. A son retour cinq ans plus tard, il sera invité par Rodolfo Bernardelli à être professeur de peinture à l'Ecole des beaux-arts de Rio, ce qu'il accepte en 1893 : il y restera jusqu'en 1896. Il retournera à Paris à maintes reprises. Son œuvre est aussi marquée par sa personnalité rebelle et inquiète, ironique et satirique. Il va réaliser plusieurs caricatures pour la presse humoristique de Rio. Il s'intéressait peu à la peinture d'histoire, quoique l'un de ses tableaux les plus célèbres est une *Flagellation du Christ* (N.T., 1887) (**Fig. 11**) ; l'autre est *Fâcheries* (N.T., 1887) (**Fig. 12**). Dans ce dernier qui représente une scène de genre domestique où un couple se dispute, on peut percevoir une nette influence de *Retour du bal* (1879) d'Henri Gervex (**Figs. 13 et 14**).

²² Il lui a été interdit de participer au concours du prix du voyage, bien qu'il ait obtenu la médaille qui lui permettait d'y prendre part. Après cette décision de la commission de jugement, le sculpteur et professeur Rodolfo Bernardelli organise une subscription afin de pouvoir payer ses frais de voyage en Europe. Source : CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Page 200. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

Polémiste, il a toujours essayé d'échapper aux canons académiques, ce qui lui a valu beaucoup d'adversaires au pays. Il en résulte étant une peinture lyrique, très originale dans la conception de ses sujets par rapport à tout ce qui était fait pendant cette période. Il s'intéresse aussi à la sculpture et à d'autres domaines comme la poésie et le journalisme. Sa production picturale n'a donc pas été très vaste. Après un certain intérêt pour l'impressionnisme, vers les années 1910, il devient adepte du divisionnisme. Il ouvre ainsi une nouvelle voie pour l'art du XX^{ème} siècle au Brésil, plus sensible à la couleur et à d'autres possibilités esthétiques.

Enfin, Antônio Parreiras est l'artiste le plus jeune de cette génération et considéré l'un des meilleurs paysagistes de cette période. D'esprit très rebelle et au talent inné, il commence sa carrière comme peintre de paysages en plein air. Son parcours a été complètement différent de ses contemporains. En effet, il n'a que très peu étudié à l'académie où il entre en 1882 ou 1883. Il y devient un brillant disciple du paysagiste Grimm. Les cours de ce dernier étaient en plein air, mais lorsque l'institution décide de les interdire, Grimm quitte définitivement l'enseignement officiel. Parreiras va le suivre et quitter l'académie, afin de pouvoir fréquenter de manière indépendante ses cours pendant environ trois ans. Il ne pouvait pas alors concourir au prix de voyage, réservé uniquement aux élèves réguliers de l'académie. Pendant cette période, il va surtout peindre la nature locale avec ses grandes plages et ses forêts vierges. Il voyage jusqu'en Amazonie afin de s'en inspirer. Il plaçait son chevalet à l'intérieur de la forêt impénétrable et mystérieuse, pour ensuite reproduire ce qu'il percevait sur la toile. A partir de 1886, il commence à exposer individuellement ses paysages et atteint presque immédiatement une importante renommée. L'empereur Pedro II accompagné de sa famille a honoré de sa présence l'une de ses expositions, ce qui permet à l'artiste de vendre aisément toute sa production et d'avoir les moyens de partir en Europe, à ses frais, en 1888. Il choisit d'abord de s'installer à Venise et de suivre les cours de Carcano à l'académie pendant quelques mois. D'inspiration éclectique, son style va alors subir l'influence des artistes vénitiens impressionnistes avec une palette plus claire et plus colorée, en même temps qu'il va abandonner le modelé conventionnel. Après son expérience en Italie, son talent s'affirma et il va évoluer vers d'autres domaines picturaux. Il passe ainsi à se consacrer à la peinture d'histoire, aux scènes de genre, aux nus féminins et aux décorations murales. De retour au pays, il va assumer la chaire de paysage à l'académie pendant environ deux ans. Avec l'avènement de l'école des beaux-arts en 1890, celle-ci sera supprimée et il sera déchargé de son poste. Il décida

alors de créer l'École de Plein Air²³ (N.T.) qui a duré pendant quelques mois. Vivant entre Niterói - sa ville natale - et Paris où il avait un autre atelier, il a exposé continuellement au Brésil et en Europe une production diversifiée. A Paris, entre les années 1909 et 1920, il expose une série de nus féminins clairs et illuminés au Salon des Artistes Français : *Fantaisie* (1909) (Fig. 14), *Nonchalance* (1914) (Fig. 15), *Fleur du mal* (1918) (Fig. 16A). Selon certains historiens d'art, il est le plus grand peintre d'histoire brésilien²⁴. Il atteint un tel succès de son vivant que dans ses mémoires²⁵ publiées en 1922, il nous raconte que plusieurs de ses toiles étaient conservés hors du Brésil, dans des musées ou chez des collectionneurs étrangers, notamment en Allemagne, en France, en Espagne, au Portugal, aux Etats-Unis et en Argentine. Choyé par les critiques brésiliens, il fut souvent estimé comme très supérieur à Amoêdo. A travers la presse, celui-ci se montrait toujours ironique vis-à-vis de Parreiras, en le traitant de « commerçant » (AMOÊDO, 1926) :

« Celui-ci est un homme de chance. Je ne sais pas s'il sait peindre. On dit qu'il peint. A l'École il est resté un an seulement et provenant d'un métier radicalement différent, le commerce. Il a été élève de Grimm. Vous savez qui a été Grimm ? C'était un autrichien, belliqueux et mal poli, un paysan rustique, un professeur de dessin, pendant peu de temps au Lyceu de Artes e Officios, puis employé par Bethencourt da Silva à l'École des beaux-arts. Là, il n'est pas resté un an car il s'est bagarré avec tout le monde. Parreiras qui étudiait avec lui, s'est retiré avec lui après un an de cours et il ne me semble pas qu'il ait fait d'autres études. Mais il a de la chance. Lorsque je suis retourné de Paris, les journaux ont fait beaucoup de bruit. J'ai fait une exposition. C'était mon devoir d'inviter la princesse. Je l'ai fait. La princesse a eu beaucoup de problèmes pour fixer le jour de l'exposition parce que tout son temps était pris, y compris un jour pour Parreiras qui, étant un commerçant depuis un an, faisait à ce moment-là son vernissage... »²⁶ (N.T., AMOÊDO, 1926).

Les critiques acides d'Amoêdo n'empêchent pas la création du Museu Antonio Parreiras par la ville de Niterói en janvier 1941. Le musée comprend l'ensemble formé par la

²³ Titre originel : *Escola do Ar Livre*.

²⁴ CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Page 207. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

²⁵ PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Editora Dias Vasconcellos & Comp., 1922.

²⁶ « Este é um homem de sorte. Não sei se elle sabe pintar. Dizem que pinta. Na Escola esteve um anno, apenas, vindo de profissão radicalmente differente, o commercio. Foi alumno de Grimm. Sabe quem foi Grimm ? Foi um austríaco, brigão e mal educado, camponio rustico, professor de desenho, pouco tempo, no Lyceu de Artes e Officios e aproveitado, depois, por Bethencourt da Silva, na Escola de Bellas Artes. Ahi não se manteve um anno, porque se incompatibilizou com todo mundo. Parreiras, que estudava com elle, retirou-se com elle, depois de um anno de curso, não me constando que tivesse feito outro. Mas é de sorte. Quando regressei de Paris, os jornaes trombetaram. Fiz exposição. Era meu dever convidar a princeza. Fui. A Princeza teve uma lucha insana para marcar o dia da exposição, porque todos estavam tomados, inclusive um, pelo Parreiras, que, caixeiro ha um anno, fazia naquelle momento o seu 'vernissage'... » (AMOÊDO, 1926).

Source: COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas. (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plasticas no Brasil)*. Pages 62 et 63. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

maison et l'atelier de l'artiste construit en 1894, selon les plans de l'architecte Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928). Cette institution reste l'une des seules dans son genre au Brésil²⁷ : un musée atelier d'artiste du XIX^e siècle.

Comme tant d'autres artistes de sa génération, Amoêdo était d'origine très modeste et de stricte formation académique. Ses parents étaient Luiz Carlos Amoêdo et Leolinda Amália Ribeiro Sanches, tous les deux acteurs jouant pour des compagnies privées de théâtre. Le jeune Amoêdo suit au départ des cours du soir de dessin au Lycée d'Arts et Métiers en 1873, à l'âge de quinze ans. Ensuite, il s'inscrit à l'Académie Impériale des Beaux-Arts à Rio de Janeiro en mars 1874. Elève très doué, il fait de rapides progrès avec l'aide de professeurs très dévoués, surtout les peintres Antonio Araújo de Souza Lobo (1840-1909) et Meirelles. Il sera très marqué par le style académique romantique de ce dernier. Il se soumettait volontiers aux règles de l'académie, car elles seules lui permettraient d'accéder à une carrière reconnue d'artiste. Il va s'adonner surtout à la peinture d'histoire, le genre le plus admiré et qui lui permet d'être bien noté dans les concours. Toutefois, c'est surtout la figure humaine qui l'intéresse et qu'il traite avec soin et maîtrise. Il va se montrer toujours fidèle à un style appris avec son maître Meirelles de captation idéale de la réalité. Le regard de ce dernier ne voyait jamais les imperfections du réel et ses compositions obéissent toujours à une logique réaliste intrinsèque. En mars 1876, Amoêdo expose pour la première fois à l'Exposition Générale, organisée par l'académie. En décembre de la même année, il reçoit une mention d'honneur pour les cours de dessin géométrique. Puis, en 1877, une mention d'honneur pour la peinture d'histoire. Il n'a donc jamais reçu de médaille ni n'a été considéré comme un élève brillant.

Il n'avait pas encore complètement fini ses études à l'Académie, lorsqu'en octobre 1878, il obtient un prix de voyage en Europe avec son tableau *Le sacrifice d'Abel* (**Fig. 17**). Il ne rivalisait qu'avec deux autres peintres : Bernardelli et Antonio Firmino Monteiro (1855-1888). Les prix de voyage en Europe avaient été créés par l'académie en 1845. Amoêdo choisit Paris où il arrive en juin 1879 pour un séjour de cinq ans. Echouant en août au concours d'admission à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, il s'inscrit en tant qu'élève libre dans l'atelier d'Alexandre Cabanel, en même temps qu'il prend des cours particuliers avec Gustave Boulanger dans son atelier à l'Académie Julian. Cette année-là, il fait la connaissance d'Almeida Junior qui

²⁷ Il existe aussi au Brésil d'autres musées ateliers d'artistes, mais de la période contemporaine, comme la Casa Atelier Carlos Scliar à Cabo Frio et le Museu Cândido Portinari à Brodoski.

séjournait à Paris depuis 1876. Celui-ci s'était inscrit à l'École des Beaux-Arts en 1878 et, depuis, il fréquentait l'atelier de Cabanel.

L'année suivante, Amoêdo réussit le concours d'entrée à l'École. Il décide de continuer à travailler chez Cabanel où il rencontre un autre compatriote, le peintre Villares. Ses biographes disent que pendant les huit années d'études à Paris, Amoêdo n'ira pas ailleurs.

Chez Cabanel, Amoêdo insiste pour traiter des sujets historiques ou religieux. Il était obligé de suivre cette voie non seulement à cause de l'académie mais aussi parce que ce style de peinture était pratiquement le seul qui pouvait lui ouvrir les portes des salons parisiens : un style dit éclectique qui fut l'une des marques de l'enseignement classique de Cabanel. Chez lui, l'amour du beau sous toutes ses formes, la minutie des détails, les canons lisses et idéalisés des personnages, l'orientalisme, les colorations claires et fraîches toujours appuyées sur un dessin solide étaient des éléments constants de son style de peinture qu'il transmettait à ses élèves. Les portraits, les thèmes religieux et mythologiques se prêtaient très bien à ce genre de représentation où l'exécution primait sur l'impression. Amoêdo était loin d'une esthétique naturaliste ou même d'un réalisme paysan à la Courbet. D'ailleurs, les sujets paysans ne l'intéressaient pas, au contraire d'Almeida Junior. Il n'abandonnera jamais certaines des valeurs académiques comme la ligne, le dessin et la rigueur de la composition. Sa palette est souvent réduite et plutôt froide à ses débuts. Il emploie le clair-obscur pour donner l'impression de volume. Il sait travailler une vibration lumineuse et l'on perçoit une transparence des ombres dans certaines œuvres. Comme bon élève de Cabanel, il va pouvoir développer sa technique picturale, tout en s'appuyant sur l'éclectisme qui provenait des leçons de son maître. Vers 1884, lorsqu'il quitte l'atelier de Cabanel et l'enseignement formel de l'école, il a depuis longtemps déjà effectué une synthèse complète entre le style de Meirelles et celui du peintre français.

L'atmosphère sensuelle de sa peinture débute à l'atelier de Cabanel. On la perçoit nettement dans ses compositions de jeune peintre qu'il réussit à présenter lors des Salons : *Marabá* (1882) (**Fig. 18**) et *Le dernier des Tamoyos* (N.T., 1883) (**Fig. 19**). Deux toiles qui rappellent la même sensualité discrète de la *Naissance de Vénus* (1863) (**Fig. 20**) du maître français, considéré d'ailleurs comme un modèle à atteindre par ses disciples. Plus tard, il semble qu'il essaie de dépasser son maître dans le contexte de la sensualité féminine avec *Etude de femme* (N.T., 1884) (**Fig. 21**), mais cette toile sera jugée indécente par le jury et refusée au Salon. La même année, elle fera scandale à Rio

de Janeiro et sera aussi rejetée à l'Exposition Générale. Sa bourse d'études s'arrêtant brusquement en 1884 - alors qu'il avait encore droit à deux années de plus de séjour à Paris – il décide de rester à Paris à ses frais. Cette toile a dû vraisemblablement être à l'origine de l'arrêt soudain de sa bourse. Par conséquent, il décida alors d'abandonner les sujets jugés licencieux pour ne s'adonner qu'à de grandes compositions historiques. Plus tard dans sa carrière, cette sensualité reviendra. On la remarque dans ses aquarelles au sujet de *Yara*, la déesse des eaux dans la mythologie indienne ; aussi dans des œuvres plus tardives comme *Eros et la Nuit* (N.T., 1917) (**Fig. 22**) qui lui vaudra sa seule récompense lors d'une Exposition Générale.

D'autre part, Amoêdo admirait beaucoup l'art de Puvis de Chavannes (1824-1898). Cet enthousiasme lui a été communiqué probablement par l'intermédiaire d'Almeida Junior. Ce dernier, à la fin de son séjour à Paris en 1882 et après son retour au Brésil, abandonne complètement les sujets académiques, pour se tourner vers la réalité de sa province natale. Sa façon de peindre va aussi évoluer. Il passe à une peinture utilisant des tons plus clairs et moins dense. Selon certains historiens d'art, le souvenir de l'art de Puvis est net dans certains de ses tableaux comme *Le départ de la campagne* (N.T.) (**Fig. 16**), de 1897²⁸. Amoêdo raconte qu'il a eu l'occasion de rencontrer personnellement Puvis à Paris, lors du Salon de 1887. Puvis était à cette époque membre du jury et il aurait fait des éloges à Amoêdo à propos de son tableau *Le récit de Phylletas* (1887) (**Fig. 24**). Le maître français aurait alors admiré la beauté de la facture du paysage dans cette vaste composition. Nous pensons qu'Amoêdo en vint à l'estimer à tel point qu'il se disait au Brésil être son disciple en même temps que celui de Cabanel. Toutefois, Puvis n'a jamais été professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris ni tenu des ateliers d'entraînement pour les élèves. Il n'a été que membre du Conseil des Beaux-Arts et du jury du Salon. A ce propos, les fausses déclarations d'Amoêdo ont même entraîné des erreurs dans la littérature²⁹. Plusieurs auteurs brésiliens ont fait à tort référence à un passage d'Amoêdo à l'atelier de Puvis. Il semble que ce rapprochement avec l'art de Puvis a eu lieu à partir des années 1884-1885, lorsque l'artiste s'est vu

²⁸ Titre originel: *A partida da monção*.

Source: BARATA, Mário. *O Romantismo acadêmico e a afirmação de uma geração brasileira* In ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. Volume I. Page 421. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

²⁹ Cf les catalogues des expositions générales de 1894 à 1920 et GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 18. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

Obs.: à partir de 1921, Amoêdo ne se dira plus ancien élève de Puvis de Chavannes mais seulement celui d'Alexandre Cabanel.

finallement libéré de ses envois et autres obligations scolaires, ainsi que de l'atelier du vieux maître Cabanel. Toutefois, l'influence de Puvis est beaucoup plus subtile dans son œuvre. Encore aujourd'hui des controverses existent à ce sujet car tous les historiens de l'art brésiliens ne sont pas d'accord. Mais nous trouvons qu'on peut la percevoir dans certaines de ses compositions, notamment celles concernat des sujets inspirés de l'antiquité classique, ainsi que dans quelques décorations murales que l'artiste a réalisées au début du XXème siècle. Une poésie bucolique alors émane de ses tableaux : dans le traitement du paysage, l'attitude des personnages et l'emploi de couleurs pâles et sourdes, on peut distinguer une influence de Puvis. Malgré cela, Amoêdo n'arrivera jamais à simplifier la représentation de la figure humaine autant que Puvis. Il est vrai que Cabanel comme Puvis étaient des coloristes discrets. Comme Puvis, aussi un artiste académique, Amoêdo aimait à multiplier les dessins préparatoires de ses toiles et ses représentations sont souvent sévères et monochromes. Le tableau *Récit de Phylectas* (1887) est le premier témoin de cette admiration. Cette toile inspirée d'un roman de Longus représente des personnages presque nus ou drapés à l'antique dans un paysage grec. L'artiste y emploie une palette douce et un camaïeu de verts. En 1983, l'historien d'art Mário Barata a remarqué que cette toile - ainsi que *Jésus à Capharnaüm* (N.T., 1887) (**Fig. 26**) - révèle dans son coloris doux et brumeux combien l'artiste brésilien a été sensible à l'influence de Puvis³⁰. D'autre part, nous croyons que l'attitude du vieillard nu, assis sur un rocher rappelle la pose de *L'espérance* (1872) (**Fig. 25**) de Puvis. Pour l'historien d'art italien Luciano Migliaccio (1960), l'influence de Puvis est plus nette à partir du *Récit de Phylectas*. Puis, il nous dit qu'on peut la percevoir dans ses décors pour la Bibliothèque Nationale et le Théâtre Municipal de Rio :

“En regardant les décorations murales du Théâtre et de la Bibliothèque Municipale (N.T. Nationale) de Rio de Janeiro, nous nous rappelons les grandes peintures de Puvis qui présentent des silhouettes retirées des vases grecs ou des peintures pompeïennes, dans le style linéaire dérivé de *L'Age d'or* d'Ingres.”³¹ (N.T., MIGLIACCIO, 2001)

Plus récemment en 2008, d'autres auteurs comme la muséologue Aline Carreiro Figueiredo Carvalho (1979) soutiennent que l'influence de Puvis est visible aussi dans

³⁰ Source: BARATA, Mário. *O Romantismo acadêmico e a afirmação de uma geração brasileira* In ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. Volume I. Page 426. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

³¹ “Olhando para as decorações murais do Teatro e da Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro, lembramos as grandes pinturas de Puvis, que apresentam silhuetas extraídas de vasos gregos ou de pinturas pompeianas no estilo linear derivado do Ingres de *L'Age d'or*.” (MIGLIACCIO, 2001). Source: MIGLIACCIO, Luciano. *Rodolfo Amoedo, o mestre, deveríamos acrescentar* In 30 anos Credicard, 30 Mestres da Pintura no Brasil. São Paulo: MASP, 2001.

l'œuvre d'Amoêdo³². Elle nous dit que si l'on compare *Le ballon* (1870) (**Fig. 29**) de Puvis avec *Nostalgie* (N.T., 1901) (**Fig. 28**) d'Amoêdo, on peut remarquer une certaine ressemblance dans le traitement pictural. A son avis, les deux sujets à la fois vagues et imprécis suggèrent une interprétation poétique et sentimentale, très caractéristiques d'un style pré-symboliste.

Néanmoins, cette influence du maître français pré-symboliste dans l'art du peintre brésilien est très discutée par d'autres auteurs. Certains soutiennent même qu'il n'y a absolument rien de l'influence de Puvis dans l'art d'Amoêdo. Campofiorito nous le dit dans son livre *Histoire de la Peinture Brésilienne au XIXème Siècle*³³ (N.T.) publié en 1983 :

« Quoique ses biographes répètent qu'il a aussi fréquenté les cours de Puvis de Chavannes, rien de ce singulier muraliste, de son chromatisme doux et maîtrisé, de son refus des détails superflus, avec son dessin extrêmement dépouillé, peut être trouvé dans la peinture d'Amoêdo. Même dans les occasions où il s'est mis à faire des compositions murales, il n'a pas fait appel aux liaisons qui auraient pu venir du peintre du cycle de Sainte Geneviève au Panthéon de Paris, dont les monumentaux panneaux, si adéquatement destinés au mur, font contraste avec tout le reste des décorations de ce monument. Seulement Puvis de Chavannes a su respecter l'intégrité murale, tandis que les autres ont apporté aux immenses murs d'authentiques et ennuyeux tableaux de chevalet gigantesquement amplifiés. Notre Amoêdo s'est aussi comporté de cette façon lorsqu'on lui a confié des murs à peindre. Il n'a jamais laissé percevoir un souvenir ténu de ce qui aurait pu provenir de Puvis et se révèle plutôt fidèle au réalisme académique de Cabanel, qu'il développe avec plus ou moins d'exactitude dans toute son œuvre de chevalet. A de rares exceptions près, il démontre quelque relation dans ses dernières productions, comme l'application d'un pointillisme léché dans la toile *Desdemona*, sans toutefois perdre le lyrisme des maîtres officiels de l'époque de Napoléon III, parmi lesquels outre Cabanel et Baudry, on trouve aussi Chaplin, Gérôme, Bouguereau et d'autres... ».³⁴ (N.T., CAMPOFIORITO, 1983)

³² «A influência do último (Puvis de Chavannes) é visível em suas obras. Se compararmos a pintura *The ballon* (1870), de Chavannes, pertencente ao Musée d'Orsay, em Paris, com *Saudade* (1907), veremos que não só o tratamento pictórico é semelhante, como o tema, vago e impreciso, desperta-nos uma interpretação poética e sentimentalista, muito características do estilo simbolista.»
Source: Catalogue de l'exposition *Gonzaga Duque, um crítico no museu*. Page 86. Rio de Janeiro: Sermograf, 2008.

³³ Titre originel : *História da Pintura Brasileira no Século XIX*.

³⁴ «Apesar de seus biógrafos repetirem que também frequentou as aulas de Puvis de Chavannes, nada deste singular muralista, de seu cromatismo suave e comedido, de sua rebeldia aos detalhes supérfluos, com seu desenho depuradíssimo, pode ser encontrado na pintura de Amoedo. Até mesmo nas oportunidades em que este se deu à tarefa de composições murais, não recorreu às ligações que poderiam ser advindo do pintor do ciclo de Sainte-Geneviève no Panthéon de Paris, cujos monumentais painéis, tão apropriadamente destinados à parede, contrastam com tudo mais que faz as decorações daquele monumento. Só Puvis soube respeitar a integridade mural, enquanto os demais levaram às imensas paredes autênticos e enfadonhos quadros de cavalete gigantesicamente ampliados. Deste mesmo modo comportou-se também nosso Amoedo, quando lhe foram confiadas paredes para pintar. Jamais deixa perceber uma tênue lembrança do que seja de Puvis e antes se demonstra fiel ao realismo acadêmico de Cabanel, que desenvolve, com mais ou menos exatidão em toda sua obra de cavalete. Com raras exceções, demonstra alguma inquietação em suas últimas produções, como a aplicação de um caprichoso pontilismo na tela *Desdemona*, sem contudo perder o lirismo dos mestres oficiais da época de Napoleão III, dentre os quais, além de Cabanel e Baudry, também Chaplin, Gérôme, Bouguereau e outros.»
Source: CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Page 186. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

Ce dont nous sommes sûrs, c'est qu'Amoêdo comme Puvis a eu un « difficile destin posthume » (VAISSE, 1998). A la fin de sa vie, la seule reconnaissance proviendra de ses disciples les plus proches.

Dès sa jeunesse, sa peinture était considérée au Brésil comme sans grande émotion. Nous l'avons vu précédemment avec le peintre Zeferino da Costa qui le disait déjà en 1888, lors du retour d'Amoêdo de ses études à Paris. Presque cent ans plus tard, Campofiorito affirmait la même opinion³⁵. Comme nous rappelle Galvão, il n'a jamais changé sa facture, toujours en droite ligne de ses études. Sa façon de peindre et de représenter la nature, ainsi que son goût esthétique n'ont pas évolué³⁶. Les critiques de Mario Pedrosa viennent renforcer encore plus cette idée sur l'artiste, notamment lorsqu'il disait qu'Amoêdo était plus un dessinateur qu'un peintre. Même s'ils sont tous d'accord sur sa qualité technique, ils lui reprochent le choix de ses thématiques très éloignées des conditions culturelles et sociales de son milieu. Il est vrai qu'en tant que bon disciple de Cabanel, les œuvres d'Amoêdo s'appuyaient surtout sur la technique du dessin et du modelé. A ses débuts, il va emprunter la sensualité des Vénus cabanéliennes dans ses toiles, notamment celles à caractère indianiste comme *Marabá* (1882) et *Le dernier Tamoyo* (1883). Ces œuvres historiques étant bien acceptées aux salons, il va toutefois choquer le jury en 1884 avec son *Etude de femme*. Cette toile jugée indécente sera refusée au salon. Elle représentait une femme nue couchée et vue de dos. Très différente de *Marabá*, un nu féminin sombre placé dans une forêt, *Etude de femme* présentait un nu éclairé admirablement peint et dessiné, aux belles couleurs avec une décoration recherchée. L'artiste souhaitait par cette toile vraisemblablement égaler ou même dépasser son maître par une composition sensuelle plus audacieuse. Il est fort probable que cette toile soit à l'origine de l'arrêt du versement de sa pension, entre les mois d'août 1884 et août 1885. Tout cela était complètement novateur et incompréhensible pour la peinture brésilienne. Il fallait d'abord que les sujets plaisent à l'empereur Pedro II, le grand mécène de l'art au Brésil. Jusqu'au début des années 1880, l'art était limité à des représentations complètement déliées de la réalité locale et de l'environnement. Farouche défenseur du style académique, Amoêdo va pourtant faire évoluer sa manière au fil du temps et connaître de différentes tendances. L'une plus sombre et d'inspiration

³⁵ Source : CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Page 186. Rio de Janeiro : Edições Pinakothek, 1983.

³⁶ Source : GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 51. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

romantique, notamment entre les années 1878 et 1891, puis une autre, plus lumineuse et tournée vers la vie urbaine contemporaine à partir de 1892, mais toujours en gardant les techniques académiques de la composition. On remarque l'harmonie et l'équilibre du dessin, l'emploi du clair-obscur pour donner l'impression du volume, la vigueur de ses nus masculins qui sont travaillés comme des académies. Il n'abandonnera jamais certaines des valeurs académiques comme la ligne, le dessin et la rigueur de la composition en continuant à traiter les sujets historiques ou religieux.

La carrière d'Amoêdo se confond avec son activité de professeur à l'école des beaux-arts de Rio. Dernier pensionnaire en Europe de l'académie impériale, il y sera nommé professeur de peinture dès son retour en février 1888. Poste qu'il accepte volontiers alors qu'Almeida Junior le refusera d'emblée en novembre 1882. Quoique défenseur du style d'enseignement classique appris à Rio et à Paris, Amoêdo aidera à ébranler certaines des structures d'enseignement de la vieille académie. Avec le peintre Bernardelli - nommé lui aussi professeur de peinture dès son retour d'Italie - il appuiera le mouvement d'étudiants qui éclata à l'académie en 1888. Le professeur Zeferino da Costa leur apportera aussi son soutien politique. Les élèves avaient manifesté leur désir d'un complet renouveau du système d'enseignement et du retour des bourses de voyage annulées par l'empereur depuis 1884. Les trois professeurs sont aussi solidaires avec les étudiants lorsqu'ils décident de former un « Atelier Libre » et d'organiser l'année suivante une exposition de leurs œuvres. Ces revendications seront victorieuses lors de l'avènement de la République en 1889. Il sera mis en place une complète rénovation de l'ancienne académie et le retour des bourses de voyages sera acté en 1894. Amoêdo prend une part active dans la commission qui met en place un nouveau système d'enseignement. Dorénavant, l'académie impériale deviendra académie nationale des beaux-arts et presque tous les professeurs seront remplacés. Par ailleurs, la chaire de paysage sera supprimée parce que les professeurs refusaient d'emmener les élèves en plein air. Sur ce point, Amoêdo a donné un avis encore très ancré dans les vieilles formules de l'académie. Il croyait que toutes les difficultés d'apprentissage de la peinture se trouvaient dans la figure humaine et dans le modèle vivant. Celui qui serait capable de bien représenter un personnage serait aussi apte à faire des paysages. L'ère républicaine marquera le début de la fin de l'enseignement néoclassique au Brésil. Amoêdo s'adonne entièrement à cette mission qu'il a menée pendant plus de trente-cinq ans. Pendant tout ce temps, il défend farouchement les canons de l'enseignement académique qu'il reçut de la part de ses maîtres français. Plusieurs générations de

peintres ont été guidées par son enseignement. Il était le maître de tous, disait-on. Les peintres les plus célèbres du XIXème et du XXème siècle au Brésil ont été parmi ses disciples. Ses élèves les plus doués furent les fils d'immigrants italiens Elyseo Visconti (1866-1944) et Candido Portinari (1903-1962). Plusieurs autres sont aussi devenus célèbres, ainsi que des femmes peintres. Ses leçons de peinture vont perdurer jusqu'en 1937, lorsqu'il prend définitivement sa retraite. Considéré comme un professeur inné par ses disciples, il n'avait pourtant pas la patience nécessaire avec les amateurs³⁷. En revanche, face aux élèves vraiment doués, il se dévouait entièrement à eux. Actuellement, il est considéré comme le peintre qui a conduit le plus loin possible les formes d'une peinture dépassée depuis longtemps en Europe. Toutefois, sa longue expérience dans l'enseignement de la peinture lui permettra d'être un intermédiaire de poids entre l'académisme néo-classique, l'éclectisme et la formation des artistes modernes du premier quart du XXème siècle. Amoêdo va rencontrer des difficultés de toute sorte pour mener à bien sa double carrière d'artiste et de professeur mais il apportera maints changements déterminants pour l'enseignement artistique du pays.

Il en est résulté une génération d'artistes brésiliens de renom formée après Amoêdo. Si, avant Amoêdo, elle était représentée surtout par le trio Meirelles, Pedro Américo et Zeferino da Costa, dorénavant se révèlent Visconti, Baptista da Costa (1865-1926), Lucílio de Albuquerque (1877-1939) et sa femme Georgina, les frères Carlos et Rodolpho Chambelland, João Thimoteo da Costa (1879-1932), Augusto Bracet (1881-1960) et le célèbre Portinari. Sans compter des dizaines d'autres artistes parmi lesquels Theodoro Braga (1872-1953), Raphael Frederico (1865-1934), Bento Barbosa (?), José Fiuza Guimarães (1868-1949), Armando Martins Vianna (1897-1988), Cadmo Fausto de Souza (1901-?), Regina Veiga (1890-1968), Maria Pardos (c.1867-1928), Pedro Weingartner (1853-1929) et Eugenio Latour (1874-1942).

Sa carrière de décorateur officiel est beaucoup moins connue et étudiée. Pourtant, il a réalisé au début du XXème siècle jusqu'en 1926 plusieurs décorations murales pour des monuments publics surtout à Rio. Quelques-unes ont disparu après des travaux, ainsi que certains décors privés. La plupart de ses décors se trouvent à Rio. Les premières commandes correspondent au moment de l'ouverture de l'avenue centrale par le maire Francisco Pereira Passos (1836-1913) en 1903. Cette avenue conçue comme un grand

³⁷ Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 53. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

boulevard à la française devait être brodée de palais de style éclectique. Toutefois, la première de ses oeuvres a été réalisée en dehors de cet emplacement : elle a été faite pour le palais de l'Itamaraty, siège du ministère des affaires étrangères du Brésil en 1906. Ensuite, il réalisa en 1910 deux petits panneaux pour la Bibliothèque Nationale de Rio, inaugurée l'année précédente. Il a aussi peint des décors pour des tribunaux, des théâtres et pour un musée. Sa plus vaste décoration date de 1916, pour le Théâtre Municipal de Rio. Souvent il employait la méthode de la toile marouflée sur le mur. Il semble moins à l'aise quand il est appelé à illustrer des sujets historiques ou allégoriques.

Cependant le style romantique d'Amoêdo appris de son premier maître Meirelles dans les années 1873-1878 va connaître des évolutions, notamment après la fin de ses études à Rio et à Paris. Il aura quelques années plus tard l'occasion de revenir à Paris pour quelques séjours. Si, à ses débuts, on pouvait le considérer comme un romantique atardé, notamment lorsqu'il traite des sujets littéraires ou d'inspiration indianiste, son style va visiblement évoluer vers 1895. L'indianisme était une branche dépassée depuis longtemps du mouvement romantique brésilien suivi par les artistes de la génération de Meirelles et de Medeiros, antérieure à celle d'Amoêdo. Ils prenaient généralement pour inspiration des textes littéraires romantiques comme *Les funérailles d'Atala* de René de Chateaubriand (1768-1848) ou les poésies de Gonçalves Dias (1823-1864) et les romans de José de Alencar (1829-1877). Les toiles d'Amoêdo *Marabá* et *Le dernier Tamoyo* présentées dans le musée des beaux-arts de Rio sont alors placées dans cette branche. Dans cette première phase, l'artiste emploie souvent des tons froids et une palette réduite voire monochrome. Le côté dramatique et tendu de la composition et des personnages correspond à la froideur académique bien que cet aspect soit presque absent dans les toiles de ses prédécesseurs romantiques brésiliens. A son retour au pays à la fin de 1887, il va passer par une période de transition et de mûrissement de son style. Il va se tourner vers une peinture - toujours réaliste dans sa facture - mais avec une thématique plus contemporaine et intimiste. Cette période correspond aussi à de changements dans sa vie personnelle après son séjour d'un an à Paris entre 1890 et 1891. On remarque effectivement vers 1892 un changement profond dans le choix de ses thématiques. Ses sujets de prédilection vont alors se tourner vers la représentation de la femme moderne. Dans cette nouvelle esthétique, il va pouvoir introduire des éléments nouveaux dans sa peinture, comme l'aspect psychologique qu'il semble tirer des écrivains brésiliens contemporains et aussi du style de peinture de James Tissot (1836-

1902). L'historien d'art Rafael Cardoso l'a démontré dans son livre publié en 2008, *L'art brésilien en 25 tableaux [1790-1930]* (N.T.)³⁸, lorsqu'il nous signale qu'au début des années 1890, il arrive un moment où Amoêdo semble vouloir s'approcher de l'impressionnisme, par le biais de la décomposition de la touche en lumière et en couleur. Il est vrai que l'on remarque pour la première fois ce changement en 1892 avec le *Portrait de Madame Amoêdo* (**Fig. 27**). A ce moment-là, sa palette devient beaucoup plus colorée, chatoyante et lumineuse. Par la suite, il va employer presque systématiquement des couleurs primaires où le rouge et le jaune semblent occuper une place privilégiée. Plus tard, avec *Nostalgie*³⁹ (N.T., 1901) l'artiste évolue en traitant des thématiques incluant une certaine spiritualité ou une certaine sensualité. Le tableau *Eros et la nuit*⁴⁰ (N.T., 1917) atteint le sommet d'une expression pré-symboliste dans la carrière de l'artiste.

Dans tous les ouvrages généraux sur l'histoire de l'art brésilien du XIX^e siècle, le nom d'Amoêdo est mentionné par les auteurs, mais c'est généralement Almeida Junior qui est mis en avant et analysé. Ces publications ne sont pas très nombreuses, car pendant tout le XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle, le pays manquait considérablement d'historiens et de critiques d'art professionnels. Le premier livre connu sur l'histoire de l'art a été publié au Brésil en 1885 par l'écrivain, journaliste et critique d'art Félix Ferreira (1841-1898). Intitulé *Beaux-arts : études et appréciations* (N.T.)⁴¹, cet ouvrage a inauguré au Brésil l'étude systématique de l'art du pays. Divisé en deux parties, la première traitant de l'art universel et la seconde des expositions locales, ce livre présente des contributions inestimables pour étudier l'histoire de l'art du XIX^e siècle. Comme, à cette époque, Amoêdo étudiait à Paris, il a surtout analysé ses progrès comme élève. Il juge Amoêdo « le plus avancé des élèves de l'académie et en tant que pensionnaire à Paris, il a fortement progressé ; quelques-unes de ses peintures ont déjà figuré au grand Salon parisien et y ont été remarquées ; par conséquent, il a déjà connu la consécration de la capitale du monde artistique »⁴² (N.T.,

³⁸ Titre originel : *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*.

³⁹ Titre originel : *Saudade*.

⁴⁰ Titre originel : *Eros e a noite*.

⁴¹ Titre originel : *Belas artes : estudos e apreciações*. Ce livre n'a connu une deuxième édition que tout récemment en 2012, avec une introduction et des notes du critique et historien d'art Tadeu Chiarelli.

⁴² «O Sr. Rodolfo Amoedo é o mais adiantado dos alunos da Academia e, como seu pensionista em Paris, tem dado sobejas provas de progresso; alguns dos seus trabalhos já figuraram e foram notados no grande Salão parisiense; tem já, por conseguinte, a consagração da capital do mundo artístico.»

Source: FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Page 214. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

FERREIRA, 1885). Il accompagne avec intérêt l'envoi de tous les pensionnaires de l'Académie. Il estime que l'on peut déjà considérer Amoêdo, H. Bernardelli et Oscar Pereira da Silva comme des artistes à part entière, même si l'un d'eux « mérite ses crédits plus par ses copies que par ses (œuvres) originales »⁴³ (N.T., FERREIRA, 1885). Par la suite, il commente les principaux tableaux d'Amoêdo envoyés de Paris : son préféré étant le *Départ de Jacob* (1884) à cause de la vigueur de sa composition et de son coloris. Une reproduction de ce tableau vient illustrer ce propos.

Trois ans plus tard, paraît le livre *L'art brésilien*⁴⁴ (N.T.) de l'écrivain et critique d'art Luís Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), dit Gonzaga Duque. Pour l'historien de l'art Domingos Tadeu Chiarelli (1956), c'est l'un des rares et des meilleurs ouvrages écrits sur l'art brésilien au XIX^e siècle⁴⁵. Pourtant, il n'a été réédité qu'en 1995. Dans cet ouvrage, Duque s'interroge beaucoup sur l'identité nationale de l'art brésilien, un sujet important de débat au XIX^e siècle. En effet, dès 1879, l'académie avait suscité la polémique lors de l'organisation d'une exposition consacrée uniquement à la « Collection de tableaux nationaux constituant l'école brésilienne (dans la pinacothèque) ». La direction de l'institution y avait alors rassemblé des œuvres qui, à son avis représentent l'« école brésilienne »⁴⁶. Par la suite, cette exposition va devenir permanente dans l'académie. A partir de cet événement, la critique d'art à Rio va être bouleversée et commencer à élargir son questionnement sur l'art brésilien. Ce sera dans ce contexte que Duque va publier ce livre où il va défendre l'idée d'une école *fluminense* (c'est-à-dire de Rio de Janeiro), plutôt que d'une école brésilienne de peinture. Dans la première, il croyait possible de percevoir une certaine cohérence entre les œuvres et le milieu qui les avait produites⁴⁷. Même si, d'abord, il fait un diagnostic

⁴³ « ... embora um deles funde os seus créditos mais em cópias do que em originais. » Ce commentaire étant fait sur Oscar Pereira da Silva, il s'applique aussi à propos du tableau de *Saint-Paul ermite* d'Amoêdo, une copie de Ribera conservé au Louvre.

Source: FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Page 213. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

⁴⁴ Titre originel : *A arte brasileira*.

⁴⁵ Source: CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira* In DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page 11. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

⁴⁶ Source: CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira* In DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Pages 18 et 19. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

⁴⁷ Dans la présentation de la nouvelle édition du livre de Duque, Chiarelli écrit que sa vision négative du pays et de sa production artistique était principalement fondée par des idées déterministes et par la pensée du critique et historien français, le positiviste Hyppolyte Taine (1828-1893). Duque, un analyste de la pensée de Taine, va d'abord réfléchir sur les questions raciales, historiques et sociales du pays qui vont déterminer le caractère de la population du Brésil et de sa production culturelle générale, avant de traiter la réalité de la production artistique brésilienne.

Source : CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira* In DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page 24. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

assez pessimiste de la société et de l'histoire brésilienne avec leur influence sur l'art. Il avait aussi une vision très critique à propos de la mission française. Il considérait que cette mission avait été un mal pour l'art brésilien, parce qu'elle a été responsable de l'interruption d'une tradition visuelle locale qui se manifestait depuis la période coloniale. En second lieu, il estimait qu'elle aurait introduit dans le pays un enseignement très éloigné des éléments autochtones et qu'elle avait conduit à produire un art sans relation avec le pays. Mais à part toutes ses réflexions et ses jugements qui vont évoluer au fil des années, il considère que depuis 1870, l'art contemporain brésilien était en « phase de progrès »⁴⁸ (N.T., DUQUE, 1888). Dans son livre, il remarque certains artistes brésiliens.

Ces deux livres, celui de Félix Ferreira et l'autre de Gonzaga Duque parus avant la proclamation de la République (1889), sont considérés comme deux ouvrages fondamentaux pour comprendre l'art du pays dans le XIX^{ème} siècle.

Ce n'est que longtemps après et à l'occasion du centenaire de la venue des artistes français au Brésil, que Laudelino Freire (1873-1937) publie en 1916 le livre *Un siècle de peinture : annotations pour l'histoire de la peinture au Brésil* (N.T.)⁴⁹. Cet auteur considère qu'Amoêdo se situe dans une époque de plein développement de la peinture brésilienne, époque qui correspond aussi au début de la nationalisation de l'enseignement artistique au pays. Il place Amoêdo parmi les grands noms de la peinture brésilienne du XIX^{ème} et des premières années du XX^{ème} siècle⁵⁰, bien qu'il se soit principalement consacré à l'enseignement. Pour la première fois, il est question d'une biographie publiée sur Amoêdo. Elle est très succincte - ainsi que pour la plupart des autres artistes - mais elle est la plus ancienne connue sur l'artiste. L'auteur ne fait pas d'analyse sur le style d'Amoêdo ni sur l'évolution de son art.

En 1927, le chercheur et journaliste João Angyone Costa (1888-1954) publie un livre célèbre, *L'inquiétude des abeilles*⁵¹ (N.T.), contenant des entretiens réalisés l'année précédente avec un certain nombre d'artistes, parmi lesquels Amoêdo. Dans son introduction, il analyse avec impartialité l'œuvre du peintre et la compare avec celle de H. Bernardelli. L'auteur considère Amoêdo comme un artiste brillant et un décorateur

⁴⁸ "fase de progresso". Source: DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page ?. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

⁴⁹ Titre originel : *Um século de pintura : apontamentos para a história da pintura no Brasil*.

⁵⁰ Au même titre que Pedro Américo, Victor Meirelles, Zeférino da Costa, Almeida Junior, Décio Villares, Elyseo Visconti et Baptista da Costa.

Source: FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura. Apontamentos para a historia da pintura no Brasil de 1816 a 1916*. Page 133. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

⁵¹ Titre originel : *A inquietação das abelhas*.

remarquable par la grandeur ornementale de certaines de ses oeuvres. Il trouve que, dans sa jeunesse à Paris, il a donné au pays une production digne de la peinture universelle mais qu'à son retour au Brésil, il n'a rien réalisé de comparable. Il a alors produit des œuvres de qualité nettement inférieure qui ont suscité des critiques féroces sur sa vie et sur son talent. Il se pose alors la question de savoir si ces attaques sont vraiment injustifiées. En effet, il considère que ses décorations pour le Théâtre Municipal (1916), le conseil municipal (1925) et le musée de São Paulo (1926) sont des œuvres d'un artiste déclinant. Selon cet auteur, elles manquent d'imagination, d'une vibration dans les couleurs et de l'équilibre autour d'une idée centrale. Même son *Eros et la Nuit* (N.T., 1917) - primé avec la médaille d'honneur au salon de Rio - est loin de s'approcher des chefs-d'œuvres qui sont le *Dernier Tamoyo* (1883), le *Départ de Jacob* (1884) et l'*Etude de femme* (1884), ainsi que d'autres compositions fortes, rassemblées dans la pinacothèque de l'école des beaux-arts de Rio. Ensuite, selon João Costa, au départ H. Bernardelli - son contemporain et émule au prix de voyage - n'a pas produit des œuvres de même niveau qu'Amoêdo. Il est resté dans le juste milieu vers lequel sa peinture avait évolué très tôt dans sa carrière. En revanche, Bernardelli n'a pas connu de déclin dans sa vie artistique. Toutefois, sa production dans son ensemble peut être considérée comme « supérieure en conception et exécution à tout ce qu'Amoêdo avait accompli au Brésil »⁵² (N.T., COSTA, 1927). Même à un âge mûr, Bernardelli continua à « peindre de beaux tableaux où le coloré est une merveille et son coup de pinceau sûr, un prodige de concision »⁵³ (N.T., COSTA, 1927).

Plus tard, dans les années 1940, commencent à paraître des ouvrages plus solides sur la peinture brésilienne. D'abord celui de 1941, publié par Carlos Rubens (?): *Petite histoire des arts plastiques au Brésil*⁵⁴ (N.T.). Pour la première fois, paraît une biographie d'Amoêdo beaucoup plus complète que celle très brève de Freire. Il nous dit qu'il considère ce peintre « non seulement l'un des plus grands artistes du Brésil contemporain, mais aussi l'un des plus cultivés » (N.T., RUBENS, 1941)⁵⁵. Ensuite,

⁵² “superior, como concepção e execução, a tudo quanto Amoêdo executou no Brasil.”

Source: COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas. (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plasticas no Brasil)*. Page 13. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

⁵³ “pintar bellos quadros, nos quaes o colorido é uma maravilha, e o seu pincelar seguro, um prodigio de concisão.” Source: ibidem.

⁵⁴ Titre originel : *Pequena história das artes plásticas no Brasil*.

⁵⁵ “Rodolpho Amoêdo não é só dos maiores artistas do Brasil contemporaneo, como dos mais cultos, ...” (RUBENS, 1941). Source: RUBENS, Carlos. *Pequena historia das artes plasticas no Brasil*. Page 94. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

qu'il est « un grand peintre et un grand professeur » (N.T., RUBENS, 1941)⁵⁶ et « qu'il est devenu également l'un de nos meilleurs aquarellistes » (N.T., RUBENS, 1941)⁵⁷. Pour le reste, il se limite à répéter ce qui a été déjà dit sur Amoêdo, certaines fois sans citer ses références. Les quatre pages qui lui sont consacrées semblent être à la base de toutes les autres biographies qui paraîtront par la suite sur l'artiste. Une reproduction du *Dernier des Tamoyos* (1883) accompagne le résumé de sa biographie.

L'année suivante, paraît le livre du peintre Theodoro Braga, *Artistes peintres au Brésil*⁵⁸ (N.T.), contenant essentiellement des biographies sur les peintres. En 1944, arrive celui de José Maria dos Reis Junior : *Histoire de la peinture au Brésil*⁵⁹ (N.T.). Dans cet ouvrage, l'auteur compare l'art d'Amoêdo à celui d'Almeida Junior. Le premier étant pour lui un « excellent peintre » (N.T., REIS JUNIOR, 1944)⁶⁰ et le deuxième « le plus grand poète de la peinture brésilienne » (N.T., REIS JUNIOR, 1944)⁶¹.

Ensuite le peintre, critique, historien de l'art et ancien élève d'Amoêdo, Francisco Acquarone (1898-1964) publie en 1949 son livre *Maîtres de la peinture au Brésil*⁶² (N.T.). Dans ce livre, des chapitres sont consacrés aux principaux peintres de la période de développement de la peinture brésilienne. Après les chapitres sur Meirelles, Zeferino da Costa, Pedro Américo et Almeida Junior, vient le tour d'Amoêdo. Après une biographie résumée de ce peintre⁶³, il affirme qu'Amoêdo finit sa carrière avec le tableau *Eros et la Nuit* (1917), qui avec un ensemble d'œuvres très dignes constitue « un des plus beaux patrimoines de la peinture brésilienne »⁶⁴ (ACQUARONE, 1949). Il commente les principales toiles de l'artiste, en répétant à peu près les mêmes remarques déjà publiées en 1941. Il classe Amoêdo comme un peintre de l'école romantique, même si les personnages historiques qu'il représente sont toujours proches de la réalité. Selon cet auteur, la recherche du vrai dans l'art a été son but suprême, notamment

⁵⁶ «um grande pintor e um grande professor» (RUBENS, 1941).

⁵⁷ «fez-se igualmente um dos nossos maiores aquarellistas.» (RUBENS, 1941).

Source: RUBENS, Carlos. *Pequena historia das artes plasticas no Brasil*. Page 96. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

⁵⁸ Titre originel : *Artistas pintores no Brasil*.

⁵⁹ Titre originel : *História da pintura no Brasil*.

⁶⁰ «...é ótimo pintor...» (REIS JUNIOR, 1944).

Source: REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. Page 197. São Paulo: Editora Leia, 1944.

⁶¹ «...é o maior poeta da pintura brasileira» (REIS JUNIOR, 1944).

Source: REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. Page 197. São Paulo: Editora Leia, 1944.

⁶² Titre originel : *Mestres da pintura no Brasil*.

⁶³ Celle-ci contient plusieurs erreurs concernant des dates et des données sur l'artiste.

⁶⁴ «...cujo patrimônio é um dos mais belos da pintura brasileira». (ACQUARONE, 1944).

Source: ACQUARONE, F. *Mestres da pintura no Brasil*. Page 106. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo Ltda. (Livraria Francisco Alves), 1944.

lorsqu'il peignait des nus. L'artiste avait le souci de rendre la carnation exacte exhibée par le modèle, sans fantaisie. Par son œuvre homogène et féconde, l'auteur considère que « son nom est indiscutablement celui d'un maître de l'art brésilien »⁶⁵ (ACQUARONE, 1949).

Ce ne sera que plus de trente ans après l'initiative d'Acquarone, qu'en 1983 deux importants ouvrages vont être publiés sur l'art brésilien. Le premier, publié par Campofiorito est intitulé *Histoire de la peinture brésilienne au XIXème siècle*⁶⁶ (N.T.). Il reste jusqu'à aujourd'hui l'un des ouvrages les plus complets et une référence majeure pour l'étude de la peinture de cette période. Dans le dernier chapitre de ce livre, intitulé *Biographies* (N.T.), l'auteur analyse l'ensemble des œuvres des plus importants peintres de la deuxième moitié du XIXème siècle, en même temps qu'il donne des références biographiques sur chaque artiste. A propos d'Amoêdo, Campofiorito reconnaît d'abord le grand peintre qu'il a été, mais qui n'a subi pendant toute sa longue vie aucune influence des divers mouvements artistiques de son temps. Il croit qu'Amoêdo a été le peintre brésilien qui est le plus longtemps resté fidèle à un genre de peinture qui se montrait épuisé en Europe au lendemain même de son succès. L'artiste s'est montré inébranlable vis-à-vis de tous les nouveaux courants artistiques qu'il a pu voir à Paris. A la place des mouvements esthétiques qui refusaient tout contenu littéraire et qui représentaient une ouverture vers l'art moderne, il a préféré insister dans la lignée de ses maîtres français et dans ce qu'ils avaient de plus académique, malgré son sens poétique et une sensibilité plastique certaine toujours présents dans sa production. L'auteur le compare à Almeida Junior, son contemporain dont il considère l'œuvre comme entièrement tournée vers la vie brésilienne. Il signale que seulement à deux reprises, Amoêdo aurait traité des sujets brésiliens : dans *Marabá* et dans *Dernier Tamoyo*. De plus, il ajoute que ces deux toiles n'ont pas échappé à une inspiration de fond littéraire. Finalement, il estime que dans les premières décennies du XXème siècle, Amoêdo se serait aperçu du décalage de son style par rapport à ce qui était déjà accepté dans l'art contemporain.

Le second ouvrage général paru en 1983 est celui de l'historien, critique d'art et professeur Walter Zanini (1925-2013) intitulé *Histoire Générale de l'Art au Brésil*⁶⁷

⁶⁵ “Seu nome é, indiscutivelmente, o de um mestre da arte brasileira.” (ACQUARONE, 1949)

Source: ACQUARONE, F. *Mestres da pintura no Brasil*. Page 115. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo Ltda. (Livraria Francisco Alves), 1949.

⁶⁶ Titre original : *História da pintura brasileira no século XIX*.

⁶⁷ Titre original : *História Geral da Arte no Brasil*.

(N.T.). C'est un ouvrage de synthèse, organisé en deux volumes où l'historien et professeur Mário Antônio Barata (1920-2007) a écrit un chapitre consacré uniquement au XIX^{ème} siècle, à la transition et au début du XX^{ème} siècle. Il y écrit quelques considérations sur l'art d'Amoêdo. Barata situe Amoêdo et Bernardelli comme deux exemples de la peinture éclectique à tendance académique, tant dans la peinture comme dans le dessin. Selon l'auteur, ce genre d'art est apparu à une époque de transition où il a fallu adapter un style de peinture au contexte culturel brésilien. Il considère qu'Amoêdo a produit plus et pendant plus longtemps que Bernardelli. Ce sont les principaux livres existant au Brésil sur l'art au XIX^{ème} siècle.

Plus récemment, Amoêdo est mentionné dans des ouvrages consacrés à l'art brésilien du XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle. D'abord, dans le livre publié par Chiarelli, *Art International Brésilien*⁶⁸ (N.T.), en 2002 (2^{ème} édition). L'auteur voit d'emblée Amoêdo comme étant un artiste et un professeur gardien des conventions académiques, surtout après son retour de Paris lorsqu'il assume la direction par interim de l'école des beaux-arts à Rio, en 1890⁶⁹. Alors qu'au départ, il possédait avec Almeida Júnior et Rodolfo Bernardelli la caractéristique commune (et d'avant-garde) d'appartenir au réalisme bourgeois, « très fort en Europe à ce moment-là »⁷⁰ (N.T., CHIARELLI, 2002). Ensuite, dans cet ouvrage, à l'intérieur d'une partie consacrée aux artistes de la première moitié du XX^{ème} siècle, l'auteur dédie un article de quelques pages à Amoêdo avant d'aborder l'œuvre de la femme peintre moderniste Anita Malfatti. Ceci démontre qu'Amoêdo était bien à la charnière de deux siècles. Dans cet article intitulé *Rodolfo Amoedo entre l'Académie et l'Académie*⁷¹ (N.T.), l'auteur considère qu'avec *Etude de femme* (1884), Amoêdo inaugurerait au Brésil le réalisme bourgeois en peinture. Selon lui, cette toile à forte connotation érotique aurait choqué non seulement les pudeurs idéalisatrices de l'académie mais aussi les « pudeurs même de la critique réaliste/naturaliste »⁷² (N.T., CHIARELLI, 2002). Le jeune artiste serait à ce moment-là entre la continuité des valeurs académiques et la possibilité d'aller vers un réalisme éloigné des canons idéalisés. Amoêdo choisira toujours d'incarner les anciennes valeurs académiques. Ses représentations montrent alors des formes idéalisées mais proches du réalisme, un équilibre entre le réel et l'imaginaire. Il considère que l'influence de Meirelles se limite

⁶⁸ Titre originel: *Arte Internacional Brasileira*.

⁶⁹ Source: CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. 2^a Edição. Page 42. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda., 2002.

⁷⁰ «...muito forte na Europa naquele período.» (CHIARELLI, 2002). Source: ibidem.

⁷¹ Titre originel: *Rodolfo Amoedo entre a Academia e a Academia*. Source: ibidem.

⁷² «... os pudores da própria crítica realista/naturalista.» (CHIARELLI, 2002). Source: ibidem.

à son style ; il ne tient pas compte de celles de Cabanel ou de Puvis de Chavannes. Selon l'auteur, cette obéissance à la tradition imprègne aussi ses postes à l'école. Selon lui, Amoêdo n'aurait renoué ni l'enseignement ni la mentalité de l'institution avant l'avènement de la République.

Ensuite, vient le catalogue de l'exposition *Trente Maîtres de la Peinture au Brésil, 30 Ans de Credicard*⁷³ (N.T.) réalisée en mai 2001, au Museu de Arte de São Paulo. Amoêdo est l'un des trente peintres choisis⁷⁴ et de loin le plus représenté, avec dix-sept peintures et deux dessins⁷⁵. Le commissaire de cette exposition a été l'historien d'art Luiz Marques. Mais c'est Migliaccio qui propose une analyse beaucoup plus pointue de la production d'Amoêdo : il considère que le début de la carrière d'Amoêdo a été surtout marqué par un réalisme très prisé dans les dernières années de l'empire. Il suit au départ la même ligne romantique que Meirelles en ayant comme source d'inspiration les poètes indianistes. Ensuite, il aurait introduit une notion moderne de naturalisme avec le tableau *La mort d'Atala* (1883)⁷⁶ (**Fig. 30**), inspiré du roman de Chateaubriand. Amoêdo reprenait le même sujet traité auparavant par Girodet Trioson en 1808. Toutefois, alors que l'indienne représentée par Amoêdo est renouvelée par une sensualité toute cabanélienne, celle de Girodet est de construction plus sobre, rappelant le Christ sacrifié et déposé dans sa tombe. L'un des grands mérites de cette exposition a été la diffusion de ce tableau alors méconnu du grand public, car il était conservé chez des collectionneurs privés de São Paulo. Migliaccio considère que *Marabá* a été inspirée par les *Fleurs du mal* de Baudelaire. La jeune indienne mélancolique représentée par Amoêdo serait pour lui l'image d'une adolescente morbide, à l'innocence perdue, voire d'une prostituée dans un bordel. Elle serait pour l'auteur la représentation d'une féminité moderne, sombre et oubliée. *Etude de femme* est pour lui

⁷³ Titre originel: *30 Mestres da Pintura no Brasil, 30 anos Credicard*.

⁷⁴ Les autres peintres sont Félix-Emile Taunay, Manoel de Araújo Porto-Alegre, Nicola Antonio Facchinetti, Victor Meirelles de Lima, João Zeferino da Costa, Pedro Américo de Figueiredo e Mello, José Ferraz de Almeida Júnior, Pedro Weingärtner, Belmiro Barbosa de Almeida, Henrique Bernardelli, Giovanni Battista Castagneto, Antonio Diogo da Silva Parreiras, Visconti, Gustavo Dall'Ara, Latour, Mário Navarro da Costa, Carlos Chambelland, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Emiliano Di Cavalcanti, Ismael Nery, Lasar Segall, Ernesto De Fiori, Flávio Rezende de Carvalho, Alberto da Veiga Guignard, Candido Portinari, Giuseppe Giannini Pancetti et Cícero Dias. Source: Catalogue de l'exposition *30 Mestres da Pintura no Brasil, 30 anos Credicard*. São Paulo: MASP, 2001.

⁷⁵ Des dix-sept tableaux exposés, quinze sont conservés au MNBA, un au MASP et un provient d'une collection privée de São Paulo.

⁷⁶ *Morte de Atala*. S.D.h.d : R. AMOÊDO, 1883 Paris. Huile sur toile. Dimensions: 96 x 115 cm. Conservé à São Paulo, dans une collection privée.

le premier nu moderne de l'art brésilien, « presque une *Olympia* brésilienne »⁷⁷ (MIGLIACCIO, 2001) et une conséquence naturelle de *Marabá*. De plus, guidé plus par les problématiques formelles et techniques de la peinture, Amoêdo s'intéresse au japonisme, à l'orientalisme et il suit la voie des nabis dans certains aspects. Sa résistance vis-à-vis d'une complète simplification à la Puvis de Chavannes le rapprocherait plus d'« un ouvrier du mouvement naturaliste » (ZOLA, ?), comme Léon Bonnat (1833-1922) était vu à l'époque par Emile Zola. L'auteur finit par conclure que la correspondance des œuvres d'Amoêdo avec la littérature - tant brésilienne qu'étrangère - est intense. Pour Migliaccio, son œuvre serait le fruit d'une longue vie totalement consacrée à la peinture et sa place remarquable est indiscutable dans la culture brésilienne.

Jusqu'à présent les ouvrages exclusivement dédiés à Amoêdo sont très rares. Il existe un album illustré qui a été écrit par Acquarone, auteur déjà mentionné auparavant. Cet ouvrage est intitulé *Obras-primas de Rodolfo Amoêdo, Mestre da Pintura Brasileira*, (N.T. Chefs-d'œuvre de Rodolfo Amoêdo, Maître de la Peinture Brésilienne). Il a été publié en 1941, juste après le décès de l'artiste. La publication se présente sous forme d'un hommage personnel et posthume de l'auteur à l'artiste. Dès la préface datée de juin 1941 et signée par Acquarone et A. de Queiroz Vieira, le contenu se révèle très élogieux à l'égard du peintre. On exalte « le talent fécond du maître », « une technique parfaite » et « sa rare capacité d'interprétation »⁷⁸ (N.T., ACQUARONE, 1941). On ajoute encore que ses œuvres sont « des merveilles de notre peinture »⁷⁹ (N.T., ibidem) et que sa production « mérite plus que d'autres peut-être une large diffusion, surtout maintenant que le Brésil est engagé à faire revivre ses illustres enfants »⁸⁰ (N.T., ibidem). A la fin, on explique que le but de la publication est de promouvoir les grandes figures artistiques nationales. On espère qu'à travers la diffusion de ces images, « ceux qui apprécient l'art supérieur du fameux peintre puissent avoir une idée, quoique simplifiée, de quelques-unes de ses toiles qui représentent indéniablement un véritable trésor artistique pour le

⁷⁷ «... quase uma *Olympia* brasileira». (MIGLIACCIO, 2001).

Source: Catalogue de l'exposition *30 Mestres da Pintura no Brasil, 30 anos Credicard*. Page 34. São Paulo: MASP, 2001.

⁷⁸ «o talento fecundo do mestre», «uma técnica perfeita», «uma capacidade interpretativa das mais raras».

Source: ACQUARONE, Francisco. *Obras-primas de Rodolfo Amoêdo, mestre da pintura brasileira. 1857-1941*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1941.

⁷⁹ « maravilhas de nossa pintura ». Source : ibidem.

⁸⁰ « merece, mais do que outras, talvez, uma ampla vulgarização, especialmente agora, em que o Brasil está empenhado na campanha de reviver os seus filhos ilustres ». Source: ibidem.

Brésil contemporain »⁸¹ (N.T., ibidem). Ces premières pages sont accompagnées de la reproduction d'un dessin représentant le portrait d'Amoêdo par Acquarone (voir image). Ensuite, il présente une chronologie succincte de l'artiste et mentionne ses principales toiles et décorations. Enfin, une brève mention de ses disciples. Quoiqu'elle contienne plusieurs erreurs et imprécisions, cette chronologie – avec celle de Rubens - est l'une des premières publiées sur Amoêdo. Elle est sans doute à l'origine de celle, plus approfondie, qui sera publiée en 1957, à l'occasion du centenaire de la naissance de l'artiste. Dans les pages suivantes, sont présentées neuf reproductions colorées de ses principaux tableaux, suivies par des commentaires. Ce petit ouvrage est d'une valeur inestimable par les sources d'informations qu'il contient et il nous aide à comprendre le contexte de la production d'Amoêdo.

En second lieu, il existe le catalogue de l'exposition *Rodolpho Amoêdo, en commémoration au centenaire de sa naissance, 1857-1957*⁸² (N.T.) qui a été inaugurée en décembre 1957 au Museu Nacional de Belas Artes. Ce catalogue demeure encore aujourd'hui l'ouvrage le plus complet existant sur le peintre et l'une des sources majeures sur la vie et l'œuvre de l'artiste. Les deux commissaires de cette exposition étaient les conservateurs de ce musée : la muséologue Elza Ramos Peixoto (1919-?) et le peintre Manoel Constantino Gomes Ribeiro (1899-1976). Le catalogue ne contient que deux articles écrits par les commissaires de l'exposition, ainsi qu'une préface du directeur du musée, le peintre Oswaldo Teixeira (1905-1974). Ces auteurs ont eu tendance à valoriser uniquement la première période de la carrière de l'artiste, c'est-à-dire celle qui correspond à sa formation et aux années vécues à Paris. Dans une première partie, Peixoto rédige sa biographie qui sera à l'origine de celles publiées à sa suite par d'autres auteurs. Il semble que cette biographie n'a plus été revue depuis. Ensuite, on décrit ses décorations murales et on fournit une bibliographie très sommaire. Gomes Ribeiro à son tour, traite de l'œuvre de l'artiste, en faisant des considérations toujours très élogieuses à son égard. Il remarque qu'Amoêdo quoique de style réaliste ne s'est jamais laissé tenter par l'impressionnisme, alors qu'il vivait à Paris en 1879 ayant des contacts avec ce courant. Il préférerait une peinture entièrement réalisée en atelier, sans se préoccuper des effets de la lumière naturelle. Ce conservateur ne

⁸¹ "... os que apreciam devidamente a arte excelsa do famoso pintor, poderão ter uma idéia, singela embora, de algumas de suas telas, que constituem, sem favor, um verdadeiro tesouro artístico para o Brasil contemporâneo." Source: ibidem.

⁸² Titre original : *Exposição Rodolpho Amoêdo, Comemorativa do Centenário do Seu Nascimento – 1857-1957*.

commente que ses tableaux historiques des années 1883 à 1887, comme si la production la plus importante d'Amoêdo se limitait à ses années de jeunesse. Il souligne particulièrement l'enthousiasme de l'artiste pour la figure humaine, notamment dans ses nus et ses portraits. Selon lui dans ce genre, Amoêdo démontrait toujours de « la vigueur dans sa facture à laquelle s'associaient une élégance et une noblesse instinctives qui sont les caractéristiques de l'art français »⁸³ (N.T., GOMES RIBEIRO, 1957). D'après lui, Amoêdo ne pouvait pas échapper à l'influence des peintres qu'il s'était choisi comme maîtres : Puvis de Chavannes et Cabanel. Ces influences seraient particulièrement évidentes dans le décor du *Récit de Phylletas* et dans *Etude de femme*, deux nus aux styles très différents et dont le premier aurait subi l'influence de Puvis, tandis que le second serait inspiré par Cabanel. Il poursuit par une relation des œuvres exposées par Amoêdo lors des salons nationaux des beaux-arts, de 1884 jusqu'à 1930. Enfin, on trouve un catalogue des œuvres présentées dans l'exposition et la publication de quelques images. Il est à regretter que dans le catalogue, toutes les images de l'exposition n'aient pas été publiées, ce qui rend difficile dorénavant la connaissance et la diffusion des oeuvres.

Spécifiquement sur Amoêdo, il existe trois études universitaires réalisées dans trois différents cursus. Une monographie du cursus de muséologie de l'Université de l'Etat de Rio de Janeiro (UNIRIO), rédigée par Fernanda Baptista Belart en 1992 : *L'artiste Rodolpho Amoêdo : un essai biographique*⁸⁴ (N.T.). Ensuite, un mémoire de recherche en éducation artistique de 2004 par Márcia Valéria Teixeira Rosa (1967) de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ) intitulé *La Formation et la Trajectoire Artistique de Rodolpho Amoêdo*⁸⁵ (N.T.). Ces deux études ont le mérite d'avoir rassemblé les données de base existant dans les archives et la documentation des deux principaux musées consacrés à l'art du XIXème siècle brésilien à Rio : le Museu Nacional de Belas Artes et le Museu Dom João VI. Cependant, elles se sont essentiellement limitées à la biographie de l'artiste, sans recherche plus approfondie au niveau de l'iconographie. Ceci explique le manque d'un catalogue plus complet de ses oeuvres, la liste des oeuvres d'Amoêdo présentées lors des salons, les commentaires et les critiques, ainsi

⁸³ “o vigor de sua fatura aliada à elegância e nobreza instintivas, que são as características da arte francesa.”

Source: GOMES RIBEIRO, Manoel Constantino. *Algumas considerações sobre a obra de Rodolpho Amoêdo* In Exposição Rodolpho Amoêdo, Comemorativa do centenário de seu nascimento – 1857-1957. Décembre 1957. Page 18. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957.

⁸⁴ Titre original : *O artista Rodolpho Amoêdo : um ensaio biográfico.*

⁸⁵ Titre original : *A Formação e a Trajetória Artística de Rodolpho Amoêdo.*

que d'une analyse esthétique de la production de l'artiste. Pour arriver à cela, il fallait faire beaucoup plus des recherches, ce qui était impossible en si peu de temps. Enfin, une monographie du cursus de lettres en 2005, intitulée *Rodolfo Amoêdo et Machado de Assis : entre la couleur et la lettre*⁸⁶ (N.T.) écrite par Débora Martins da Cunha de l'Université Estácio de Sá à Rio. Cette recherche intéressante a analysé la relation entre la peinture et la littérature brésilienne au XIXème siècle, à travers la thématique biblique de Jacob traitée par ces deux auteurs. Nous avons pris alors le relais de toutes ces vaillantes études, tout en sachant qu'il serait impossible d'épuiser un sujet aussi vaste.

Nous avons trouvé ensuite sur Amoêdo plusieurs articles publiés dans des périodiques ou dans quelques chapitres de livres. Les plus anciens ont l'avantage d'être écrits par des auteurs qui ont connu personnellement l'artiste. Celui du peintre, historien d'art et ancien disciple d'Amoêdo, Alfredo Galvão contient des données importantes et un chapitre consacré à son ancien maître. Le premier est paru en 1954 dans un ouvrage intitulé *Des informations pour l'histoire de l'Académie Impériale et de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts*⁸⁷ (N.T.). Le deuxième nommé *José Ferraz de Almeida Júnior et Rodolfo Amoedo* a été publié en 1980 dans un ouvrage collectif intitulé *Des aspects sur l'art brésilien*⁸⁸ (N.T.). Ensuite, un article des plus intéressants est celui écrit par le peintre Carlos Oswald (1882-1971), publié en janvier 1951 dans le journal *Tribuna de Petrópolis*. Il est intitulé *Artistes que j'ai connus, Rodolfo Amoedo*⁸⁹ (N.T.). Il nous raconte qu'il a été un ami très proche d'Amoêdo, avec qui il avait beaucoup appris. Ensuite, il apparaît un article plus approfondi, publié dans l'*O Malho* de septembre 1952 par l'historien d'art Carlos Otávio Fléxa Ribeiro (1914-1991). Cet article a le grand mérite d'être l'un des premiers qui commentent le style d'Amoêdo. Auparavant il existait très peu d'analyses ou bien les auteurs n'en parlaient pas de façon vraiment spécifique. Fléxa Ribeiro le considérait un peintre romantique aux vestiges néo-classiques, avec de fortes influences au départ d'Ingres et plus tard de Léon Bonnat. Il estime que l'on peut remarquer dans ses nus féminins très bien dessinés une nette influence d'Ingres. Le côté romantique de sa peinture provenait souvent de la littérature dont il s'inspirait. Le poète Gonçalves Dias a été l'un des pionniers de la poésie qui

⁸⁶ Titre originel : *Rodolfo Amoêdo e Machado de Assis : entre a cor e a letra.*

⁸⁷ Titre originel : *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes.*

⁸⁸ Titre originel : *Aspectos da arte brasileira.*

⁸⁹ Titre originel : *Artistas que conheci, Rodolfo Amoedo.*

Source : OSWALD, C. *Artistas que conheci, Rodolfo Amoedo* In *Tribuna de Petrópolis. Arte e Literatura. Suplemento.* Ano III. Janvier 1951. N° 18.

exaltait les indiens brésiliens. Il a été suivi par José de Santa Rita Durão (1722-1784) et José de Alencar qui ont eux aussi oeuvré pour la gloire de l'art indigène. Les écrivains et les artistes du XIXème siècle sont les premiers à s'intéresser aux races dominées pendant des siècles par les colonisateurs lusitaniens. Le dernier livre majeur est celui de l'historien d'art Rafael Cardoso (1964), *L'art brésilien en 25 tableaux [1790-1930]*⁹⁰ (N.T.), paru en 2008. Dans un chapitre dédié à Amoêdo⁹¹, il s'interroge sur les raisons du mépris envers cet artiste, selon lui peut-être le plus injustement dédaigné de l'histoire de la peinture brésilienne. Sa présence a été discrète mais continuelle entre les deux siècles. Lorsqu'au début du XXème siècle, l'art moderne était perçu comme étant à l'opposé d'un art académique dépassé, Amoêdo était considéré comme le prototype de l'artiste académique. D'autant plus qu'il était encore actif lors de l'avènement du modernisme au Brésil en 1922.

Souvent Amoêdo se plaignait du manque d'appui aux artistes en général. Il attribuait au gouvernement brésilien l'indifférence concernant le développement de l'art, le manque de ressources et de reconnaissance vis-à-vis des expositions et des prix obtenus. C'était, selon lui, l'une des raisons pour lesquelles l'art au Brésil était si limité car maints artistes manquaient du nécessaire pour produire leurs oeuvres. Il est vrai que, selon plusieurs auteurs, Amoêdo n'a jamais eu d'atelier vraiment à lui⁹². Même si le périodique *A Imprensa* l'a interviewé le 10 mai 1911 dans son atelier. Nous pensons qu'il devait s'agir là d'un local au sein de l'Ecole où il peignait et donnait en même temps ses cours libres :

« Dans l'atelier, où tout inspire une véritable sympathie, le visiteur est royalement reçu et sans cérémonie, des élèves venus en grand nombre, échangent des idées avec leur professeur dévoué.»⁹³ (*A IMPRENSA*, 1911)

D'après Oswald, il louait une petite pièce située au-dessus d'un magasin de la rua do Rosário. C'était, selon lui, un espace sans confort et complètement inapproprié pour la peinture⁹⁴. Il est donc patent qu'Amoêdo était loin d'avoir les conditions nécessaires

⁹⁰ Titre originel: *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*.

⁹¹ *Rodolpho Amoêdo [1857-1941], Más notícias, 1895, óleo sobre tela, 100 x 74 cm, Museu Nacional de Belas Artes.*

⁹² Source : GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et al. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 53. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

⁹³ «No 'atelier', onde tudo inspira franca simpatia, o visitante é fidalgamente acolhido, e sem que apareça o momento da cerimonia, alunos, em número elevado, trocam ideias com o professor dedicado.» (*A IMPRENSA*, 1911). Source: *A Imprensa*. Ano VIII. N° 1235. Pages 1 et 2. Rio de Janeiro, le 10.05.1911.

⁹⁴ Source: OSWALD, C. *Artistas que conheci, Rodolfo Amoedo* In *Tribuna de Petrópolis. Arte e Literatura. Suplemento*. Ano III. Janvier 1951. N° 18.

pour accomplir sereinement son travail d'artiste. L'aide du gouvernement n'est venu que trop tard dans sa vie, à la veille de son décès.

Les critiques d'art se sont intéressés à Amoêdo depuis ses débuts. A l'époque il n'y avait pas beaucoup de critiques professionnels ni de presse spécialisée : aussi bien l'histoire de l'art que la critique subissaient alors les mêmes préjugés négatifs que la production artistique⁹⁵. Il semble que la critique a toujours été très controversée : d'abord de la part de la *Revista Illustrada*, périodique hebdomadaire de Rio, à tendance abolitionniste et républicaine. Ensuite, de la part de Gonzaga Duque qui fut l'un de ses tout premiers critiques et aussi l'un des premiers du pays. Avant lui il n'y avait que les essais et les recherches du peintre Manoel de Araújo Porto-Alegre sans lesquels l'histoire de l'art du Brésil serait encore plus pauvre. Les premières tentatives de Duque dans la presse coïncident alors avec les débuts de la carrière d'Amoêdo. C'était en 1882, lorsque le critique dans sa jeunesse écrivait pour un petit journal de Rio - la *Gazetinha* - fondé par l'écrivain Artur de Azevedo (1855-1908). A partir du 15 septembre 1882, il commence à publier une série d'articles dans le journal *O Globo* intitulés *Tableaux et toiles*⁹⁶ (N.T.). Il fut l'un des premiers critiques d'art du pays et certainement le plus important de l'art brésilien dans les dernières années du XIXème et au début du XXème siècle. En 1886, il prend en charge la partie dédiée aux beaux-arts dans le périodique *Semana*. Puis, il est le critique de la revue *Kósmos* de janvier 1904 à 1909. Il ne s'est pas limité à accompagner la production artistique contemporaine du Brésil, il travaillait aussi sur la culture brésilienne en général. Outre les nombreux périodiques où il écrivait, il a collaboré dans la création de plusieurs revues à Rio. En 1907, il s'associe au groupe qui fonde la revue *Fon-Fon* où il écrira jusqu'à sa mort en 1911. Sa contribution à l'étude de l'art comprendra en 1888 le livre *L'art brésilien : peinture et sculpture*⁹⁷ (N.T.), le premier livre d'histoire d'art national. Puis, il se lie au mouvement symboliste littéraire. Son roman symboliste *Jeunesse morte*⁹⁸ (N.T.) publié en 1899 reste le seul connu dans toute la littérature brésilienne. Il prônait une société moderne et civilisée. Très critique vis-à-vis de l'art académique et de ses normes, l'AIBA était l'une de ses cibles continuelles. Il défendait l'art et les artistes dans un milieu qu'il reconnaissait

⁹⁵ En dehors du livre *Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense* que le peintre Manuel de Araújo Porto-Alegre a publié en 1841 et des textes épars publiés dans la presse, presque rien n'existait en termes de réflexion sur l'art au Brésil.

Source : CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira* In DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page 21. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

⁹⁶ Titre originel : *Quadros e telas*.

⁹⁷ Titre originel : *A arte brasileira : pintura e escultura*.

⁹⁸ Titre originel : *Mocidade morta*.

médiocre et il valorisait l'imagination et la fantaisie chez les artistes, notamment « l'expression, l'énergie et le mouvement à la Courbet » (N.T., DUQUE)⁹⁹. Il défendait en même temps le réalisme, le naturalisme et l'impressionnisme. Il soutenait un art engagé en lien avec le mouvement des idées du tournant du siècle. Enfin, dans son style littéraire très vivant et original, abonde l'emploi d'une syntaxe complexe, un vocabulaire recherché et des néologismes. Quant à Amoêdo, il se présentait en mai 1882 pour la première fois au Salon de Paris. Concernant ses envois à Rio, Gonzaga Duque écrit sur lui pour la première fois le 16 novembre 1882 dans un article publié dans *O Globo*. Après le retour définitif d'Amoêdo à Rio vers la fin 1887, les deux hommes vont faire connaissance. Ils vont se côtoyer de près, car Duque aimait le contact proche des artistes et visiter leurs ateliers. Il va se lier d'amitié particulièrement avec Visconti, Roberto Rowley Mendes (1867-c.1942) et Helios Seelinger (1878-1965). Son plus célèbre portrait sera réalisé par Visconti, tandis que Belmiro de Almeida en fera un autre en crayon. A partir de décembre 1904, sa relation avec Amoêdo devient encore plus étroite car l'artiste produit régulièrement ses illustrations pour la revue *Kósmos*. Ce sera justement dans ce périodique que Duque va publier en janvier 1905 un long et célèbre article sur Amoêdo intitulé *Rodolpho Amoêdo, le maître que nous devrions ajouter*¹⁰⁰ (N.T.). Il y avait aussi la *Revista Brasileira*, revue où le directeur du Lyceo de Artes e Ofícios de Rio, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911), publiait ses commentaires. A part les critiques de Duque, Amoêdo vit certaines de ses toiles refusées au Salon de Paris et à Rio, comme son *Etude de femme*, l'un de ses chefs d'œuvre censuré par la même « idéologie académique » qu'il a tant défendu. Actuellement cette toile est considérée comme l'une des meilleures du genre.

Peintre d'une grande érudition, Amoêdo s'intéresse aussi à d'autres domaines que la peinture comme la littérature, la philosophie et les sciences. Il lisait beaucoup et il fréquentait les cercles d'écrivains de son temps. En effet, depuis la fin du XVIIIème siècle, la littérature brésilienne évoluait sur des bases beaucoup plus solides que les arts plastiques. Amoêdo sera très attiré par la littérature contemporaine de son pays. D'esprit citadin, il aimait fréquenter les cafés où se rassemblaient les écrivains et les journalistes. Il va devenir un ami proche surtout de l'écrivain Francisco Felinto de Almeida (1857-

⁹⁹ D'après la citation originelle en portugais: « ... expressão, energia e movimento como Courbet » (DUQUE).

Source: LINS, Vera In *O Crítico de arte como crítico da cultura*. Gonzaga Duque, impressões de um amator. Textos esparsos de crítica (1882-1909). Organização Júlio Castanon Guimarães e Vera Lins. Page 28. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

¹⁰⁰ Titre originel: *Rodolpho Amoêdo, O mestre, deveríamos acrescentar*.

1945) et de sa femme Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), aussi écrivain. Il réalise le portrait de chacun d'eux. Il fera également le portrait de Raul d'Avila Pompeia (1863-1895), l'un de ses plus anciens amis. Il était proche aussi du symboliste Coelho Netto (1864-1934), du poète parnassien Olavo Bilac (1865-1918), de Carlos de Laet (1847-1927), de Nepomuceno et du positiviste Raimundo Teixeira Mendes (1855-1927)¹⁰¹. En 1889, il réalisa un portrait collectif de quinze écrivains brésiliens¹⁰². Bien qu'on lui ait souvent reproché de négliger les aspects de la culture brésilienne, il va s'intégrer dans les milieux culturels de Rio dès son retour définitif au pays. Ce sera une source d'inspiration nouvelle pour lui. Réciproquement, il semble qu'Amoêdo va aussi inspirer le grand écrivain Machado de Assis et le poète Thomaz Pompeu Lopes Ferreira (1879-1913). Tous ces hommes de lettres représentaient l'élite intellectuelle du pays de cette époque. En ce sens nous nous sommes trouvés face à une véritable histoire culturelle du Brésil au XIX^e siècle, ce qui a élargi notre vision de l'art de cette période et rendu plus complexe notre étude.

En outre, Amoêdo s'intéressait particulièrement à la science et aux découvertes scientifiques de son temps. Selon le peintre Carlos Oswald, il parlait de la technique de la peinture « avec l'autorité d'un scientifique chimiste plutôt que de celle d'un peintre »¹⁰³ (N.T., OSWALD, 1951). Il essayait d'appliquer ses connaissances dans le domaine de la chimie et de la physique à son métier de peintre : il connaissait les lois de Newton, comme le rapporte Duque. Selon lui, Amoêdo est l'un des rares peintres « qui connaît le secret des teintes et qui en prend soin »¹⁰⁴ (N.T., DUQUE, 1905). D'ailleurs, Duque estimait que par ses connaissances approfondies en peinture, on pouvait même le comparer à Eugène Delacroix (1798-1863) :

« Sur cela, il a - comme Eugène Delacroix - la connaissance exacte de son art et de tout ce qui la concerne, comme la philosophie, la littérature, les écoles, les manières, les caprices de chaque

¹⁰¹ Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 52. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

¹⁰² Dans ce portrait collectif sont représentés les écrivains : João Carlos de Medeiros Pardal Mallet (1864-1894), Olavo Bilac, Henrique Maximiano Coelho Neto, Francisco Filinto de Almeida (1857-1945), les frères Artur (1855-1908) et Aloísio de Azevedo (1857-1913), Luís Murat (1861-1929), Lúcio de Mendonça (1854-1909), Raul d'Avila Pompeia (1863-1895), Sebastião Cícero dos Guimarães Passos (1867-1909), Raimundo Correia, Ferreira Coimbra, Arthur Rocha, José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque (1867-1934), Alberto Silva, Urbano Duarte et Alberto de Oliveira. Ce tableau est conservé à Rio de Janeiro, à l'Academia Brasileira de Letras (ABL).

¹⁰³ "... mais com a autoridade do cientista químico do que como pintor". (OSWALD, 1951)

Source: *Tribuna de Petrópolis*. Arte e Literatura. Suplemento. Ano III. Janeiro de 1951. N° 18.

¹⁰⁴ "...é dos poucos pintores que conhecem o segredo das tintas e lhe prestam cuidados." (DUQUE, 1905)
Source: *Kósmos*. Anno II. N° 1. Janeiro 1905. Pages 7-14. Rio de Janeiro.

époque, et comme Delacroix - en paraphrasant Baudelaire – ‘il aime tout, sait tout peindre’ ».¹⁰⁵ (N.T., DUQUE, 1905)

Encore selon Duque, Amoêdo prenait à l’égard de sa palette un soin si particulier, qu’il avait modifié les techniques apprises lors de ses longues années de formation dans un enseignement archaïque. Il combinait pour son usage une gamme de couleurs dont la simplification était fondée dans les théories de Bruck Langel (?) et d’Hermann von Helmholtz (1821-1894). L’étude de ces théories lui permettait d’atteindre les effets qu’il désirait dans sa peinture, depuis les tons les plus violents et brillants jusqu’aux plus délicats, pâles et transparents, de sorte que son art a acquis au fur et à mesure « une pureté et une vigueur de tons qui sont devenues remarquables »¹⁰⁶ (N.T., ibidem).

Il s’inquiète aussi des méthodes de peinture qu’il pratiquait. Comme un alchimiste, l’artiste faisait des recherches dans le domaine des matériaux, en particulier des pigments, des solvants et des vernis. Il a su transmettre ces connaissances avec enthousiasme et générosité aux générations suivantes, même à ceux qui ne figuraient pas parmi ses élèves. Comme en témoigne une fois de plus Oswald en 1951, même s’il n’a jamais été son disciple:

« Combien de fois, par exemple, je le consultais à propos des techniques de peinture qui étaient en rapport avec la chimie. Toute ma vie j’ai employé les recettes de vernis, etc, qu’il m’a communiquées... »¹⁰⁷ (N.T., OSWALD, 1951)

Ce côté scientifique d’Amoêdo provient en grande partie des théories positivistes très à la mode au Brésil en cette fin du XIX^{ème} siècle. En effet, la philosophie positiviste l’attire, non seulement par ses idéaux républicains de liberté mais aussi par sa vision scientifique de la vie. Il semble que notre artiste était lié à ce courant philosophique dès sa jeunesse à Paris, plus précisément depuis sa rencontre avec le peintre positiviste Villares en 1882. Celui-ci plus âgé qu’Amoêdo et ancien disciple de Cabanel, avait atteint une renommée significative au Salon de 1874 avec son tableau *Paolo et Francesca*. Il exerce alors sur Amoêdo une forte influence. Lors d’un rapide passage à Paris, il décida de fréquenter à nouveau l’atelier de Cabanel. Il sera de retour au Brésil

¹⁰⁵ “Sobre isso, elle tem, como Eugène Delacroix, o conhecimento exacto da sua arte e de tudo quanto lhe está relacionado, a philosophia, a literatura, as escolas, os modos, os caprichos de cada época, e como Delacroix – rectificando os verbos da phrase de Baudelaire – ‘il aime tout, sait tout peindre’”. (DUQUE, 1905). Source: *Kósmos*. Anno II. N° 1. Janeiro 1905. Pages 7-14. Rio de Janeiro.

¹⁰⁶ “...uma pureza e vigor de tons que se tornaram notáveis.” (DUQUE, 1905)

Source: *Kósmos*. Anno II. N° 1. Janeiro 1905. Pages 7-14. Rio de Janeiro.

¹⁰⁷ “Quantas vezes, por exemplo, eu o consultava sobre técnicas de pintura que se relacionam com a química. Toda a vida tenho empregado receitas de vernizes, etc, que ele me comunicou...” (OSWALD, 1951). Source: *Tribuna de Petrópolis*. Arte e Literatura. Suplemento. Ano III. Janeiro de 1951. N° 18.

en cette même année 1882. Il était très lié à la philosophie positiviste d'Auguste Comte (1798-1857), ainsi que son ami le peintre Aurélio de Figueiredo. Avec ce dernier, il va réaliser une série de portraits très réalistes d'indiens pour la Ière Exposition Anthropologique Brésilienne du Museu Nacional de Rio. Il initiera vraisemblablement Amoêdo aux idées positivistes qui avaient déjà imprégné tout le milieu intellectuel brésilien dès la seconde moitié du XIXème siècle. Ces trois artistes vont devenir les premiers pensionnaires de l'académie impériale à s'engager pour les idéaux républicains et abolitionnistes. Le peintre et sculpteur Eduardo de Sá (1866-1940) va aussi les rejoindre et devenir un positiviste très actif à Rio. Ce dernier était un artiste de vaste culture : ses thématiques sont souvent liées au culte du bien et de la patrie. La chapelle positiviste à Paris conserve quelques-unes de ses œuvres. Il est curieux que certains artistes positivistes aient eu des destinées très obscures : après un début de carrière prometteur, ils ont tous connu à l'âge mûr une sorte de décadence dans l'imagination et de rigidité de conception, caractéristique des idées imposées aux artistes par cette philosophie. Ceci a certainement contribué encore plus à la décadence de l'art académique au Brésil. Le seul auteur à nous parler des croyances positivistes d'Amoêdo est Acquarone en 1949. Il nous dit qu'Amoêdo n'avait pas de croyances mystiques, mais plutôt un « tempérament qui le poussait plus vers la vérité des choses réelles, positivement palpables »¹⁰⁸ (ACQUARONE, 1949). Pour l'instant celle-ci reste l'unique référence concrète trouvée dans la littérature sur ses idées positivistes.

Amoêdo était un artiste de forte personnalité. Comme Oswald bien le notait dans son article de 1951. Bien qu'Amoêdo ait été un artiste académique et un disciple de Cabanel, Oswald soutenait qu'il avait beaucoup de personnalité et une expression vraiment brésilienne dans son art. D'un autre côté, son tempérament inquiet le poussait à traiter différents sujets, de la peinture historique aux décorations murales. Tout l'intéressait et il ne se limitait pas non plus à une seule technique¹⁰⁹. L'univers du théâtre a aussi joué un rôle certain dans son caractère, quoiqu'il n'ait jamais voulu suivre les traces de ses parents. Galvão raconte qu'on pouvait remarquer sa familiarité avec la scène dans sa façon de parler. Amoêdo employait toujours beaucoup de gestes et il était capable de parler pendant des heures sans interruption, comme un acteur sur

¹⁰⁸ “Seu temperamento impelia-o mais para a verdade das cousas reais, positivamente palpáveis.” (ACQUARONE, 1949).

Source: ACQUARONE, F. *Mestres da pintura no Brasil*. Page 110. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo Ltda. (Livraria Francisco Alves), 1949.

¹⁰⁹ Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 51. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

scène. Ce tempérament scénique était perceptible aussi dans ses attitudes, ses gestes étudiés et son caractère extraverti¹¹⁰. Il fréquentait assidûment le théâtre lyrique et les concerts¹¹¹. Cette relation avec le théâtre commença dès son plus jeune âge, dans les coulisses de différents théâtres au Brésil.

Ce côté théâtral est aussi évident dans ses compositions, d'où sa prédilection et son talent pour la représentation de la figure humaine. Comme David, il semble avoir un penchant pour les conflits domestiques. Son tableau *Desdemona* (1892) (**Fig. 31**) est le seul ouvertement inspiré par le théâtre. Ici l'artiste a choisi de représenter l'instant qui précède la mise à mort de l'héroïne de Shakespeare. Dans une somptueuse chambre à coucher décorée par des étoffes en camaïeu de bleu, la belle jeune femme innocente et sensuelle d'Othello s'endort seule. La chambre qui se trouve à moitié dans l'obscurité, est illuminée violemment par le bas à travers une bougie qu'on devine être portée par le mari assassin. Comme disait l'historien d'art Guy Cogeval c'est une sorte de délectation sadique du tableau, « une attente coupable du regard que porte le spectateur sur l'histoire »¹¹² (COGEVAL, 2009). L'artiste frôle ici le romantisme noir mais sans toutefois y entrer.

D'autre part, l'héroïne de *Mauvaises nouvelles* (N.T., 1895) (**Fig. 32**) d'Amoêdo rappelle en bonne partie la théâtralité assumée du tableau *Brutus* (1789) (**Fig. 33**) de David qu'il a pu voir au Louvre. Ces deux personnages aussi différents dans le temps et dans l'espace ne partagent-ils pas de la même émotion intime et privée ? Le regard fixe, le geste de la main crispée tenant un morceau de papier et la suspense de l'action - si caractéristique du théâtre au XIX^{ème} siècle - sont des éléments communs à ces deux toiles. Dans toute cette mise-en-scène imaginée par les artistes, c'est bien le champ psychologique, intime qui les intéresse, la clé de la compréhension du tableau reste dans les détails.

Ce sera vers la *Belle Epoque* à Rio, entre 1898 et au tout début des années 1900, qu'Amoêdo va connaître sa période de plus grande gloire. Ensuite, il connaîtra une phase de grande instabilité économique et de décadence artistique. En 1906, il quittera son poste de professeur de l'école des beaux-arts : il n'y retournera qu'en 1918. Entretemps, il va vivre principalement de ses commandes de décor pour les bâtiments

¹¹⁰ Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 50. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

¹¹¹ Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 52. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

¹¹² COGEVAL, Guy. *Le démon de la scène. Peinture et théâtre entre David et Wagner* In: *De la scène au tableau*. Page 24. Paris : Skira-Flammarion, 2009.

publics. Il va aussi revenir en France pour quelques séjours ponctuels, afin de pouvoir exécuter ces commandes de la meilleure façon. Par la suite, il sera victime d'un ostracisme artistique graduel. Malgré son constant esprit de lutte et sa forte personnalité, il manifestait à l'âge de soixante-dix ans un caractère rempli d'amertume et de déception vis-à-vis de la vie artistique : « les artistes ici ne sont rien, n'ont pas de personnalité, personne ne les considère... »¹¹³ (N.T., AMOÊDO, 1927) et « ... l'artiste n'apparaît pas, il n'est personne. C'est un grain de poussière... »¹¹⁴ (N.T., AMOÊDO, 1927), disait-il au journaliste Costa. Il semble que toute cette amertume exprimée à l'époque était aussi une réaction au refus du commanditaire Affonso Taunay de son panneau décoratif réalisé en 1926, représentant un *bandeirante* pour le Museu Paulista. Cette période d'instabilité coïncide aussi avec le déclin de l'enseignement artistique officiel, comme Freire le notait en 1916. Il estimait que l'art brésilien connaissait une grande période de décadence depuis la chute de la monarchie. Même si l'empereur Pedro II se montrait très sévère et exigeant concernant tous les aspects de fonctionnement de l'académie, celle-ci était une institution modèle, parfaitement bien organisée et son enseignement se développait. Avec le travail sérieux de ses directeurs et professeurs, l'académie était devenue un centre d'où sont sorties plusieurs générations de bons artistes. Devenant école nationale des beaux-arts en 1890, de sérieux problèmes d'organisation y sont advenus. Il critiquait d'ailleurs la mauvaise gestion de Rodolpho Bernardelli, selon lui sans les compétences nécessaires pour le poste.

De rares expositions spécifiques ont été réalisées sur Amoêdo au Brésil. De son vivant, selon lui-même¹¹⁵ et d'autres auteurs (Freire, 1916 et Acquarone, 1941), il n'a organisé qu'une unique exposition individuelle, celle de janvier 1888 à l'Académie Impériale, afin de montrer au public ses productions réalisées à Paris. Nous n'avons pas trouvé de catalogue ou des données plus précises sur cet événement, ce qui demeure l'une des grandes lacunes dans sa biographie. Mais nous savons qu'il faudra attendre seize ans après sa mort, à l'occasion du centenaire de sa naissance pour qu'une importante exposition lui soit consacrée au Museu Nacional de Belas Artes. Elle reste la

¹¹³ « Os artistas aqui nada são, não tem personalidade, ninguém os considera... ». (AMOÊDO, 1927).
Source: COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas. (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, archtectos e gravadores, sobre as artes plasticas no Brasil)*. Page 60. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

¹¹⁴ « ... o artista não aparece, não é gente. É cisco... ». (AMOÊDO, 1927).
Source: ibidem.

¹¹⁵ Source : ibidem. Page 62.

seule qui lui soit exclusivement dédiée après sa disparition. Une sélection de deux cent trois œuvres a été présentée entre peintures et dessins, ce qui est un nombre important pour un artiste national du XIX^{ème} siècle. L'un des grands mérites de cette exposition a été de rassembler plusieurs œuvres inconnues d'Amoêdo dont plusieurs sont maintenant disparues. A l'occasion de l'ouverture de cette exposition, un buste d'Amoêdo en terre cuite est également inauguré avec la dédicace : « Au grand maître Rodolpho Amoêdo, hommage de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts lors du centenaire de sa naissance le 11.12.1957 »¹¹⁶ (Photo 17).

Cependant, le critique d'art Pedrosa a fait à l'occasion de cette exposition des commentaires très négatifs qui seront rapportés dans le *Jornal do Brasil*. Dans un article intitulé *Amoedo, leçon d'un centenaire*¹¹⁷ (N.T.), daté du 14 décembre 1957, il commence tout d'abord par refuser en détail les arguments très tendancieux du directeur Teixeira. Ce dernier voulait opposer Amoêdo à l'art moderne et aux peintres du modernisme qui « sont toujours en train de se dépasser, en reniant ce qu'ils ont fait à la veille »¹¹⁸ (N.T., TEIXEIRA, 1957). Il considérait Amoêdo visiblement comme un artiste supérieur, « un esprit hellénisé » et « un grec des tropiques »¹¹⁹ (N.T. TEIXEIRA, 1957). Face à ces commentaires, Pedrosa va s'en indigner car pour lui « c'était une terrible façon de présenter à la sensibilité contemporaine l'œuvre du vieil artiste académique centenaire »¹²⁰ (N.T., PEDROSA, 1957). Il se dit très déçu de cette exposition dans son ensemble et aussi du point de vue historique. En effet, Pedrosa était un féroce critique de l'enseignement académique. Il considérait Amoêdo comme un peintre médiocre qu'il traitait toujours de « professeur Amoêdo » ou de « vieux professeur ». Il croyait que son art ne pouvait rien apprendre aux gens si ce n'était que de fournir un contre-exemple, c'est-à-dire une preuve de « la stérilité de l'enseignement académique »¹²¹ (N.T., PEDROSA, 1957). Il trouvait que la leçon d'Amoêdo était de montrer au grand jour tout le mal qu'il y a dans l'académisme qui méprise le

¹¹⁶ « Ao grande mestre Rodolpho Amoêdo, homenagem da ENBA quando do centenário de seu nascimento em 11.12.1957 ». Ce buste en terre cuite se trouve conservé actuellement à Rio de Janeiro, au Museu Dom João VI.

Source: Rio de Janeiro, Arquivo Nacional. Photo n° PH FOT 08543.003.

¹¹⁷ Titre originel : *Amoedo, lição de um centenário*.

¹¹⁸ « estão sempre se superando, renegando o que fizeram na véspera ».

Source: PEDROSA, Mário. *Amoedo, lição de um centenário* In Acadêmicos e Modernos. Volume 3. Page 115. São Paulo: Edusp Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

¹¹⁹ « um grego dos trópicos ». Source: ibidem.

¹²⁰ « Eis aí uma péssima maneira de apresentar à sensibilidade contemporânea a obra do belo acadêmico centenário ». Source: ibidem.

¹²¹ « a esterilidade do aprendizado acadêmico ». Source: ibidem.

« personnel »¹²² (N.T., ibidem) par le « général »¹²³ (N.T., ibidem), même s'il reconnaissait en Amoêdo un homme intelligent et très dévoué à son métier. A son avis, son plus grand problème provenait de sa personnalité très eclectique, renforcée encore par les maîtres qu'il s'était choisis : « l'imbécile pied-de-boeuf Cabanel et le pâle et anémique quoique distingué, Puvis de Chavannes »¹²⁴ (N.T., ibidem). Entre ces deux pôles, selon lui, Amoêdo n'aurait pas su faire une synthèse de styles ou même s'en éloigner par manque d'indépendance. Il rappelle également les commentaires de son ancien maître Zeferino da Costa qui, dès 1888, avait remarqué dans sa peinture un manque de personnalité. Selon Pedrosa, cette fine observation du maître allait marquer de façon permanente le style de l'artiste. Il considère aussi que son emploi de la couleur est toujours assujéti au dessin et utilisé de façon symbolique selon la thématique traitée. Même plus tardivement, dans ses tableaux avec des sujets de plein air et plus proches d'une thématique impressionniste, ce qui prédomine ce sont des couleurs fades « à la Chavannes » (ibidem). Sa seule unité serait atteinte dans le traitement des nus par la force de son modelé et des clairs obscurs. Ce sont ses « morceaux de bravoure de pur académisme »¹²⁵ (N.T., ibidem), même si Pedrosa trouve de visibles changements dans la facture entre la chair et le décor. Selon lui, le côté illuminé présente un modelé moins recherché, « appauvri »¹²⁶ (N.T., ibidem), tandis que du côté sombre se trouve un achèvement parfait. Il remarque que les organisateurs de l'exposition ont été assez intelligents pour avoir mis l'accent sur ses dessins, ce qui voulait dire à son avis qu'on considérerait ce peintre surtout comme un dessinateur. Il reconnaît qu'Amoêdo avait bien appris toutes les techniques aussi bien à Rio qu'à Paris, mais qu'il ne possédait pas une technique vraiment à lui car, en citant Dorne, une technique « est nécessairement subjective »¹²⁷ (N.T.), née « d'un besoin intérieur »¹²⁸ (N.T., ibidem) qui « permette au peintre de dire ce qu'il ressent immédiatement et sans détours »¹²⁹ (N.T., ibidem). De plus, Pedrosa lui reproche vivement de ne pas s'être rapproché des impressionnistes tels Alfred Sisley (1839-1899), Edgar Degas (1834-1917), Claude Monet (1840-1926) et

¹²² “pessoal”. Source: ibidem. Page 118.

¹²³ “geral”. Source: ibidem. Page 118.

¹²⁴ “o imbecil pé-de-boi Cabanel e o pálido e anêmico, embora distinto, Puvis de Chavannes.” (PEDROSA, 1957)

Source: ibidem. Page 116.

¹²⁵ “morceaux de bravure de puro academismo” (PEDROSA, 1957). Source: ibidem. Page 116.

¹²⁶ “empobrecimento” (PEDROSA, 1957). Source: ibidem. Page 116.

¹²⁷ “é necessariamente subjetiva” (PEDROSA, 1957). Source: ibidem. Page 118.

¹²⁸ “de uma necessidade interior” (PEDROSA, 1957). Source: ibidem. Page 118.

¹²⁹ “permite ao pintor dizer o que sente imediatamente e sem rodeios” (PEDROSA, 1957). Source: ibidem. Page 118.

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) lorsqu'il était à Paris, mais qu'il restait toujours « renfermé dans l'atelier de Cabanel ! »¹³⁰ (N.T., ibidem). Même s'il « apparaît aujourd'hui comme un homme intelligent, détaché et sans compromission, par sa façon mondaine de vivre, avec les écoles et les mouvements de son temps, comme le prototype de l'artiste heureux et conventionnel qui ne doit pas être suivi. Si Almeida Júnior est une personnalité par l'attitude, si Visconti est une personnalité par le déroulement de son oeuvre picturale, Amoedo n'est pas une personnalité mais un éclectique »¹³¹ (N.T., ibidem). Ce commentaire final de Pedrosa traduit encore aujourd'hui tout le mépris vis-à-vis de ce genre d'art du passé. Auparavant, Oswald avait déjà fait des remarques similaires dans son article paru dans la *Tribuna de Petrópolis* en 1951. Il écrivait alors que :

« Lorsque l'on parle de Cabanel, les jeunes gens d'aujourd'hui nous regardent scandalisés et avec une expression de mépris ; parce que Cabanel a été l'académique typique et qu'en effet plusieurs de ses toiles sont imprégnées de conventionnalisme, pourtant il a été un bon professeur ».¹³² (N.T., OSWALD, 1951)

Plus tard en 1980, Galvão expliqua dans son article sur Almeida Júnior et Amoêdo, que les pensionnaires de l'académie impériale ne pouvaient pas s'intéresser aux questions esthétiques qui dominaient la scène artistique en France, parce qu'ils dépendaient de la bourse offerte par l'académie (cas d'Amoêdo) ou par celle prodiguée par Pedro II (cas d'Almeida Júnior). L'empereur brésilien n'acceptait pas d'innovations ou de changements en dehors des doctrines académiques, sous peine de suspendre leur pension¹³³. On comprend alors qu'Amoêdo n'ait pas pu participer aux débats des artistes parisiens de son époque.

¹³⁰ «trancado no atelier de Cabanel!» (PEDROSA, 1957). Source: ibidem. Page 118.

¹³¹ «aparece hoje como um homem inteligente, desprendido e sem compromissos, pelo próprio viver mundanos, com escolas e movimentos de seu tempo, como o protótipo do artista feliz e convencional que não deve ser seguido. Se Almeida Júnior é uma personalidade pela atitude, se Visconti é uma personalidade pelo desenrolar de sua obra pictórica, Amoedo não é uma personalidade, mas um eclético.» Source: ibidem. Page 118.

¹³² « Quando se fala em Cabanel, os moços de hoje olham a gente escandalizados e com expressão de desprezo; porque Cabanel foi o tipo do acadêmico e de fato muitas de suas telas são impregnadas de convencionalismo, mas ele foi um bom professor.» (OSWALD, 1951). Source: OSWALD, Carlos. *Artistas que conheci, Rodolfo Amoedo In Tribuna de Petrópolis. Arte e Literatura. Suplemento*. Ano III. Janvier 1951. N° 18.

¹³³ Dans le passé, le sculpteur Almeida Reis avait obtenu le prix du voyage en 1865. Il avait séjourné à Paris où il avait essayé de modifier son style. Mais ses œuvres ont été sévèrement critiquées par le corps professoral. Par conséquent Pedro II avait ordonné l'interruption de sa pension. Le jeune artiste a été alors obligé de retourner tout de suite au pays.

Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 52. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

D'autre part, ce rejet n'était pas une grande nouveauté parmi les historiens et les critiques d'art du XXème siècle. Selon l'historien d'art Jacques Thuillier (1984), jusqu'aux années 1950, les spécialistes ne se sont guère intéressés qu'à l'impressionnisme. Ils ont placé ce mouvement au centre de tous les problèmes artistiques soulevés depuis la fin du XIXème siècle, parce qu'il a su proposer à la peinture de nouvelles solutions techniques. L'impressionnisme et le post-impressionnisme n'ont pas connu de fortes expressions au Brésil. Ces mouvements n'ont pas eu de vrais représentants dans la peinture, la sculpture ou l'architecture à la fin du XIXème siècle. Certains aspects de ces styles sont trouvés chez quelques artistes mais il semble que pendant le dernier quart du XIXème jusqu'au début du XXème siècle, la plupart a hésité et préféré suivre des tendances éclectiques qui correspondaient au manque de décision quant à un style¹³⁴.

Ce genre de peinture réaliste décrié de la fin du XIXème siècle est connu sous les noms de pompiérisme, peinture kitsch ou éclectisme. Dans son livre *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois. L'art pompier dans le monde* publié en 1974, l'historien de l'art Aleksa Celebonovic (1917-1987) va proposer d'appeler ce style simplement « réalisme bourgeois » (CELEBONOVIC, 1974). Il nous explique dans son livre que ce mouvement a été banni de l'histoire de l'art, expulsé des musées et des grandes collections privées au lendemain de son apogée. Au nom d'une conception nouvelle de l'art, on a tourné en dérision non seulement la technique des peintres réalistes qui obéissait aux principes alors admis mais également les idées morales dont leur peinture s'inspirait et se faisait en partie le porte-parole. L'auteur soutient toutefois que ces œuvres constituent un document irremplaçable pour comprendre le passé avec tout leur contenu idéologique. Les recherches concentrées autour de l'Impressionnisme et de ses effets immédiats dans le domaine de la peinture étaient destinées à interpréter le présent, plutôt qu'à dresser un tableau complexe du passé. Au même moment, l'art réaliste contemporain était frappé d'ostracisme, tout simplement parce qu'il n'avait plus aucun sens pour le développement ultérieur de l'art.

De son côté, Thuillier a réalisé une sérieuse étude sur la peinture pompier. Il publie en 1984 un livre intitulé *Peut-on parler d'une peinture pompier ?* où il remet définitivement en cause les divers concepts de cet art. Auparavant, plusieurs auteurs

¹³⁴ Source: BARATA, Mário. *O Romantismo acadêmico e a afirmação de uma geração brasileira* In ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. Volume I. Page 425. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

avaient donné leur propre conception de l'art pompier. Il s'interroge aussi sur le sort du terme académique. Pour lui, ce terme est incertain et il pense que nous assistons à la formation quasi spontanée, à partir d'un terme banal, d'un concept nouveau et qui pourrait être appelé un jour à prendre place définitivement dans l'histoire de l'art. Il nous explique aussi les origines du terme pompier qui fut employé dès le départ de façon franchement péjorative et qui le demeura longtemps. L'artiste pompier n'était pas seulement celui qui coiffe ses héros de casques éclatants, c'était l'artiste prétentieux et vain qui use d'un style ampoulé et pompeux. D'autre part, les peintres pompiers étaient accusés de pratiquer une peinture léchée, apprise dans une école des beaux-arts où l'enseignement se fondait sur l'estompe et le blaireau. A l'opposé l'avant-garde, éprise de liberté, conduite par l'impatience du génie, avait pratiqué et imposé une touche libre et inspirée. Journalistes et critiques finirent aussi par imposer l'idée que l'art pompier renvoyait nécessairement aux institutions officielles, au capitalisme et à la bourgeoisie, tandis que l'avant-garde renvoyait aux forces révolutionnaires, donc au prolétariat. L'art pompier se confondait avec la répression versaillaise et la république bourgeoise¹³⁵ alors que les Impressionnistes étaient « non seulement un groupe d'artistes de génie, mais une partie intégrante (sic) du grand bouleversement social qui a secoué la France il y a exactement un siècle... » (THUILLIER, 1984). Il dit que l'essentiel du pompiérisme se plaçait entre 1863, avec le scandale du *Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet (1832-1883), et 1914 avec le bouleversement de la Grande Guerre. La critique d'art et la presse en général en France dans les années 1960-1970 se souciaient de conserver toujours les mêmes idées préconçues à propos de l'art pompier. Il fallait surtout craindre l'opinion publique qui tenait pour ridicule ce genre de peinture. Même les musées avaient dispersé toute cette production, notamment le Louvre et l'ancien Luxembourg. Petit à petit, les doutes apparaissaient chez un certain nombre d'auteurs : Albert Boime publia en 1971, aux Editions Phaïdon, un livre sous le titre *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. Ce livre eut un vaste retentissement à l'époque. On retint surtout une démonstration solidement construite et soutenue par une illustration intelligente et neuve : d'après lui les plus grandes hardiesses, même celles de l'Impressionnisme, avaient leur racine dans l'enseignement académique lui-même. Les esquisses des pompiers montraient la même fougue du pinceau, la même audace de touche ou de coloris que les tableaux dits d'avant-garde. La

¹³⁵ Selon Maria et Godefrey Blunden au *Journal de l'Impressionnisme*, 1974, Skira.

différence ne se marquait vraiment qu'au stade de l'élaboration, lors des changements de destination et d'échelle. Il faudra attendre aux alentours de 1974, pour que le terme pompier soit fortement remis en cause et, lors du centenaire de l'Impressionnisme. Des expositions emblématiques ont été alors montées en 1974 : l'une à Paris, au Grand Palais, par Geneviève Lacambre, *Le Musée du Luxembourg en 1874* ; l'autre à Hampstead sous le titre Art pompier – Anti-impressionism. La première, qui a présenté une reconstitution précise, offrant un dossier aussi complet que possible, prouvait qu'on ne pouvait désormais se contenter ni d'une condamnation globale ni d'un simple retour aux hiérarchies de l'époque. Une nouvelle étape commençait alors à se dessiner pour ce genre de peinture.

L'attachement d'Amoêdo au format académique lui vaudra une sorte de mépris permanent de la critique dès le début du XXème siècle. A la différence de ses contemporains fidèles à leur style, il mourra dans la misère et l'oubli, même s'il a consacré sa vie à l'art et à le faire évoluer dans un pays où ce n'était pas facile. Pourtant, il a laissé une vaste production picturale de grande qualité d'exécution qui mérite d'être étudiée de plus près. Elle garde une intégrité et une telle homogénéité de style qu'elle mérite d'emblée l'attention de ceux qui étudient l'art brésilien au XIXème siècle. Il s'agit non seulement d'une peinture techniquement parfaite, compromise avec la facture et soignée dans les harmonies chromatiques, mais aussi d'une étape charnière de la peinture brésilienne du XIXème siècle. Par son parcours, Amoêdo appartient à une génération d'artistes qui va faire évoluer le style de la peinture dans son pays. Il va ouvrir le chemin à différentes possibilités dans la peinture. Non seulement par l'introduction d'une nouvelle iconographie mais aussi par la construction d'une composition fondée surtout sur la théâtralité, l'intimisme et la représentation de la femme contemporaine et urbaine. Du romantisme académique de ses prédécesseurs au réalisme bourgeois, puis une tendance pré-symboliste qu'on observe dans certaines de ses toiles (*Le récit de Philletas, Nostalgie, Réflexion, Mémoire, Eros et la Nuit*) sont autant des courants différents, innovateurs sur la scène artistique brésilienne. Ils viennent résoudre non seulement la problématique de la technique, mais aussi créer un lien avec le réseau littéraire contemporain auquel l'artiste était particulièrement attaché. Dans tous ces courants, l'emploi d'une technique académique n'empêchait pas l'expression intime de l'artiste. Dans ses nombreuses aquarelles conservées au Museu de Belas Artes à Rio, son tempérament se manifeste librement. Amoêdo a pu donc à

côté de ses compatriotes Almeida Junior, Belmiro de Almeida et Henrique Bernardelli, enrichir la peinture brésilienne, tout en pratiquant le style académique jusqu'au bout.

Selon l'avis de certains historiens d'art brésiliens, Amoêdo va demeurer injustement pendant longtemps, dans les limbes de l'histoire de l'art, et être perçu comme un artiste académique obscur. Ce n'est que plus récemment qu'il commence à quitter cette zone de rejet et à apparaître sous une autre optique grâce aux études plus récentes de la part des historiens d'art de la génération actuelle. On commence à découvrir d'autres regards, notamment chez Migliaccio, Chiarelli et Cardoso, d'où l'importance d'une thèse sur l'artiste aujourd'hui qui nous permette de mieux connaître et analyser l'ensemble de son oeuvre. Elle nous servirait de base pour essayer de comprendre sa vraie place dans l'histoire de l'art. Pour cette raison, nous avons volontairement choisi un regard étranger et impartial sur son oeuvre, à travers la brillante direction de M. Eric Darragon à l'Université de Paris 1. Comme nous le signalait déjà Chiarelli dans un chapitre dédié à Amoêdo et publié en 2002 dans son livre *Arte Internacional Brasileira*:

« Seulement une étude approfondie de sa production (y compris le catalogue raisonné de ses dessins, peintures et décors muraux) permettrait de voir avec clarté la vraie place d'Amoêdo en tant qu'artiste et professeur dans le cadre de l'art brésilien des premières décennies de la République, lequel ne se résume absolument pas (comme le veulent certains) aux artistes liés au Modernisme. »¹³⁶ (N.T., CHIARELLI, 2002).

Le Museu Nacional de Belas Artes situé à Rio de Janeiro conserve actuellement le plus grand fonds d'oeuvres de cet artiste. Ce sont environ mille deux cents oeuvres comprenant des peintures, des dessins et des études. La plupart de ce fonds a été formé à travers la donation de sa veuve Adelaïde Amoêdo en 1941, juste après le décès du peintre et grâce à un accord entre le gouvernement brésilien et Madame Amoêdo. Les peintures les plus importantes d'Amoêdo conservées dans ce musée sont le résultat d'un achat à l'Académie, à la famille impériale et à l'Ecole des Beaux-Arts. Tout ce fonds a été transféré en 1937 au musée lors de sa création. Selon la veuve Amoêdo, l'artiste souhaitait de son vivant avoir une salle qui lui soit consacrée dans ce musée. Toutefois, ses oeuvres y servent plutôt à illustrer l'indianisme, un des courants du romantisme. Dans les autres musées du Brésil, il est classé soit comme un artiste

¹³⁶ « Só com um estudo profundo de sua produção (o que incluiria inicialmente a catalogação completa de seus desenhos, pinturas e murais) é que seria possível perceber com clareza a significação de Amoedo como artista e professor dentro do quadro da arte brasileira nas primeiras décadas da República, quadro este que absolutamente não se resume (como querem alguns) aos artistas ligados ao Modernismo. » (CHIARELLI, 2002).

Source: CHIARELLI, Tadeu. *Rodolfo Amoedo entre a Academia e a Academia* In *Arte Internacional Brasileira*. Pages 156-157. São Paulo : Lemos Editorial & Gráficos Ltda., 2002.

académique soit comme un réaliste bourgeois ou un peintre éclectique. A la Pinacoteca de São Paulo, on résolut facilement ce problème en le classant comme un artiste pompier¹³⁷. Le terme de pompier avait évolué depuis et il renvoie désormais à une période de l'histoire de l'art plus ou moins précise. Toutefois les termes pompier et académique sont des acceptions qui ne suffisent plus à expliquer complètement aujourd'hui un style artistique ni le mérite de ces oeuvres.

Une étude détaillée aujourd'hui sur Amoêdo s'avère d'emblée une mission très complexe. Ce travail devait être réalisé surtout dans la ville de Rio de Janeiro où se trouve son plus grand fonds d'œuvres et décorations mais il fallut ajouter des voyages dans les villes brésiliennes de São Paulo, Salvador, Juiz de Fora et Fortaleza. Des recherches aussi ont été faites évidemment à Paris : aux archives nationales, aux archives de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, dans des bibliothèques et des musées. Le sujet est vaste non seulement parce que le peintre a vécu longtemps et beaucoup produit mais aussi parce que les sources d'informations étaient très dispersées. D'autre part, beaucoup de données se sont perdues à différentes époques par indifférence ou par manque d'intérêt pour tout ce qui concernait les arts plastiques. La situation est aussi complexe pour les autres peintres de cette période, de sorte qu'il n'est pas aisé d'approfondir la connaissance des artistes brésiliens du XIXème et du début du XXème siècle. Nous n'avions donc dès le départ ni la prétention ni la vanité de penser d'épuiser le sujet sur Amoêdo. Nous sommes sûrs que beaucoup de recherches méritent encore d'être réalisées. Cependant, nous croyons que pour la première fois, on a essayé de repérer, identifier, classer et analyser au maximum tout ce qui concernait le style et les oeuvres de ce peintre, ainsi que le contexte de sa production. Même si beaucoup d'œuvres d'Amoêdo nous ont échappé, nous avons quand même réussi à réunir de nombreuses images de son œuvre, qui sans doute aideront à mieux connaître l'ensemble de sa peinture, notamment celles concernant les nombreuses expositions auxquelles il a participé. De même pour ses décorations murales qu'on a rassemblées et commentées de façon inédite. L'importance d'un catalogue raisonné s'imposait dès le départ. Nous voudrions atteindre ce but mais pendant l'exécution du projet nous avons été obligés de restreindre nos ambitions. Il était impossible de tout repérer dans un si court délai sans pouvoir compter sur une équipe complète. Il nous reste qu'à travers ce travail - où plus de cinq cents images ont été rassemblées - les bases d'un catalogue raisonné ont été

¹³⁷ Selon Thuillier, comme il est difficile pour les étrangers de traduire le mot pompier, généralement on garde la formule française et on ne traduit pas ce mot.

grandement établies, notamment grâce à la recension de ses oeuvres importantes, comme celles présentées lors du Salon parisien de 1886 ou des expositions générales à Rio de Janeiro. Dans ce sens, notre travail a été un peu pionnier car il fallait bien un point de départ dans ce repérage, même si on n'avait pas d'emblée la prétention de tout retrouver. Cette recherche s'avérait essentielle en vue d'une étude plus complète sur l'artiste en question. Notre but est d'élargir la vision autour de l'artiste, afin qu'un nouveau regard soit diffusé sur l'un des artistes les plus talentueux du Brésil. Nous espérons que, dans l'avenir, cette modeste recherche puisse servir de fonds ou de relais à d'autres études sur Amoêdo auxquelles nous encourageons vivement.

Pour nous aider dans cette vaste recherche, nous avons consulté essentiellement des archives, des bibliothèques, des musées, des chercheurs et certains collectionneurs privés, aussi bien au Brésil qu'en France. Nous avons pu rencontrer et interviewer Mme Regina Esnaty-Garcia (1912-2010), une nièce d'Adelaïde de Moraes, la femme d'Amoêdo, ainsi que quelques membres de sa famille. Pleinement lucide à quatre-vingt-dix-sept ans, elle nous a beaucoup aidés à comprendre la personnalité de l'artiste, son entourage et sa belle-famille, ainsi que le rôle joué par celle-ci dans sa carrière. A travers des photographies et des documents inédits conservés chez elle, nous avons pu identifier plusieurs tableaux d'Amoêdo.

Nous avons aussi photographié des œuvres et les décorations murales d'Amoêdo qui étaient conservées au Brésil: au Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), au Museu Dom João VI, au Museu Histórico Nacional (MHN), au Museu Mariano Procópio (MAPRO), au Museu de Arte da Bahia (MAB), au Theatro Municipal de Rio de Janeiro, au Theatro José de Alencar, au Centro Cultural da Justiça Federal (CCJF), au Palácio do Itamaraty, au Palácio Pedro Ernesto, à la Biblioteca Nacional (BN), à l'Academia Brasileira de Letras (ABL), à l'Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), ainsi que quelques œuvres conservées dans des fondations et des collections privées. Pour l'instant, nous n'avons pas trouvé des œuvres d'Amoêdo à l'étranger: ni en Europe ni aux Etats-Unis.

Nous avons aussi consulté plusieurs périodiques brésiliens tels les revues *Fon-Fon*, *O Malho*, *Revista da Semana*, *Revista Illustrada*, *Kósmos* et plusieurs journaux comme le *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *O Paiz*, *Estado de São Paulo*, *A Imprensa*, *O Globo*, etc, dont la plupart a pu être consulté sous forme digitalisée à la Fundação Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro. Nous avons cherché à consulter le plus grand nombre possible de sources primaires d'informations sans pouvoir être exhaustif :

cela a été le cas notamment pour les nombreux dessins réalisés par Amoêdo dont la plupart se trouve conservé au MNBA (plus de mille dessins y sont conservés). Face à l'ampleur de la tâche, nous avons dû en choisir seulement quelques-uns, pour une analyse du fonds graphique. Pour une étude plus complète, il faudrait une bourse de travail de conservateur permettant de documenter ce vaste fonds de dessins, ce qui pourrait être fait peut-être un jour, mais en dehors du cadre d'une thèse. Notre travail relèvera donc en grande partie d'un premier repérage des dessins. Il sera certainement l'objet de nos recherches, ultérieurement et lors de l'édition d'un catalogue raisonné.

A travers cette étude, nous avons eu l'occasion de remettre en cause plusieurs idées ou données sur ce peintre, tant au niveau de sa biographie qu'au sujet de sa personnalité. Les controverses en furent nombreuses : d'où le besoin de revenir à maintes reprises sur des sources primaires d'information, afin de corriger plusieurs éléments biographiques qui sont sans cesse répétés. En cela, les archives et les périodiques de l'époque nous ont beaucoup éclairci certains points autour de dates, de faits ou sur des moments spécifiques de sa vie : d'abord quant au lieu de sa naissance. En effet, Amoêdo de son vivant affirmait qu'il était né à Rio¹³⁸ et non pas à Salvador. Plusieurs auteurs l'ont écrit: en premier lieu Freire en 1916, puis Acquarone en 1941 et en 1944, repris aussi par Reis Junior en 1944. Ensuite, dans les dictionnaires de Roberto Pontual de 1969¹³⁹ et dans celui de João Medeiros de 1988¹⁴⁰. Pourtant d'autres prétendaient qu'il était né à Salvador : en premier, Rubens en 1941, puis dans les dictionnaires de Carlos Cavalcanti de 1973¹⁴¹, de José Roberto Teixeira Leite (1930), de 1988¹⁴² et dans celui sur les familles brésiliennes de Cunha Bueno et Barata, publié en 2000¹⁴³. Toutefois, Peixoto écrivait en 1957, que ce n'est seulement qu'après les recherches menées par le directeur de l'Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969)¹⁴⁴ qu'on a pu découvrir qu'il a bien été baptisé à l'âge

¹³⁸ Source 1 : COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas. (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Page 62. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

¹³⁹ PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

¹⁴⁰ MEDEIROS, João. *Dicionário dos Pintores do Brasil*. Rio de Janeiro: Irradiação Cultural, 1988.

¹⁴¹ CAVALCANTI, Carlos. *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Volume I. Brasília: Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro, 1973.

¹⁴² TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

¹⁴³ CUNHA BUENO, Antônio Henrique da & BARATA, Carlos Eduardo de Almeida. *Dicionário das famílias brasileiras*. Volume I. São Paulo: Editora Iberoamérica, 2000.

¹⁴⁴ Source: PEIXOTO, Elza Ramos. *Rodolpho Amoêdo (1857-1941). Biografia* In: catalogue de l'exposition *Exposição Rodolpho Amoêdo, comemorativa do centenário de seu nascimento – 1857-1957*.

de cinq mois – et par conséquent né – à Salvador. Quelques années plus tôt, le peintre Alfredo Galvão l'écrivait déjà dans son livre, publié en 1954¹⁴⁵. Ce dernier - un ancien disciple d'Amoêdo - croyait que son maître se disait de Rio parce qu'il avait vécu la majorité de sa vie dans cette ville et que par conséquent il déclarait toujours la même chose dans ses papiers et lors de ses interviews.

Concernant son enfance à Bahia et sa venue à Rio, nous n'avons trouvé malheureusement presque aucune information, mais nous avons constaté également maintes erreurs voire des malentendus concernant sa vie et ses études à Rio. Ses parents acteurs ayant une vie économique très instable, le jeune Amoêdo n'a en effet que très peu étudié. Pourtant, on dit souvent dans sa biographie qu'il avait étudié dans le prestigieux collège Pedro II à Rio (cf entre autres auteurs, Rubens, 1941 ; Acquarone, 1941 et 1949 ; Reis Junior, 1944 ; Pontual, 1969 ; Cavalcanti, 1973 et Medeiros, 1988). Heureusement, nous avons pu faire des recherches dans les archives de cet établissement et rien n'a pu attester de ce fait. D'autre part, dans la littérature on écrira souvent de lui que ses origines ont été sombres et son enfance très pauvre (cf Reis Junior, 1944 et Acquarone, 1949), ce qui expliquerait son caractère réservé et ironique, voire mystérieux. Son côté sceptique et ironique avait déjà été remarqué personnellement par certains auteurs. Toutefois, lui-même avait assuré en 1926 que les gens se trompaient de voir en lui un homme aussi réservé :

“Il n'y a pas de restriction ni de réserve de notre part, ce qu'il y a c'est que l'artiste n'apparaît pas, il n'est personne. Ce n'est qu'un grain de poussière... »¹⁴⁶ (N.T., AMOÊDO, 1926).

Ceci renforce ce que nous avons pu trouver dans la presse de l'époque. En effet, Amoêdo aimait à côtoyer de près les cercles littéraires formés par les plus importants écrivains contemporains et les journalistes. Il n'était d'ailleurs pas le seul artiste à fréquenter ces milieux. Maintes fois, il se faisait accompagner par l'un des frères Henrique ou Rodolpho Bernadelli ou le peintre Belmiro de Almeida, alors professeurs à l'Ecole. Il était connu comme un « artiste distingué »¹⁴⁷ (N.T., *Fon-Fon*, 1912), un

Museu Nacional de Belas Artes. Décembre 1957. Pages 6-7. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura-Museu Nacional de Belas Artes, 1957.

¹⁴⁵ GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 18. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

¹⁴⁶ “Não há retratamento nem reserva de nossa parte, o que há é que o artista não aparece, não é gente. É cisco...” (AMOÊDO, 1926)

Source: COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas. (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plasticas no Brasil)*. Page 62. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

¹⁴⁷ “O distinto artista...”

Source: *Fon-Fon*. Anno V. N° 10. Rio de Janeiro, le 9 mars 1912.

« *gentleman* » (*Fon-Fon*, 1912) et aussi un « talentueux peintre que le tout Rio de Janeiro connaît et l’apprécie »¹⁴⁸ (N.T., *Fon-Fon*, 1912), notamment par son érudition et sa conversation raffinée. L’historien d’art Rubens, qui a dû le rencontrer personnellement, affirme dans son livre qu’il causait « avec beaucoup de malice, verve et séduction » (N.T., RUBENS, 1941)¹⁴⁹. De sa part, Migliaccio remarque qu’Amoêdo « a été le premier des dandies »¹⁵⁰ (N.T., MIGLIACCIO, 2001). D’autant plus que pour ce peintre, selon ce dernier auteur, l’art était une façon de vivre dans une atmosphère supérieure, éloignée des conventions et de la politique. Ce qui est sûr c’est qu’Amoêdo parlait couramment le français¹⁵¹ et que, souvent, il était désigné pour accompagner les personnalités de marque en visite dans les écoles. Par exemple, il a été choisi pour conduire le couple royal Belge dans sa visite à la pinacothèque de l’école des beaux-arts¹⁵², la famille impériale brésilienne à l’Instituto Polytechnico Brasileiro le 8 août 1888¹⁵³ ou le président de la République Wenceslau Braz Pereira Gomes (1868-1966), lors de la XXII Exposition Générale en août 1915¹⁵⁴. D’esprit un peu mondain¹⁵⁵, il était aussi invité avec sa femme à diverses manifestations de prestige¹⁵⁶. Il veillait toujours soigneusement à son apparence, même lorsque les temps étaient durs pour lui¹⁵⁷. Ceci nous laisse croire qu’Amoêdo était un artiste très intellectuel et érudit mais, en même temps, convivial et élégant dans son comportement ordinaire.

Nous avons aussi relevé des controverses concernant ses séjours en Europe. Notamment pour un séjour supposé à Paris entre les années 1906 et 1908. Nous croyons que ce

¹⁴⁸ “Rodolpho Amoedo, o talentoso pintor que todo o Rio de Janeiro conhece e aprecia, ...”.

Source: *Fon-Fon*. Anno V. N° 10. Rio de Janeiro, le 9 mars 1912.

Voir aussi: “... o Rodolpho Amoedo, o consciencioso artista que todo o Rio aprecia; ...”

Source: *Fon-Fon*. Anno III. N° 16. Page 18. Rio de Janeiro, le 17 avril 1909.

¹⁴⁹ « Rodolpho Amoêdo, conversando com muita malícia, verve e sedução...” (RUBENS, 1941).

Source: RUBENS, Carlos. *Pequena Historia das Artes Plasticas no Brasil*. Page 94. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1941.

¹⁵⁰ « ... Amoêdo foi o primeiro dos dandies. » (MIGLIACCIO, 2001)

Source : MIGLIACCIO, Luciano. *Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar* In Catalogue de l’exposition *30 mestres da pintura no Brasil, 30 anos Credicard*. Page 31. São Paulo: MASP, 2001.

¹⁵¹ Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 52. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

¹⁵² Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 52. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

¹⁵³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 229).

¹⁵⁴ Source : *Fon-Fon*. Anno IX. N° 32. Rio de Janeiro, le 7 août 1915.

¹⁵⁵ Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 52. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

¹⁵⁶ Source : *Revista da Semana*. N° 325. Rio de Janeiro, le 5 août 1906.

¹⁵⁷ Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 52. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

séjour n'a jamais existé car les périodiques de l'époque attestent de ses activités à Rio à ce moment-là.

Après ce long résumé sur Rodolpho Amoêdo et le contenu de nos recherches, nous allons voir au cours des chapitres suivants la trajectoire de l'artiste: le contexte de sa naissance et de sa jeunesse, sa formation au Brésil et en France, ses influences esthétiques, l'évolution de son style, ainsi que l'originalité de son oeuvre et son legs pour la peinture brésilienne. Nous avons le plus possible essayé de le situer par rapport à d'autres artistes importants de son époque et même à des intellectuels impliqués dans des activités non directement artistiques comme la philosophie et la science, auxquelles il s'intéressa tout au long de sa vie. Notre parti pris était d'aborder le sujet globalement, de façon à pouvoir bien saisir la personnalité d'un illustre artiste dans la spécificité de l'atmosphère brésilienne et française du XIXème-XXème siècle. Nous espérons pouvoir ainsi collaborer à éclairer un peu cette période complexe de l'art brésilien.

CHAPITRE I

La formation académique de Rodolpho Amoêdo au Brésil



Photo 1. L. Musso & Cia. Photographia Brasileira. Rua Uruguayana n. 10. Rio de Janeiro.
Professeur Rodolpho Amoêdo (N.T.). Vers septembre 1904.
Rio de Janeiro, collection privée.

Amoêdo avant toute formation artistique (1857-1872)

Le peintre brésilien Rodolpho Amoêdo nacquit le 11 décembre 1857, dans la ville de Salvador, capitale de l'Etat de Bahia. Dans son acte de baptême, il est prénommé Rodolfo Amoêdo¹⁵⁸, fils légitime de Luiz Carlos Amoêdo (1828-1910)¹⁵⁹ (**Photo 2**) et de Leolinda Amália Amoêdo, née Ribeiro Sanches (1839-1914)¹⁶⁰. Ses parents sont des artistes modestes, tous les deux des acteurs jouant à Salvador¹⁶¹, la plus ancienne ville du pays. Pendant longtemps, son vrai lieu de naissance était resté un sujet de controverse. On ne savait pas avec certitude s'il était né à Salvador ou à Rio de Janeiro. Cette controverse provenait aussi bien de ses biographes (Laudelino Freire, 1916; Francisco Acquarone, 1941 et 1949), de certains auteurs que de lui-même : tous déclaraient sa naissance à Rio. L'exposition commémorative du centenaire de la naissance d'Amoêdo - réalisée au Museu de Belas Artes à Rio en décembre 1957 - a pratiquement mis fin à cette controverse. Dans le catalogue de l'exposition, la commissaire Peixoto déclare que le peintre est bien né à Salvador, étant donné le « document irréfutable »¹⁶² (PEIXOTO, 1957) de son acte de mariage¹⁶³(1891). Ensuite, elle mentionne l'existence d'une copie de l'acte de baptême d'Amoêdo peintre (1858) et

¹⁵⁸ Dans son acte de baptême, son prénom était écrit avec un « f » et pas avec un « ph ». Cette dernière formule est plus francisée et vraisemblablement elle a été adoptée par Amoêdo à l'âge adulte.

Source : Salvador, archive de l'Archidiocèse de São Salvador da Bahia. Livre de registre de baptêmes (1853-1861) de la paroisse São Pedro. Page 237. N° 16. 1858.

¹⁵⁹ Source: PIRES DE ALMEIDA. *Luiz Carlos Amoêdo, 1° galan dramático dos theatros brasileiros* In: *Brazil-Theatro*. 2° fasciculo. Collectanea do Dr. Pires de Almeida. Pgs. 573-574. Kosmos : Rio de Janeiro, 1903-1904.

¹⁶⁰ Source 1 : Salvador, archive de l'Archidiocèse de São Salvador da Bahia. Livre de registre de baptêmes (1834-1842) de la paroisse São Pedro. Page 150. N° 6. 1840.

Dans son acte de baptême apparaît le nom de sa mère Maria Leopoldina Sanches. Toutefois, dans la littérature le nom complet de sa mère apparaît comme Maria Leopoldina Ribeiro Sanches et certaines fois - par erreur - Maria Leopoldina Ribeiro Seixas.

Source 2 : *O Paiz*. Vendredi, le 6 novembre 1914. Page 8.

Source 3 : *O Imparcial*. Jeudi, le 10 décembre 1914. Page 8.

Obs. : Nous avons aussi trouvé le prénom de Leolinda Amalia (notamment dans l'acte de baptême de Rodolpho Amoêdo) avec une faute d'orthographe. Mais le prénom correct est bien Leolinda Amália.

¹⁶¹ La ville de Salvador est située au bord de l'Océan Atlantique et au Nord Est du Brésil.

¹⁶² « documento irrefutável » (PEIXOTO, 1957).

Source : PEIXOTO, Elza Ramos. *Rodolpho Amoêdo (1957-1941). Biografia* In catalogue de l'exposition *Exposição Rodolpho Amoêdo, comemorativa do centenário de seu nascimento – 1857-1957*. Museu Nacional de Belas Artes. Décembre 1957. Page 6. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura-Museu Nacional de Belas Artes, 1957.

¹⁶³ Un exemplaire de l'acte de mariage de Rodolpho Amoêdo est aussi conservé au Museu Dom João VI. Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 509).

qui vient renforcer à son avis le premier document. En effet, lors d'un mariage religieux, il est impératif de présenter son acte de baptême. Celui d'Amoêdo¹⁶⁴, émis par l'Eglise São Pedro [Saint-Pierre] à Salvador date du 6 mai 1858. Amoêdo a presque cinq mois au jour de son baptême, comme c'était habituel à cette époque¹⁶⁵, au moins dans cette ville brésilienne.

Quoique l'auteur Gelabert de Simas¹⁶⁶ (1957) soutienne encore une autre hypothèse : qu'il serait né à Rio et que, par la suite, il aurait été emmené à Salvador pour son baptême :

« Rodolpho Amoêdo était une pure gloire carioca¹⁶⁷. Ses parents étaient des artistes de théâtre souvent en tournée. Cinq mois après sa naissance rua do Fogo¹⁶⁸, aujourd'hui des Andradas, ils l'ont baptisé à Bahia. ... Si je l'affirme c'est parce qu'il y a longtemps, en passant par la rue des Andradas en compagnie d'Amoêdo, il m'a indiqué une maison, alors rénovée, comme étant celle où il était venu au monde. Sa veuve me l'a confirmé, il y a quelques jours, en me disant que son mari lui avait déclaré la même chose. »¹⁶⁹ (N.T., SIMAS, 1957)

Nous avons consulté les Archives Municipales de la Ville de Salvador, mais nous n'avons trouvé aucun registre attestant de l'entrée ou de la sortie de ses parents de cette ville par le port entre les années 1856 et 1859.

Dans sa monographie sur ce peintre, Belart (1992) s'interroge au premier chapitre sur les causes de cette controverse et sur la raison pour laquelle Amoêdo lui-même aimait à affirmer de son vivant – et même quand il était déjà assez âgé – qu'il était né à Rio et non pas à Salvador. Nous avons constaté que, lors de son premier voyage à Paris en 1879, il a déclaré sur son passeport - livré le 20 mai - qu'il était né à Rio. C'est l'un des documents les plus anciens disponibles où l'on déclare qu'il est né dans la capitale de l'empire. Depuis au moins ses vingt et un ans, Amoêdo se dira alors toujours originaire de cette ville. Notamment pendant ses entretiens, comme celui réalisé par J. Anyone

¹⁶⁴ Les actes de naissance n'existant pas à l'époque, les actes de baptême en faisaient office. R. Amoêdo a été baptisé par le coadjuteur Luís da Silveira Gusmão. Sa grand-mère maternelle - Maria Leopoldina Ribeiro Sanches – a été sa marraine et José de Sousa Neves Júnior, son parrain.
Source : Salvador, archive de l'Archidiocèse de São Salvador da Bahia. Livre de registre de baptêmes (1853-1861) de la paroisse São Pedro. Page 237. N° 16. 1858.

¹⁶⁵ La mère d'Amoêdo a été baptisée à Salvador dans la même paroisse, à l'âge de huit mois. Le célèbre juriste brésilien Ruy Barbosa de Oliveira (1849-1923), dit Ruy Barbosa, né à Salvador le 5.11.1849 s'est fait baptiser à l'âge de cinq mois.

Source : Rio de Janeiro, archives de la Fundação Casa de Ruy Barbosa.

¹⁶⁶ Source : SIMAS, Gelabert de. *Rodolpho Amoêdo* In *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*. Numéro 14. Page 61. Rio de Janeiro: MNBA-MEC, 1957.

¹⁶⁷ Relatif à la ville de Rio de Janeiro ou habitant de cette ville.

¹⁶⁸ N.T.: rue du Feu.

¹⁶⁹ Source : SIMAS, Gelabert de. *Rodolpho Amoêdo* In *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*. Numéro 14. Page 61. Rio de Janeiro: MNBA-MEC, 1957.

Costa¹⁷⁰ (1927). A cette occasion, il expliquait qu'après sa naissance à Rio, il avait été emmené par ses parents passer son enfance à Salvador et que, seulement vers dix-onze ans, il serait retourné à Rio. On pourrait questionner l'intérêt de l'artiste, après un certain âge, d'affirmer publiquement le contraire de ce qui était déclaré dans ses papiers. Même si, pour un acte de mariage religieux, il est impératif de présenter son acte de baptême, d'autres documents attestent aussi qu'Amoêdo est né à Salvador. En effet, son passeport¹⁷¹ (1879) et son acte de décès¹⁷² (1941), mentionnent aussi qu'il est né à Salvador. Nonobstant son vrai lieu de naissance, Amoêdo sera toujours considéré comme un peintre brésilien actif à Rio de Janeiro.

Son père Luiz Carlos Amoêdo était portugais d'origine, né à Porto le 4 novembre 1828. Il a quitté le Portugal très jeune, en 1840, pour aller vivre à Rio de Janeiro. Selon Pires de Almeida (1903)¹⁷³, Amoêdo père, étant de condition très modeste, travaillait en tant que teneur de livres jusqu'en 1845, lorsqu'il voit jouer sur scène le grand acteur brésilien João Caetano dos Santos (1808-1863)¹⁷⁴. Complètement ébloui par le métier d'acteur, il décide alors de devenir lui aussi acteur. Sympathique, charmant et possédant une belle voix, il arrive aisément à son but. En effet, dès l'année suivante, il débute au prestigieux Théâtre São Francisco à Rio, dans des rôles dramatiques. Il va devenir un disciple et un ami très proche de João Caetano et, rapidement, il joue des rôles de jeune premier dans plusieurs compagnies. Toujours très acclamé par la critique et le public, il accepte en 1849, une tournée dans le Rio Grande du Sud, puis en 1850, à Bahia. L'année suivante, il se rend dans l'Etat de Pernambouc où il reste jusqu'en 1854, date de son retour à Rio. En arrivant dans cette ville, il travaille au Théâtre São Pedro de Alcântara pour la compagnie de João Caetano. Mais entre 1855 et 1858, il change pour la compagnie de l'actrice Maria Velluti (?) et il retourne au Théâtre São Francisco, devenu après sa rénovation, le *Gymnasio Dramatico*. Pendant ces années-là, l'acteur

¹⁷⁰ COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas*. Page 62. Rio de Janeiro : Pimenta de Mello e Cia., 1927.

¹⁷¹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3718).

¹⁷² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes.

¹⁷³ PIRES DE ALMEIDA. *Luiz Carlos Amoêdo, 1° galan dramático dos theatros brasileiros* In: Brazil-Theatro. 2° fascículo. Collectanea do Dr. Pires de Almeida. Pgs. 573-574. Kosmos : Rio de Janeiro, 1903-1904.

¹⁷⁴ João Caetano dos Santos est né à Itaboraí, dans l'Etat de Rio de Janeiro, le 27 janvier 1808. Il avait fait ses débuts vers 1831 dans une compagnie portugaise au Théâtre São Pedro de Alcântara, inauguré à Rio en 1826, à la place du Théâtre Royal São João. En 1833, il fonde sa propre compagnie dans la ville voisine de Niterói. C'était la première compagnie de théâtre brésilienne fondée au pays et aussi l'une des meilleures qui ait existé jusqu'à cette époque. Souvent, il partait en tournée avec sa compagnie dans les Etats de Bahia, du Rio Grande du Sud et du Pernambouc. En 1844, il est élu membre du Conservatoire Dramatique de Rio de Janeiro. Il était surnommé le « Talma brésilien ». En 1923, le Théâtre São Pedro de Alcântara va devenir le Théâtre João Caetano.

Amoêdo a pu développer pleinement son potentiel littéraire et artistique, soit dans l'adaptation de drames qu'il traduisait soit dans la création des rôles qu'il jouait parfaitement. Ce fut la meilleure période de sa carrière d'acteur. Ensuite, nous perdons sa trace entre 1859 et 1862. En 1863, il reçoit un hommage public pour son travail exceptionnel dans la pièce *Os homens do mar* [Les hommes de la mer] : une médaille d'or de l'Association Commerciale de Rio, remise par Francisco Joaquim Béthencourt da Silva (1831-1911), le directeur des Archives Publiques et du Lycée d'Arts et Métiers de Rio. L'année suivante, il décide de réaliser une tournée dans le Nord du pays, en commençant par Salvador où il est particulièrement acclamé. Il reçoit dans cette ville plusieurs hommages parmi lesquels un diplôme de membre associé du Conservatoire Dramatique pour sa contribution au théâtre brésilien. Dans son livre *Histoire du Théâtre à Bahia*¹⁷⁵ (N.T.), l'auteur Affonso Ruy (1959) raconte que Luiz Carlos Amoêdo était reconnu dès 1864 comme un « grand acteur » (N.T., RUY, 1959) et qu'il jouait dans les plus célèbres théâtres de Salvador avec sa propre compagnie (page 47), notamment au Théâtre du Ferrão¹⁷⁶ situé dans le centre-ville. Il poursuit son voyage, en passant par l'Etat de Pernambouc où il fait la rencontre du poète et alors jeune étudiant en droit, Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875) qui lui dédie un poème dans son livre *Ecumes flottantes*¹⁷⁷ (N.T.). D'autres poètes comme Paes de Andrade et l'écrivain João Franklin da Silveira Távora (1842-1888) lui consacrent aussi des poèmes. Il continue au Maranhão où il est chaleureusement reçu par le député, journaliste et dramaturge Joaquim Serra (1838-1888) pour sa contribution aux lettres et aux arts dramatiques. Enfin, il se déplace jusqu'à Belém où il est invité à représenter l'ensemble des acteurs brésiliens au moment de la pose de la première pierre du majestueux Théâtre de la Paix.

Comme l'acteur Amoêdo vivait et jouait à Rio, il a dû vraisemblablement rencontrer sa femme lors de ses premiers séjours à Salvador vers les années 1850-1851 ou bien en 1854, à la fin de sa tournée dans les villes du Nord. Il a probablement été introduit dans le milieu artistique de Salvador par l'actrice Manuela Lucci¹⁷⁸ (?) qui l'accompagnait en tournée depuis Rio. Après son mariage vers 1856, Amoêdo père retourna jouer dans les théâtres de Rio, puis il continuera ses tournées dans tout le pays. A ce moment-là, sa

¹⁷⁵ Titre originel : *História do Teatro na Bahia*.

¹⁷⁶ Selon Affonso Ruy, le Théâtre du Ferrão était situé dans l'actuelle rue Gregório de Matos (ancienne rue Maciel de Baixo). Ce théâtre était un foyer culturel très actif toute l'année.

¹⁷⁷ Titre originel : *Espumas fluctuantes*.

¹⁷⁸ Son mari était l'acteur Vicente Pontes de Oliveira qui dirigeait aussi une compagnie de théâtre. Pour son rôle dans *La dame aux camélias*, Manuela Lucci a reçu beaucoup d'éloges de la part du poète Artur Azevedo (1855-1908), natif de l'Etat du Maranhão.

femme Leolinda débutera sur scène à Rio à l'âge de dix-sept ans. Il semble que Rodolpho Amoêdo eut un frère plus jeune ce qui expliquerait aussi le fait que sa mère ait préféré rester auprès des siens à Salvador pour mieux s'occuper de ses enfants en bas âge. Il est vrai aussi que la ville de Rio était pendant tout le XIX^{ème} siècle un lieu très insalubre et sans aucune hygiène¹⁷⁹. Malheureusement, nous n'avons que très peu de données sur la vie personnelle ou familiale de ses deux parents acteurs qui puissent nous aider à mieux comprendre l'enfance ou les circonstances de la naissance du peintre Amoêdo. Mais selon Pires de Almeida (1903), l'acteur portugais Amoêdo était très attaché à sa famille brésilienne.

Sa mère Leolinda Amália Amoêdo, née Ribeiro Sanches¹⁸⁰, en avril-mai 1839, était originaire de Salvador. Elle était également une actrice très réputée, d'ailleurs comme sa propre mère, Maria Leopoldina Ribeiro Sanches (?)¹⁸¹. Leolinda Amoêdo n'a pas connu son père, décédé alors qu'elle était en bas-âge ou même avant sa naissance¹⁸². Elle a dû avoir une enfance très difficile à Salvador. Depuis sa jeunesse, pour survivre avec sa mère veuve, elle gagnait sa vie comme actrice. Vers l'âge de seize ans, elle a dû faire la connaissance d'Amoêdo père, de onze ans plus âgé. Nous n'avons pas encore de données quant à leur mariage¹⁸³ si ce n'est qu'elle était déjà mariée avec Luiz Carlos Amoêdo, lorsqu'elle a joué pour la première fois à Rio au Theatro Gymnasio le 29 juin 1856¹⁸⁴. Elle jouait à ce moment-là pour la compagnie de Joaquim Heleodoro (1848-1898). Selon Múcio da Paixão, c'était la période de gloire du théâtre brésilien. Les pièces alors jouées appartenaient au genre du drame moderne. Leolinda Amoedo a été très appréciée dans ses premiers rôles, joués dans les pièces *Les deux mondes* (N.T.) et *La dernière lettre* (N.T.) de Cesar de Lacerda (?), puis dans *Alice de Roehgrune*

¹⁷⁹ Selon l'écrivain Luiz Edmundo dans *O Rio de Janeiro do meu tempo* (1957), jusqu'au début du XX^{ème} siècle la ville de Rio était un véritable danger, un lieu où l'on recensait plusieurs des plus terribles maladies infectieuses : la fièvre jaune, la peste, la variole, la typhoïde et la tuberculose qui faisaient des ravages.

¹⁸⁰ Elle est née à Salvador en avril-mai 1839.

Source : acte de baptême de Leolinda Amália Sanches. Salvador, archives du diocèse de Salvador située à l'Universidade Católica de Salvador. Livre de baptêmes des années 1834-1842. Page 150. N° 6. 1840.

¹⁸¹ Source : RUY, Affonso. *História do Teatro na Bahia. Séculos XVI a XX*. Page 47. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1959.

(Obs.: Originaire de l'Etat de Bahia, son nom apparaît aussi dans certains livres comme Maria Leopoldina Ribeiro Seixas).

¹⁸² Sa mère était veuve lors de son baptême, célébré à l'âge de huit mois à Salvador dans l'Eglise São Pedro, le 1^{er} janvier 1840. Nous ignorons jusqu'à présent le nom de son père.

Source : acte de baptême de Leolinda Amália Sanches. Salvador, archives du diocèse de Salvador située à l'Universidade Católica de Salvador. Livre de baptêmes des années 1834-1842. Page 150. N° 6. 1840.

¹⁸³ Il faudrait faire plus de recherches concernant la vie de sa mère Leolinda et son mariage avec Luiz Carlos Amoêdo.

¹⁸⁴ Source : PAIXÃO, Múcio da. *Leolinda Amoedo* In *O Imparcial*. Jeudi, le 10 décembre 1914. Page 8.

d'Ernest Legouvé (1807-1903) et dans *Hommes de marbre* (N.T.) de Mendes Leal (1820-1886). Grâce à M. da Paixão nous avons accès aux avis des critiques lors du début de cette actrice à Rio :

« Dans son feuilleton 'Théâtres', une note en bas de page du *Diario de Rio de Janeiro*, S.F. (Souza Ferreira ?) a écrit sur cette prometteuse première:

'Madame Leolinda Amoedo a débuté dans la comédie *Les deux mondes* (N.T.), en jouant le rôle de Margarida. S'il n'est pas possible de juger lors d'une première le mérite d'une artiste, on peut toutefois, dans la plupart des cas, connaître ses dispositions pour la scène.

Pour moi, Madame Leolinda Amoedo ne révèle pas que des dispositions mais elle peut faire dans le théâtre une brillante carrière. Un visage beau et gracieux, un regard rayonnant, une voix sonore, à la fois douce et grave et une diction nette sont des dons qui comptent beaucoup. En outre, Madame Leolinda a bien compris le rôle de Margarida et si, l'exécution n'a pas été parfaite, la cause en était évidente.'

Pendant toute sa longue vie d'artiste, Leolinda Amoedo n'a jamais démenti la prédiction de l'austère critique qui a évalué son avènement sur la scène. » (N.T., PAIXÃO, 1914)¹⁸⁵

Leolinda va poursuivre sa carrière d'actrice et jouer surtout à Salvador, à Rio et à São Paulo, aux côtés d'éminents acteurs, parmi lesquels de célèbres acteurs d'origine portugaise: Furtado Coelho (1831-1900), José Dias Braga (1846-1910) et Antônio José Areias (1819-1892)¹⁸⁶. Elle était une amie très proche de la grande actrice Ismênia dos Santos (1840-1918)¹⁸⁷, aussi originaire de Bahia. Vers la fin de la vie de cette actrice, Leolinda Amoêdo a essayé de l'aider à son insu, en écrivant de São Paulo au journaliste Ernesto Senna (1858-1913), le propriétaire d'un grand journal à Rio le 11.10.1906¹⁸⁸.

¹⁸⁵ « No seu folhetim 'Theatros', do rodapé do Diario do Rio de Janeiro, escreveu S.F. (Souza Ferreira ?) o seguinte sobre essa auspiciosa estréa:

'Estreou na comedia *Os dois mundos*, desempenhando a parte de Margarida, a sra. Leolinda Amoedo. Se não é possível julgar-se numa estréa do merecimento de uma artista, pode-se, comtudo, na maioria dos casos, conhecer a sua disposição para a scena.

Em meu juízo, a sra Leolinda Amoedo não só manifesta disposições mas ainda pode fazer no theatro uma brilhante carreira. Rosto bello e gracioso, olhar brilhante, voz sonora, doce e grave, pronuncia clara, são dotes que de muito valem. Além disso a sra Leolinda comprehendeu bem o papel de Margarida, e se a execução não foi perfeita a causa é patente.'

Durante a sua longa vida de artista, Leolinda Amoedo nunca desmentiu o vaticínio do crítico austero, que lhe noticiou o apparecimento sobre o tablado." (PAIXÃO, 1914)

Source: PAIXÃO, Múcio da. *Leolinda Amoedo* In *O Imparcial*. Jeudi, le 10 décembre 1914. Page 8.

¹⁸⁶ Source : RUY, Affonso. *História do Teatro na Bahia. Séculos XVI a XX*. Salvador : Livraria Progresso Editora, 1959.

¹⁸⁷ Quoiqu'elle ait été très célèbre et dotée d'un grand talent artistique, Ismênia dos Santos est morte dans une extrême pauvreté.

Source : Rio de Janeiro, archives de la Fundação Biblioteca Nacional. Cote : I-05, 13, 42 (1).

¹⁸⁸ Cette lettre de Leolinda Amoêdo à Ernesto Senna est datée du 11.10.1906. Nous la transcrivons dans son intégralité ci-dessous:

Illmo. Snr^o. Ernesto Senna

Quem escreve estas linhas, não é uma desconhecida para o Snr^o, e por isso solicita de sua bondade um momento de atenção: Deparando nos Jornaes diarios com a noticia da morte da grande Bistori; occorreu-me fazer lembrar o nome de Ismenia dos Santos, Actriz brasileira que ousou em pleno successo dessa Actriz estrangeira abordar alguns dos seus papeis e o publico não repeliu a audacia, antes admirou-a, e aplaudiu-a ! Pois bem, enquanto a Actriz estrangeira vai ter um pomposo sahimento funebre feito a Custa do seu governo, a Actriz brasileira fina-se em luta com a indeferença do publico actual, e a indeferença do governo em tudo que diz respeito a Artes ! Não seria de justiça encetar no seu conceituado jornal uma

Elle lui demanda de faire une campagne dans son journal en faveur de cette célèbre actrice, alors sans travail parce qu'elle n'était plus jeune :

« ... l'Actrice brésilienne finit ses jours en lutte dans l'indifférence du public actuel et dans l'indifférence du gouvernement pour tout ce qui concerne les Arts ! Ne serait-il pas juste d'amorcer alors dans votre illustre journal une campagne en faveur d'Ismenia dos Santos condamnée à l'Ostracisme, tandis que tant d'actrices médiocres travaillent dans cette capitale ?! Pourquoi cet anathème, pourquoi cette condamnation ? parce qu'elle n'est plus une jeune femme ? par hasard, serait-elle aussi vieillie qu'elle ne puisse plus jouer à la place d'une autre dame un rôle principal ? ... »¹⁸⁹ (N.T., AMOÊDO, 1906)

Le milieu familial du jeune Amoêdo à Salvador était donc modeste, instable, mais jusqu'au bout très tourné vers les arts. Ceci a certainement influencé l'avenir du peintre car il va grandir en voyant ses parents et sa grand-mère maternelle jouer et être des acteurs établis et reconnus par la critique. Tout semble indiquer que les années vécues à Salvador – de sa naissance jusqu'à vers neuf-dix ans – ont été tranquilles pour le futur peintre malgré le manque de contacts réguliers avec son père¹⁹⁰. Il est vrai qu'Amoêdo n'était pas né dans une famille aisée mais ses parents travaillaient et il semble qu'ils faisaient tout le nécessaire pour assurer un avenir à leurs enfants. La période de son

Campanha em favôr de Ismenia dos Santos condenada ao Ostracismo enquanto tanta mediocridade trabalha nessa capital ?! Por que esse anathema, porque essa condenação ? porque já não é Moça ? porventura estará ella tão velha que não possa fazer com vantagem a qualquer outra uma dama central ? Dis o articulista que a Bistori teve o bom senso de retirar-se da cena sem deixar arrefecer a sua Gloria. Poderia Ismenia fazer o mesmo ? Onde os Castellos, onde a garantia do Pão ? Não podendo obtel-o ahi, teve de procural-o por montes, e vales, onde vai deixando pedaço, a pedaço, a sua tunica de Nemus, soffrendo toda a sorte de vexames, para obter esse Pão às vezes bem amargo. Não haverá no Rio de Janeiro um theatro para Ismenia trabalhar... não se poderá obter do governo qualquer auxilio que lhe garanta o Pão. O Governo de Portugal condecorou a Actriz Virginia. O Governo do Brasil, não fará nada em favor de Ismenia dos Santos ? Desculpe se abuso do seu precioso tempo, sei que o Snr^o. é amigo d'ella e por isso ouso esperar que a minha supplica não será perdida, e que fará tudo que puder em favor d'aquella que já teve os seos tempos gloriosos, e vê-se hoje sem um amigo, sem um auxilio, sem um recurso... haja ao menos um que seja amigo na adversidade. Que isto fique entre nós porque quero que ella ignore isto que faço unicamente porque sou amiga, e por mim só, nada posso fazer. Fazendo um pequeno esforço, de memoria lembrar-se-á sem duvida.

Velha Actriz

Leolinda Amoêdo

S Paulo Hotel de França

11-10-906

Source : Rio de Janeiro, archives de la Fundação Biblioteca Nacional. Cote : I-05, 13, 42 (1).

¹⁸⁹ “... a Actriz brasileira fina-se em luta com a indeferença do publico actual, e a indiferença do governo em tudo que diz respeito a Artes ! Não seria de justiça encetar no seu conceituado jornal uma Campanha em favôr de Ismenia dos Santos condenada ao Ostracismo enquanto tanta mediocridade trabalha nessa capital ?! Por que esse anathema, porque essa condenação ? porque já não é Moça ? porventura estará ella tão velha que não possa fazer com vantagem a qualquer outra uma dama central ? (AMOÊDO, 1906)

Source: Rio de Janeiro, archives de la Fundação Biblioteca Nacional. Cote : I-05, 13, 42 (1).

¹⁹⁰ Source: PIRES DE ALMEIDA. *Luiz Carlos Amoêdo, 1^o galan dramatico dos theatros brasileiros* In: *Brazil-Theatro*. 2^o fasciculo. Collectanea do Dr. Pires de Almeida. Pgs. 573-574. Rio de Janeiro : Kosmos, 1903-1904.

Dans cet article publié par *Brazil-Theatro*, on affirmait qu'Amoêdo père vivait et travaillait à Rio depuis des années au moment de la naissance de son fils Rodolpho. Amoêdo père ne se serait pas beaucoup rendu dans la ville de Salvador entre les années 1854 et 1864. Son enfant Rodolpho n'aurait donc pas beaucoup vu son père pendant les premières années de son enfance.

enfance correspond à la meilleure phase de la carrière de son père. Il a eu alors les moyens financiers suffisants pour inscrire Amoêdo dans une bonne école privée. D'après Acquarone, il entre au célèbre Colégio Sebrão¹⁹¹ en 1863¹⁹², où il y étudie pendant quatre ou cinq ans. Ce collège n'existait à l'époque qu'en régime d'internat. Avec le Colégio Baiano¹⁹³ c'était l'une des écoles privées les plus réputées de Salvador. Ensuite, il va quitter ce collège afin d'accompagner ses parents et s'installer à Rio de Janeiro.

Selon Pires de Almeida (1903), c'est l'année 1866 qui marque le retour définitif d'Amoêdo père à Rio, après deux ans de séjour dans le Nord du pays. Après cette tournée très réussie, il semble qu'il ait décidé à rassembler pour la première fois toute sa famille à Rio. Toutefois, la plupart des biographes de Rodolpho Amoêdo, notamment Acquarone soutient qu'il n'a déménagé à Rio avec ses parents que plus tard, seulement en 1868. Quoiqu'il en soit, Amoêdo père est de retour au Théâtre Gymnasio dans la compagnie de Furtado Coelho dès 1866, avec plusieurs grands acteurs tels qu'Ismênia dos Santos, Areias et Guilherme de Aguiar. Furtado Coelho gère bien son entreprise, à tel point qu'il réussit à construire un nouvel établissement de spectacle à Rio : le Théâtre São Luiz. Il laisse à l'acteur Amoêdo la direction de la mise en scène, tandis qu'il partait pour Lisbonne afin d'embaucher de nouveaux acteurs pour sa compagnie, après sa rupture avec Ismênia dos Santos. Avec ses parents et son frère, le futur peintre loge alors au 221, rua Sete de Setembro¹⁹⁴ dans un « sobrado »¹⁹⁵ du centre ville de Rio. Ces années-là sont très dures pour le pays à cause du conflit avec le Paraguay (1864-1870). Ses parents ont quand même les moyens financiers pour l'inscrire en interne dans un bon collège privé, le prestigieux Collegio Victorio¹⁹⁶, situé très près de chez eux au

¹⁹¹ Publié avec erreur d'orthographe : Colégio Sabrão (Acquarone, page 03, 1941) ou Lebrão (catalogue de l'exposition du Centenario de Rodolpho Amoêdo, page 7, 1957).

¹⁹² Source : ACQUARONE, F. *Obras-primas de Rodolfo Amoêdo, mestre da pintura brasileira*. Page 03. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1941.

¹⁹³ Ce collège avait été fondé le 3 février 1858 par le professeur Abílio César Borges, le Baron de Macaúbas. Dans cet Etablissement - qui fonctionnait à ses débuts Route du Jacaré de Cima, puis dans l'arrondissement des Barris à partir du 30 octobre 1859 - ont étudié le fameux poète romantique Antonio Castro Alves et le grand juriste Ruy Barbosa.

¹⁹⁴ Source : Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Collection du Judiciaire. Document n° 7067, Caisse 1002, Galeria A.

¹⁹⁵ Grande maison à deux étages avec des entrées indépendantes.

¹⁹⁶ Le Collegio Victorio était un établissement d'instruction primaire et secondaire, destiné uniquement aux garçons. Créé d'abord en tant qu'externat le 1^{er} mai 1840, il devient un internat à partir du 7 janvier 1841. Son directeur était Adolpho Manoel Victorio da Costa et le directeur-adjoint Guilherme Frederico Victorio da Costa. Source : <http://www.crl.edu/brazil>.

Le poète Olavo Bilac (1865-1918) a aussi fait des études dans ce prestigieux collège jusqu'à la fin du niveau secondaire ; ensuite il entre à la faculté de Médecine à Rio de Janeiro. Source : GARCIA, Lúcia.

46, rua Gonçalves Dias. Ce collège à l'enseignement très conservateur allait jusqu'au niveau secondaire et, à la fin des études, les élèves pouvaient entamer des études supérieures. Amoêdo a pu ainsi continuer ses études et avoir une base intellectuelle plus solide.

Cependant, les choses tournent subitement mal pour la troupe de Furtado Coelho et son père est obligé de la quitter définitivement. Dorénavant, il joue pour des associations théâtrales commerciales, sans vrais buts artistiques, jusqu'à ce qu'il décide de fonder sa propre compagnie de théâtre. En 1871, il achète des meubles pour sa compagnie sans même avoir les moyens de les payer¹⁹⁷ et il organise des tournées dans des villes proches de Rio. Pendant celle de février 1872, il joue et met en scène au Théâtre Santa Rita à Resende les pièces *La fille du paysan* (N.T.) et *La Vierge du Monastère* (N.T.) avec beaucoup de succès tant vis-à-vis du public que de la critique¹⁹⁸. Capable encore d'éblouir le public par son talent, sa créativité et son esprit cultivé, il continuait d'être acclamé et admiré pour sa distinction, sa voix puissante et ses manières raffinées. A la fin de l'année, il entreprend une tournée très réussie dans la ville de Campos où il gagne beaucoup d'argent¹⁹⁹ mais son retour en 1873 coïncide avec une période de grandes difficultés pour tout le théâtre brésilien et il décide alors d'abandonner sa carrière. Il achète en association avec José Carceller un hôtel à Rio, situé dans l'arrondissement de Tijuca. Toutefois, ceci ne le débarrasse pas de ses nombreuses dettes et de ses créanciers²⁰⁰ qui lui ont intenté plusieurs procès. Pour Amoêdo fils, c'est une période très difficile où il va devoir abandonner ses études au Collegio Victorio vers l'âge de 14 ans.

Il travaille alors dans la journée pour aider financièrement sa famille. Selon les auteurs Acquarone (1941, page 03 ; 1949, page 103) et Reis Júnior (1944, page 197) d'abord dans le commerce, plus précisément au magasin Castro, Irmão e Brochado

Para uma história da belle époque - a coleção de cardápios de Olavo Bilac. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011.

¹⁹⁷ Source : Rio de Janeiro, Arquivo Nacional. Collection du Judiciaire. Document n° 7067, Caisse 1002, Galeria A.

¹⁹⁸ Selon le journal *Astro Rezendense*. Anno VII. Rezende-Domingo, 18 Février 1872. N°. 24. Luiz Carlos Amoêdo a joué le 10, le 15 et le 18 février 1872 au Theatro Santa Rita à Resende.

Source : Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Collection du Judiciaire. Document n° 7067, Caisse 1002, Galeria A.

¹⁹⁹ Selon Pires de Almeida (1903), pendant le court délai de six mois, l'acteur Amoêdo arrive à gagner une somme supérieur à 16 contos de réis, en dehors de tous les frais et de ses honoraires de jeune premier.

²⁰⁰ Notamment Felicia Laurent, Antônio Pedro Alves, Francisco Vieira Correia de Sá, Sabina Vieira de Lemos Braga et le marchand de meubles Jacinto Ferreira Gomes & Irmão.

Source: Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Collection du Judiciaire. Document n° 7067, Caisse 1002, Galeria A.

[Castro, Frère et Brochado], probablement pendant les années 1871 et 1872. Ensuite, son père s'arrange pour qu'il travaille en tant qu'auxiliaire du peintre de lettres Albino Gonçalves (?)²⁰¹ lors des travaux de décoration du Théâtre São Pedro de Alcântara²⁰². C'est là son premier contact avec la peinture selon l'auteur Teixeira Leite (1988). Entre temps, son père joue à nouveau sur scène vers 1875, mais sans avoir le même succès qu'auparavant. D'abord au Théâtre São Luiz sous la direction de l'actrice Ismênia dos Santos ; plus tard, dans des théâtres misérables et décadents de Rio jusqu'en 1881, lorsqu'il abandonnera pour toujours son métier d'acteur. A ce moment-là, il retournera à son premier emploi de teneur de livres, pour un petit salaire annuel de 6 contos de réis.

Pour sa part, sa mère Leolinda Amoêdo continua de jouer jusqu'à la fin de sa vie et à être très applaudie par la critique. Selon Múcio da Paixão, elle n'a jamais démenti les avis et les éloges que l'on faisait sur elle depuis ses débuts. Elle continua à jouer pour la compagnie de Joaquim Heliodoro et souvent aux côtés de l'actrice portugaise Adelaïde Amaral (1837-1899). Bien qu'elle joue pour de célèbres compagnies de théâtre à Rio et qu'elle soit très estimée et reconnue dans ce milieu, la situation financière de la famille Amoêdo était alors extrêmement précaire. Ceci était d'ailleurs naturel dans un pays où le travail intermittent des artistes ne permettait pratiquement jamais de mener une vie stable et aisée.

La vie artistique très agitée de ses parents a certainement marqué l'enfance, la jeunesse et l'avenir d'Amoêdo. Ses biographes considèrent que ces années obscures, marquées par la pauvreté expliqueraient son caractère plutôt mélancolique et réservé. Toutefois, l'éducation de l'époque n'a jamais été très épanouissante pour les jeunes, comme nous le raconte le poète brésilien Bilac dans ses mémoires d'enfance, publiées dans le journal *A Notícia* (1908)²⁰³ :

²⁰¹ Source : REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. Page 197. São Paulo: Editora Leia, 1944.

Obs. : Nous n'avons encore rien trouvé sur ce peintre de lettres.

²⁰² Ce théâtre avait déjà été détruit par trois incendies : le premier en 1824, ensuite en 1851 et en 1856. João Caetano l'avait reconstruit en 1857, puis en 1929, il a été entièrement démoli et reconstruit en style art déco. En 1986, il a subi sa dernière rénovation.

²⁰³ «[...] Fomos criados para gente macambúzia e não para gente alegre. Nunca nos deixaram gozar essas duas quadras deliciosas da vida, em que o existir é um favor divino. Os nossos avós e os nossos pais davam-nos a mesma educação que haviam recebido: cara amarrada, palmatória dura, estudo forçado e escrivização prematura e estupidez das fórmulas, das regras e das hipocrisias. Tudo quanto era divertimento, estroinice, namoro, surto para o ideal e para a liberdade tinha que ser feito às escondidas. Aos dezesseis anos ainda éramos tratados como meninas [...]» Olavo Bilac.

Source: GARCIA, Lúcia. *Para uma história da belle époque: a coleção de cardápios de Olavo Bilac*. Page 28. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011 et Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011.

“[...] Nous avons été éduqués pour être des gens tristes et pas pour être des gens gais. On ne nous a jamais laissé jouir de ces deux quartiers délicieux de la vie, où l’existence est une faveur divine. Nos grands-parents et nos parents nous donnaient la même éducation qu’ils avaient reçue: des visages fermés, des coups de bâton dur, des études forcées et de l’esclavage prématuré par des formules, des règles et des hypocrisies stupides. Tout ce qui était divertissement, escapade, amours, rêves d’idéal et de liberté devrait être fait dans le secret. A seize ans on était encore traité comme des filles [...]” (N.T., BILAC, 1908)

De son père, Amoêdo cultivera toujours la distinction et le goût pour l’érudition, la littérature et la poésie, même si, comme lui, il a été obligé d’arrêter toute éducation formelle dans sa jeunesse. De sa mère, il semble qu’il va hériter son obstination pour la carrière artistique jusqu’à la fin de la vie. Selon des témoins²⁰⁴, il était souvent théâtral dans sa façon de s’exprimer, en employant toujours beaucoup de gestes lorsqu’il parlait.

Il n’aura plus l’occasion de finir ses études (élémentaires ou secondaires) malgré ce que de nombreux auteurs le soutiennent : d’abord, Freire (1916), Acquarone (1941 et 1949) et Reis Júnior (1944); puis Pontual (1969), Cavalcanti (1973), Medeiros (1988) ; ensuite Belart (1992) et Rosa (2004). Malheureusement, tous ont écrit à tort qu’Amoêdo aurait repris ses études, en suivant une scolarité au prestigieux Collegio Imperial Pedro II dans le centre ville y fréquentant notamment les cours du soir. En consultant les archives de cet établissement²⁰⁵, nous avons vérifié que rien ne peut valider cette information. Premièrement, cette institution d’enseignement secondaire fondée en 1837 n’a jamais fonctionné le soir pendant tout le XIXème siècle. Ensuite, aucun registre d’inscription d’Amoêdo n’a été trouvé ni dans les livres d’examens ni dans ceux d’inscription au collège entre 1866 et 1872, aussi bien pour l’internat que pour l’externat. Nous n’avons pas trouvé non plus de demande de bourse ou d’exemption de droits. Ce collège - parrainé par l’Empereur Pedro II - était payant et il formait au XIXème siècle l’élite intellectuelle du pays. Pour s’y inscrire, il fallait d’abord passer un examen d’entrée et suivre sérieusement, pendant la journée, un enseignement rigoureux. Nous croyons donc qu’Amoêdo n’a jamais été élève du Collegio Impérial Pedro II. Etant obligé de travailler dans la journée et d’abandonner tôt ses études, il n’aurait pas pu suivre une scolarité régulière dans cet établissement de haut niveau. Cette confusion dans sa biographie a sans doute eu comme origine son rapide passage au Lyceo Imperial de Artes e Ofícios de Rio. En effet, ce lycée fonctionnait depuis septembre 1858 dans la sacristie de l’église São Joaquim située rua Larga (devenue rua Marechal Floriano),

²⁰⁴ Ses futurs élèves.

²⁰⁵ Le Núcleo de Documentação (NUDOM) situé à l’intérieur du Collège Pedro II, dans l’Unité du Centre de Rio de Janeiro.

juste à côté de l'ensemble d'immeubles qui formait le Collegio Imperial Pedro II. Dans son livre *Mémoire Historique du Collège Pedro II (1837-1937)* (N.T.), Escragnolle-Doria raconte (page 115) qu'effectivement ce grand collège abritait dans son périmètre le Lyceo « depuis l'inauguration officielle de celui-ci le 1^{er} février 1859 ». Le recteur du collège souhaitant alors déplacer ce Lyceo dès 1869, il faisait des démarches dans ce sens, afin d'élargir la surface de son établissement qui prenait de plus en plus de place dans l'immeuble conçu au début du XIX^{ème} siècle par l'architecte Français Grandjean de Montigny. Cependant, le Lyceo ne déménagera qu'en septembre 1878 dans son nouvel emplacement rua da Guarda Velha. Comme Amoêdo s'était inscrit au Lyceo en 1873 et qu'il y suivait des cours le soir, il étudiait effectivement à côté du Collegio Imperial Pedro II mais pas dans cet établissement. Nous croyons que ces données nous ont alors permis de corriger cette erreur qui est répétée sans cesse dans sa biographie.

Au Lyceo Imperial de Artes e Oficios (1873)

Le métier de ses parents ne l'intéressant pas, Amoêdo décide alors de devenir artiste peintre. Ce sera grâce au Lycée Impérial d'Arts et Métiers (N.T.)²⁰⁶, qu'il va pouvoir trouver sa voie artistique. L'entrée dans ce Lycée représentait pour Amoêdo non seulement la possibilité de poursuivre ses études mais aussi de découvrir un nouvel univers et un vrai métier. Cette institution signifiait aussi une préparation et une porte d'entrée pour l'Académie Impériale des Beaux-Arts (AIBA). Quand Amoêdo s'y inscrit au début de l'année 1873²⁰⁷, il est alors âgé de quinze ans et le Lycée fonctionnait encore à l'intérieur de la sacristie de l'Eglise Saint Joachim. Le Lycée avait été fondé en novembre 1856, grâce à l'initiative et à l'idéalisme de l'architecte brésilien Francisco Joaquim Béthencourt da Silva, aussi dit Béthencourt. Ce fondateur du Lycée était un ancien disciple de Grandjean de Montigny à l'AIBA. Fils d'un modeste artisan et d'une française originaire de Bretagne, il a été aussi poète, écrivain et professeur d'architecture à l'AIBA. Ensuite, il a été le pionnier dans le pays pour la réalisation de travaux d'urbanisme. Architecte de Pedro II, couvert de distinctions et honoré par l'Académie Française, il souhaitait – à l'exemple des pays européens – la création d'un lycée destiné à développer les manufactures nationales et les métiers liés à l'art appliqué et à l'industrie. Cette institution appartenait à la Société de Diffusion des Beaux-Arts²⁰⁸ (N.T.), une organisation privée créée en même temps que le Lycée. La main d'œuvre pour les activités artistiques au Brésil étant souvent étrangère et les produits nationaux manufacturés de qualité médiocre, il croyait qu'il fallait surtout introduire des cours de dessin dans les écoles comme cela se faisait à l'étranger. En même temps, il prônait un

²⁰⁶ Le Lycée d'Arts et Métiers reçoit le titre d'Impérial par le décret impérial du 26 février 1871, quinze ans après sa fondation. Il n'est effectivement inauguré qu'à partir du 9 janvier 1858 dans le consistoire de l'Eglise du Saint Sacrement, à l'actuelle avenue Passos. Le début des cours date du 22 mars mais en septembre de cette même année, le Lycée est transféré à la sacristie de l'Eglise Saint Joachim située à l'ancienne rua Larga (aujourd'hui rua Maréchal Floriano). Il était installé de façon un peu précaire mais grâce à l'intervention de la Princesse Isabel, le Lycée déménage le 3 septembre 1878 vers des locaux plus appropriés : un bâtiment situé rua da Guarda Velha lui est gratuitement cédé. Il y fonctionnera jusqu'à la construction d'un nouveau bâtiment conçu selon le projet de Béthencourt da Silva daté de 1894. Le Lycée fonctionne dans de nouveaux locaux au 174 de l'Avenida Rio Branco (ancienne Avenida Central) à partir du 8 mai 1916. Ce bâtiment étant vendu à la Caisse d'Epargne il est obligé de quitter ce lieu. Le 10 octobre 1959 le Lycée déménage vers son siège actuel de la rua Frederico Silva, 86.

²⁰⁷ Nous n'avons trouvé aucun document prouvant ce fait.

²⁰⁸ Titre originel : Sociedade Propagadora de Belas Artes.

changement social. Grâce à lui, le Lycée a été la première école du pays conçue pour diffuser le goût du beau et des arts auprès des couches populaires. Il a d'abord créé la Sociedade Propagadora de Belas Artes [Société de Diffusion des Beaux-Arts] dont dépendait le Lycée d'Arts et Métiers. Il a édité à travers la Société le périodique *O Brazil Artístico* [Le Brésil Artistique] dont le premier numéro est paru le 25 mars 1857. Six autres l'ont suivi. Il est nommé Commandant de l'Ordre de Christ par Pedro II en 1879. Son fils Francisco Joaquim Béthencourt da Silva Filho (1879-1928), avocat et député, a continué son œuvre auprès du Lycée qu'il a transformé en un grand foyer de culture qui recevait et appuyait des artistes de toute tendance. Dans ses salons, des expositions individuelles ou collectives étaient organisées pour des artistes nationaux ou étrangers. La location des espaces était gratuite, en échange de la donation d'une œuvre pour les collections de l'institution²⁰⁹. Ces expositions atteignaient souvent un grand succès auprès du public et de la presse.

L'éducation dans cette institution était surtout tournée vers le dessin, notamment le dessin industriel ce qui la distinguait de l'Académie. Une autre caractéristique nouvelle était la totale gratuité de l'enseignement et les cours donnés uniquement le soir. Ces facteurs permettaient justement aux ouvriers et aux jeunes obligés de travailler dans la journée d'acquérir des connaissances qui leur permettraient d'évoluer dans leur travail. L'école était ouverte à tous entre 10 et 40 ans, à la seule exception des esclaves²¹⁰. Les femmes n'y ont été admises qu'à partir d'octobre 1881. L'accès permis aux femmes a bouleversé la société de l'époque car leur participation était significative : 664 inscriptions en 1881 et 835 en 1882. La presse et les intellectuels ont dû faire campagne pour défendre leur entrée. L'année scolaire débutait à la mi-février jusqu'à la fin du mois de novembre pendant un cycle de trois ans successifs. Seuls les élèves régulièrement inscrits et reçus aux examens recevaient à la fin des spécialités choisies entre métiers, arts ou industrie, un certificat d'études ou un diplôme. Il était recommandé aux professeurs que les cours ne soient pas excessivement théoriques et que les techniques soient enseignées de façon élémentaire et pratique ; l'accent devant

²⁰⁹ En 1941, un incendie a détruit complètement la collection d'œuvres d'art du Lycée. Ce Lycée existe toujours depuis plus de 153 ans, mais il a perdu le rayonnement artistique et culturel qui l'a caractérisé dans le passé.

²¹⁰ L'esclavage au Brésil a perduré jusqu'au 13 mai 1888, lorsque la Princesse Isabel a signé la loi de l'abolition de l'esclavage. Ils n'étaient pas admis au Lycée Impérial parce qu'on ne cherchait pas à former de nouveaux esclaves mais des professionnels productifs et indépendants, libres et capables de gérer aussi bien leur créativité et leur capacité de travail, ainsi que leur évolution sociale.

être mis sur les aspects de l'application dans les métiers que les élèves exerçaient déjà ou allaient exercer. La plupart des professeurs étant des artistes reconnus, leur travail au Lycée le soir était entièrement bénévole. L'enseignement était divisé entre théorie et pratique. Les disciplines de l'enseignement théorique se divisaient en deux groupes : la Section de Sciences Appliqués et la Section des Arts. Dans la Section de Sciences, les cours comportant l'arithmétique, l'algèbre, les géométries plane, spatiale, descriptive et stéréotomie, la physique appliquée, la chimie appliquée, la mécanique appliquée. Pour la Section des Arts : dessin de silhouette (corps humain), dessin géométrique, dessin d'ornements, fleurs et animaux, dessin de machines, dessin d'architecture et règles de construction, dessin naval, sculptures d'ornement, céramique, statuaire, gravure, peinture et règles de construction. Deux autres groupes de disciplines étaient aussi proposés. Les supplémentaires : portugais, éléments de grammaire, français, anglais, géographie, histoire et calligraphie. Les complémentaires : philosophie et morale sociale, esthétique, histoire des arts et métiers, anatomie et physiologie, musique, etc.

Pour la section des arts, plusieurs professeurs brésiliens et étrangers de haut niveau assuraient les divers enseignements. Parmi eux, le peintre Francisco Antônio Nery (1828-1866) était chargé du dessin élémentaire. Ancien élève de l'Académie, cet artiste brésilien avait reçu le prix du voyage en 1848. Entre 1849 et 1851, il a fréquenté l'Accademia Nazionale di San Luca à Rome où il se lie au mouvement du purisme, retour à la pureté et à la simplicité de la peinture antérieure à Raphaël. A son retour à Rio, il enseigne d'abord au Lycée récemment fondé, puis en 1863 il est nommé professeur de l'Académie. Le peintre français François-René Moreaux (1807-1860)²¹¹ y enseignait la peinture. Ce disciple de Gros était venu au Brésil à la fin des années 1830 accompagné de son jeune frère, le peintre Louis-Auguste Moreaux (1818-1877)²¹². Il

²¹¹ Connu au Brésil comme Francisco-Renato Moreau (ou Moreaux), il était né à Rocroy et décédé à Rio de Janeiro. Il s'est installé d'abord avec son frère dans l'Etat de Pernambouc, puis à Bahia et au Rio Grande do Sul, avant de s'installer définitivement à la cour de Rio de Janeiro vers 1841. Depuis cette année-là et jusqu'en 1859, il participait aux Expositions Générales des Beaux Arts. En 1842, il reçoit l'Habit de l'Ordre de Christ pour son grand tableau historique *Le Sacre de Dom Pedro II* (N.T.) présenté à la IIIème Exposition Générale. Son autre grande composition historique est *Le cri de l'Ipiranga* (N.T.). Il a réalisé deux portraits de l'empereur qui sont conservés au Museu Imperial de Pétropolis. Son *Portrait de jeune fille* conservé au musée national des beaux-arts de Rio est considéré par la critique d'une charmante simplicité par rapport à ses autres productions.

²¹² Aussi né à Rocroy et décédé à Rio de Janeiro, il a connu un succès artistique supérieur à celui de son frère François-René. Peintre d'histoire et de portraits, ses productions étaient à tendance romantique. Il reçoit la médaille d'or à la IIème Exposition Générale des Beaux Arts en 1841 pour son tableau *Halte des Mineurs*. Pour sa participation à la IVème Exposition de 1843, il est nommé Premier Chevalier de l'Ordre Impérial de la Rose pour son tableau *Jésus Christ et l'Ange*. Son tableau le plus connu est *Dom Pedro II en visite aux malades du choléra morbus*, conservé au Museu Historico Nacional à Rio de Janeiro. Son plus célèbre portrait - *L'épouse de Lammermoor* - est conservé au Museu Nacional de Belas Artes et il a

était parmi ceux qui s'étaient battus pour la fondation du Lycée. Peintre d'histoire et de portraits, il a réalisé aussi des paysages aux riches coloris. La plupart de son œuvre est imprégnée de théâtralité à la manière de Gros. Aussi d'autres artistes moins connus assuraient un certain nombre de disciplines. Comme João José Alves (?) qui était chargé des cours de dessin géométrique et de principes d'architecture; Mariano José de Almeida²¹³ (?) qui donnait des cours sur les techniques du crayon et de l'aquarelle; Quintino José de Farias²¹⁴(?); Quirino Antônio Vieira (?) qui enseignait l'art de la céramique; Severo da Silva Quaresma (?), la sculpture en plâtre. Des leçons sur la mise en scène étaient assurées par l'acteur João Caetano Ribeiro.

Certains professeurs de peinture étaient particulièrement appréciés des élèves. Le peintre Joaquim Inácio da Costa Miranda (1818-?)²¹⁵ était considéré comme un excellent professeur. Il donnait des cours de dessin d'art à plusieurs disciples. Invité par le Lycée en 1870, il y reste jusqu'en 1878. Cet ancien élève de l'Académie avait été l'un des premiers disciples de Debret et de Grandjean de Montigny. Professeur expérimenté, il était devenu professeur de dessin par concours à l'Académie. En 1835, il y est nommé professeur de peinture d'histoire et à partir de 1839, il enseigne le paysage. Après de nombreuses années, il quitte l'Académie en tant que professeur titulaire avant d'aller enseigner au Lycée.

Le peintre Motta était le professeur d'ornements et de paysage. Ce brillant ancien élève de l'Académie avait reçu le prix du voyage en 1850 pour un paysage. Il part l'année suivante pour un séjour de huit ans à Rome, où il travaille sous l'orientation du paysagiste français Jean-Achille Benouville (1815-1891). Sa production et ses envois pendant cette période se distinguent par leur qualité : médaille d'or de la XIIème et de la XIIIème Exposition Générale des Beaux-Arts, en 1852 et en 1859 respectivement. Il

connu un grand succès auprès de la critique. Gonzaga Duque disait de lui qu'il y avait « dans cette grande toile, quelque chose de plus que de l'art ». Il a travaillé à partir de 1842 en compagnie du paysagiste suisse Abraham-Louis Buvelot (1814-1888) avec qui il a publié en 1845 un album de lithographies intitulé *Le Rio de Janeiro pittoresque*. Ce dernier avait reçu la médaille d'or à la IVème Exposition en 1843, puis l'année suivante une mention d'honneur de second degré. En 1846, il est nommé Chevalier de l'Ordre de la Rose.

²¹³ Reconnu par l'Académie, il y reçut plusieurs médailles : d'argent lors des XVIème, XVIIème et XIXème Expositions Générales des Beaux-Arts, en 1864, 1865 et 1867 respectivement ; d'or en 1870 à la XXIème Exposition.

²¹⁴ Cet artiste avait reçu la médaille d'or à la XVème Exposition Générale des Beaux Arts en 1863.

²¹⁵ Né dans l'Etat du Pernambouc, ses biographes estiment qu'il est décédé à Rio de Janeiro, peu après avoir quitté l'enseignement en 1878. Il n'y a pas beaucoup de données sur sa vie, où il a vécu, jusqu'à quand il a vécu ni où il a été enseveli. Il a participé des Expositions Générales des Beaux-Arts entre les années 1841 et 1850, en présentant des portraits. Ses œuvres sont rares, car il semble qu'il ait peu produit. On connaît de lui un dessin représentant la Princesse Isabel à l'encre mais le lieu de sa conservation reste incertain.

retourne au Brésil en 1859 et, immédiatement, il est nommé à l'Académie : au début comme professeur de dessin et ensuite comme professeur de paysage. En tant qu'artiste, il excellait dans les natures mortes. L'impératrice Teresa Cristina lui commandait souvent ce genre de peintures. Il devient Chevalier de l'Ordre de la Rose en 1868, puis Chevalier de l'Ordre du Christ en 1871. Il était l'un des plus grands artistes de son temps.

Victor Meirelles²¹⁶ était alors le professeur le plus réputé et l'artiste le plus reconnu du pays. Cet ancien élève de l'Académie - et ancien boursier de l'empire à Rome et à Paris - était devenu professeur de peinture d'histoire à l'Académie depuis son retour d'Europe en 1862.

L'autre grand maître de dessin et de peinture au Lycée était Souza Lobo. Professeur dans ce lieu depuis 1868, il y enseignera pendant toutes les années 1870. Outre Amoêdo, il a eu aussi comme élève le futur peintre José Maria Medeiros (1849-?). Cet ancien élève de l'Académie était devenu très critique vis-à-vis de cette institution à partir du moment où il échoue au prix du voyage en 1860. Il travaille alors avec Antônio Barboza de Oliveira dans un studio de photographie au 134, rua do Ouvidor, entre les années 1860 et 1880. Malgré son mécontentement, il parvient à recevoir deux fois de suite la première médaille d'or de l'Académie : à l'occasion de la XXIVème et de la XXVème Exposition Générale des Beaux-Arts, respectivement en 1876 et en 1879. Parallèlement à ce travail, en 1861, il fonde une association artistique nommée Acropolis, en compagnie du sculpteur Almeida Reis (?) et de l'architecte Rodrigues Monteiro (?). Le but de cette association étant d'actualiser l'enseignement de l'art, en même temps que d'être un appui de toute sorte pour les artistes. Dans ce lieu, Souza Lobo enseignait la peinture et il prônait les cours en plein air, le contact direct avec la nature et le modèle humain. C'était à l'époque une novation pour la peinture de paysage, celle que plus tard mettront en oeuvre Georg Grimm et d'autres artistes de la génération suivante. Les fondateurs de l'Acropolis s'opposaient clairement aux

²¹⁶ Originaire de l'Etat de Santa Catarina, dès l'âge de dix ans, Victor Meirelles commence à prendre des cours de dessin avec l'ingénieur argentin Mariano Moreno. De talent précoce, il est emmené à Rio de Janeiro afin de s'inscrire à l'Académie Impériale, ce qu'il fait le 3 mars 1847. Elève très doué, il y obtient plusieurs prix et en 1852, il est reçu au prix du voyage. Il part l'année suivante à Rome selon les conseils de son maître Agostinho da Motta où il devient au départ élève de Tommaso Minardi. Celui-ci ne voulant lui enseigner que le dessin, Meirelles décida d'étudier seul la peinture. Il se tourne plus tard vers le peintre Nicola Consoni à l'Académie de San Lucca mais, non satisfait de cet enseignement à Rome, il décide de poursuivre ses études à Paris. Il y arrive en novembre 1857 où il travaille d'abord avec Léon Cogniet. N'ayant pas non plus trouvé sa voie artistique auprès de ce peintre, il devient élève d'André Gastaldi, puis de Paul Delaroche.

méthodes rigides de l'Académie mais cette institution novatrice ne survivra que jusqu'en 1874. Il travaille avec son frère le peintre Carlos Alberico de Souza Lobo (?) vers 1865 et jusqu'aux environs de 1890. Ils travaillent dans un atelier de restauration d'œuvres d'art et de production de portraits et de paysages. Son plus grand travail de restauration est celui des tableaux de la Pinacothèque de Rio qu'il a réalisé avec Luiz do Nascimento (?)²¹⁷, entre les années 1870 et 1874. Vers 1865, il a travaillé aussi en tant que metteur en scène au Théâtre Provisoire. En dehors de toutes ces activités variées, Souza Lobo était très attaché à l'enseignement de l'art. Selon Freire (1916), il a une des premières places parmi ceux qui se sont les plus dévoués pour le développement de l'art au Brésil. En effet, pour la postérité, il sera reconnu plus comme un grand professeur que comme un artiste à succès. Son plus grand mérite sera les artistes qu'il a formés, parmi lesquels se détachait Amoêdo. Après la fermeture de l'Acropole, il part enseigner le dessin à partir de 1876 dans l'Abri des Mineurs Démunis où il reste jusqu'au début des années 1880. Il y sera notamment le professeur du futur peintre paysagiste João Baptista da Costa (1865-1926)²¹⁸, orphelin dès l'âge de huit ans. Enfin, il va publier en 1874 un livret : *Beaux-Arts – Considérations sur la réforme de l'Académie* (N.T.) où il expose ses théories sur le programme d'enseignement, les méthodes et les systèmes de critique d'art de l'Académie. Souvent, ces artistes étaient appelés aussi à jouer un rôle auprès de la direction du Lycée.

D'autres grands noms de la peinture brésilienne du XIX^{ème} siècle venaient y donner gracieusement des cours d'art : comme les italiens Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), Luigi Stallone (? -1876) et Angelo Agostini (1843-1910). Le premier avait reçu la première médaille d'or à la XXVI^{ème} Exposition Générale des Beaux-Arts en 1884. Agostini n'était pas un peintre très réputé mais connu surtout comme un excellent caricaturiste. Il avait dirigé pendant longtemps plusieurs journaux et magazines illustrés tels la *Revista Illustrada* [La Revue Illustrée] et le *Don Quixote*. Enfin, Manuel Antônio de Almeida (?) et Carlos de Laet ont aussi été professeurs au Lycée.

A part ses activités d'enseignement, le Lycée organisait pour ses élèves des événements culturels. La Société de Diffusion des Beaux-Arts a monté au Lycée en 1882 une remarquable exposition d'art. Cette année 1882 est aussi marquée par le

²¹⁷ Peut-être le Carlos Luís do Nascimento avec qui il a réalisé le *Portrait du Vicomte de Rio Branco*.

²¹⁸ Originaire de la ville d'Itaguaí, il avait fui vers la capitale, vivant alors dans cet orphelinat. Souza Lobo le prépare et l'encourage à entrer à l'Académie ce qu'il fait en 1885. L'année suivante, Baptista da Costa remporte une médaille d'or à l'Académie.

discours du célèbre juriste Ruy Barbosa (1849-1923)²¹⁹ lors de la commémoration du 26^{ème} anniversaire de l'institution au mois de novembre. A cette occasion, il a glorifié le rôle du Lycée dans l'éducation populaire et pour le développement du pays, en le comparant à une « pierre angulaire d'un monument plus fort que les siècles » (N.T., BARBOSA, 1882). Le 14 mars 1888, est inaugurée la bibliothèque populaire du Lycée en présence de la Princesse Isabel. Les élèves pouvaient dorénavant consulter des livres spécifiques sur l'art et l'industrie.

Dans ce lieu artistique accessible et foisonnant, Amoêdo se détache aisément parmi les élèves du Lycée. Il va se lier à ses professeurs, en particulier à Motta et à Souza Lobo. Selon Teixeira Leite (1988), avec Motta, il aura toujours une relation étroite et chaleureuse. Celui-ci était aussi professeur de peinture à l'Académie et considéré comme l'un des meilleurs paysagistes de son temps. Avec Souza Lobo, la proximité sera encore plus décisive et durable. Ce dernier jouera un rôle très important dans sa vie. Reconnaisant d'emblée le talent du jeune Amoêdo, ainsi que ses difficultés matérielles, Souza Lobo sera pour lui plus qu'un maître mais un protecteur très proche et attentionné. Il pousse aussi Amoêdo à fréquenter les cours de l'Acropolis situé au 36, rua do Senado. Outre la production de tableaux, on y restaurait aussi des œuvres d'art. En 1874, l'Acropolis fermant définitivement ses portes, Souza Lobo l'encourage alors à s'inscrire à l'Académie. Suivant les conseils de ce maître, Amoêdo ne finit pas son cycle d'études au Lycée où il n'aura passé qu'une année.

²¹⁹ Né à Salvador, ce grand juriste, journaliste et homme politique a joué un rôle très important dans la vie politique, sociale et culturelle du pays dans la seconde moitié du XIXème et au début du XXème siècle. D'esprit humaniste, il s'est battu avec acharnement contre l'esclavage aux côtés de José do Patrocínio et du poète Antonio de Castro Alves. Ministre d'état en 1889, puis sénateur pendant vingt-trois ans, il possédait une intelligence hors du commun et une mémoire prodigieuse. Il a reçu une reconnaissance internationale, notamment après sa participation au IIème Concile de la Paix réalisé le 15 juin 1907 à La Haye. A cette occasion, il a été surnommé « L'Aigle de la Haye ». Il a influencé le Président Wilson par ses discours de Buenos Aires du 14 juillet 1916 et lors de l'entrée de l'Amérique dans la Première Guerre. Il a reçu du gouvernement français la médaille de la Légion d'Honneur.

A l'Academia Imperial de Bellas Artes (1874-1879)

Une demande d'inscription à l'Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) est déposée par Amoêdo le 5 mars 1874²²⁰. Il était alors âgé de seize ans et il y est immédiatement admis. A l'AIBA, les cours étaient le matin ou le soir. Un système de prix était distribué aux meilleurs élèves tous les ans: les médailles d'or (grandes et petites), les médailles d'argent et les mentions d'honneur. Ces prix étaient distribués généralement au mois de décembre, en séance solennelle et souvent en présence de la famille impériale²²¹.

La plupart des élèves de l'AIBA était d'origine très modeste et certains étaient même presque analphabètes²²². Les professeurs rencontraient souvent de nombreuses difficultés de toute sorte pour enseigner leurs disciplines : manque de matériel, d'espace adéquat et de ressources pour le fonctionnement des cours. De plus, il était très difficile de trouver des modèles professionnels pour les cours de peinture historique car dans le pays ce genre de métier n'existait pas. Les professeurs étaient alors obligés d'en chercher parmi les classes les moins favorisées voire les mendiants²²³. L'incompétence et le manque d'attention de certains professeurs étaient aussi un autre obstacle au bon déroulement des cours. Quoique les conditions d'enseignement de l'Académie soient très précaires surtout par rapport au Lyceo, pendant les années 1870, cette institution a connu sa meilleure période dans le domaine de la peinture historique²²⁴, ce genre de peinture étant alors représentée par Victor Meirelles (professeur entre les années 1862 et 1890), Pedro Américo (professeur dans les années 1868, 1870 et 1871) et João Zeferino da Costa (professeur en 1887).

Comme tous les élèves, Amoêdo suit d'abord les cinq disciplines (mathématiques appliquées, dessin géométrique, anatomie, dessin figuré et dessin d'après un modèle vivant) qui constituaient les Sciences Accessoires, avant de pouvoir fréquenter les cours de peinture. Cette étape comprenait alors des leçons le matin et le soir. Les cours de

²²⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI.

²²¹ Plus tard, en décembre 1880, leurs majestés impériales ont institué le prix *Impératrice du Brésil*, sous la forme d'une monnaie d'or valant vingt mil réis. Ce prix était destiné au meilleur élève en architecture et il sera décerné à partir de 1881.

²²² Source : Fernandes, Cybele V. N. *O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes In 185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001-2002. Page 20.

²²³ Source : Galvão, Alfredo. *João Zeferino da Costa*. Rio de Janeiro : s.n., 1993. Page 91.

²²⁴ Source : Fernandes, Cybele V. N. *O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes In 185 anos de Escola de Belas Artes*. Page 21. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001-2002.

mathématiques appliquées étaient sous la responsabilité de Domingos de Araújo e Silva, ceux d'anatomie et physiologie des passions était assuré probablement par Cláudio V. da Motta Maia²²⁵ et ceux du modèle vivant²²⁶ (le soir²²⁷), sûrement par Zeferino da Costa²²⁸ en 1878. Les cours de perspective et théorie des ombres et de dessin géométrique et industriel étaient donnés par Ernesto Gomes Moreira Maia et par Paulo Cirne Maia. Il y avait aussi des cours d'histoire de l'art, esthétique et archéologie assurés en principe par Pedro Américo, mais seulement à partir de la troisième année d'études. Ces cours²²⁹ introduits plus récemment à l'AIBA fonctionnaient souvent de façon très précaire²³⁰. Probablement Amoêdo n'a pas suivi les cours d'histoire de l'art car, en 1876²³¹ il n'y a pas eu d'élève inscrit et en 1877-1878, il n'y avait pas de professeur disponible pour cette discipline. Le cours de dessin d'ornements était assuré par João Maximiano Mafra (1823-1908). Il semble qu'il suivra aussi les cours de sculpture du professeur Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822-1884). Ce n'est que seulement après avoir passé des examens dans la plupart de ces disciplines qu'on pouvait passer enfin aux cours de peinture.

Zeferino da Costa était un maître qui avait formé une grande quantité de disciples de talent. Il était considéré comme un fin coloriste quoique sa production artistique ait été discrète et restreinte à l'Académie. Il n'aimait pas se présenter aux Expositions Générales. En revanche, Amoêdo ne connaissait pas encore le peintre qui n'était devenu

²²⁵ Il était le médecin de l'empereur Pedro II et est devenu professeur à l'AIBA en 1872.

²²⁶ Seulement pour les élèves, artistes et professeurs désignés par le Corps Académique et avec la permission exprès du directeur de l'Académie. Nous ne savons pas qui a été le professeur de cette chaire du temps d'Amoêdo.

Source : Fernandes, Cybele V. N. *O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes In 185 anos de Escola de Belas Artes*. Pages 36 et 40. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001-2002.

²²⁷ Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 18. Rio de Janeiro, sans éditeur 1954.

²²⁸ Né à Rio de Janeiro le 25 août 1840, Zeferino da Costa avait reçu le prix du voyage de l'Académie en 1868. L'année suivante, il part à Rome afin de faire ses études à l'Académie de San Lucca. Il y obtient le premier prix en 1871. Outre une gratification de 1.000 francs qu'il reçoit de la part de l'empire brésilien, il lui sera permis de rester trois ans de plus à Rome où il demeure jusqu'en 1876. Le critique Gonzaga Duque fera l'éloge de son fin coloris pour ses toiles *Aumône de la veuve* (N.T.) et *Moïse recevant les tables de la loi* (N.T.). A l'Exposition de 1879, il présenta une étude de nu qu'il a nommé *Femme de Pompéi* (N.T.). Après cette Exposition il ne voudra plus exposer publiquement, refusant même de participer à celles de 1882 (au Lycée) et de 1884 qui avaient justement le plus enthousiasmé les artistes de l'époque. Il va réaliser à la fin du XIXème siècle le somptueux décor du plafond de l'Eglise de la Candelaria à Rio. Il décède à Rio de Janeiro à la veille de ses 75 ans.

²²⁹ Ces cours ont été introduits par la réforme de 1855. Ils n'ont pourtant commencé qu'à partir de 1870 avec Pedro Américo.

Source : Fernandes, Cybele V. N. *O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes In 185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001-2002. Page 20.

²³⁰ Selon nous dit le rapport du directeur Nicolau Tolentino de 1876.

²³¹ Source : Fernandes, Cybele V. N. *O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes In 185 anos de Escola de Belas Artes*. Page 39. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001-2002.

professeur de l'Académie que récemment, peu après son retour de Rome en 1876 où il était boursier de l'empire. Très fidèle à sa mission d'enseignant, il travaillera ardemment à l'Académie pratiquement jusqu'à sa mort.

Pour les cours de peinture, il n'y avait fondamentalement que trois disciplines. Amoêdo y retrouvera deux de ses anciens professeurs : Meirelles en peinture d'histoire et Motta pour les cours de paysage, fleurs et animaux. Celui-ci a été professeur de dessin et de peinture à l'AIBA de 1859 à 1878. Grand paysagiste, il sera remplacé par Zeferino da Costa, après son décès en 1878. Pour les cours de dessin figuré, Amoêdo a probablement suivi les cours de José Maria de Medeiros en 1878. Toutefois, il n'aura pas l'occasion de suivre ceux du grand peintre et maître brésilien Pedro Américo.

Amoêdo n'était pas un élève particulièrement brillant à l'Académie mais il était doué et acharné. Entre 1874-1875, il est reçu aisément pour les examens de mathématiques appliquées et de dessin figuré. En décembre 1876, il réussit très bien les examens du cours de dessin géométrique²³². Ayant réussi ces deux disciplines, en plus de celle d'anatomie, il peut désormais suivre les cours de peinture d'histoire en 1877. Pour ses études exposées en fin d'année scolaire, Amoêdo obtint de l'Académie quelques petites récompenses. D'abord une mention d'honneur le 27 décembre 1876²³³ à dix-neuf ans, pour les cours de dessin géométrique. Ensuite une autre mention d'honneur en 1877 pour les cours de peinture d'histoire. Il décida alors de se présenter pour la première fois dans une exposition à l'âge de dix-huit ans. C'était à l'occasion de la XXIVème Exposition Générale des Beaux-Arts, ouverte le 21 mars 1876. Il y expose une étude à l'huile qui était une copie. Son maître affectionné Souza Lobo l'encourage et s'y présente lui aussi avec quatre portraits pour lesquels il recevra sa première médaille d'or. En cette année 1876, Amoêdo va faire la connaissance du peintre Belmiro Barbosa de Almeida qui venait de s'inscrire à l'Académie.

²³² Source : *O Globo*. Anno 8. N° 343. Page 2. Rio de Janeiro. Lundi, le 18 décembre 1876.

²³³ Source : Diplôme de l'AIBA daté du 29 décembre 1876. Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 6088).

Le Concours du Prix du Voyage (1878)

Une résolution de l'AIBA en 1878 permettait aux élèves n'ayant pas encore obtenu de médaille d'or de participer au concours du prix de premier ordre (prix du voyage). Amoêdo est à ce moment-là inscrit dans les cours de peinture historique et de modèle vivant. Il va profiter de cette décision et s'inscrire au concours le 22 août 1878²³⁴. Il n'avait pas encore validé tous les examens exigés par l'AIBA mais on le dispensa de l'examen d'esthétique pour qu'il puisse passer ce concours²³⁵. Il passe avec succès un test préliminaire ce qui le permet de participer au grand concours de l'Académie. Les peintres Firmino Monteiro et Bernardelli sont ses seuls concurrents à l'épreuve finale. Le 21 septembre 1878, le sujet tiré au sort tombe sur *Le sacrifice d'Abel*. Monteiro, le peintre paysagiste est sensé être d'emblée éliminé. Bernardelli²³⁶ – alors considéré comme le favori – et Amoêdo arrivent *ex-aequo*. Le jury formé le 31 octobre 1878 - par les professeurs Meirelles, Zeferino da Costa et Mafra - ne pouvant pas se décider sur l'un des deux, propose que le prix soit partagé entre ces deux peintres. Il émet alors son jugement :

« A la fin de la journée, M. le conseiller directeur déclare que la séance du jury a eu pour but le jugement du concours au prix du 1^{er} ordre : elle descend au bureau des concours, et après un long examen, un avis a été lu par la Commission spéciale. De retour au bureau des séances, le corps professoral ouvre la discussion quant à l'avis qui est le suivant : - La Commission nommée pour étudier et donner un avis sur le concours de peinture historique et de paysage pour le prix de premier ordre dont le sujet était 'Sacrifice offert par Abel', après consciencieux examen, a été d'accord que l'œuvre du paysagiste est inférieure à celle des peintres historiques, même en ce qui concerne le paysage, alors accessoire pour ces deux derniers et objet principal du premier : elle ne peut donc être choisie. Les deux concurrents pour la peinture historique sont arrivés au bout de leur mission ; dans les deux, la composition est bonne ; il y a un sentiment d'art qui laisse percevoir que n'importe qui des deux peut profiter du prix s'il le reçoit. Dans les deux, il y a des qualités et des défauts dans le dessin ; il y a de l'expression, du coloris et de l'harmonie. Il est, toutefois impossible à la Commission de dire lequel des deux est supérieur. On se limite alors à déclarer que les deux méritent également le prix de premier ordre, jugeant qu'il serait injuste de préférer l'un à l'autre. Elle est donc d'avis qu'il soit tiré au sort, au cas où l'Académie ne puisse convaincre le Gouvernement Impérial de décerner le même prix pour les

²³⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3830).

²³⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4393).

²³⁶ Bernardelli avait reçu de l'AIBA en 1877 la petite médaille d'or pour la peinture d'histoire et la petite médaille d'or pour le modèle vivant.

Source : DAZZI, Camila. *Reverendo Henrique Bernardelli*. Rio de Janeiro, 2007. Disponible dans le site http://www.dezenovevinte.net/artistas/biografia_hbernardelli.htm

deux, ce qui serait le plus juste et le plus profitable pour l'art. Bureau du Concours, le 31 octobre 1878 ». ²³⁷ (N.T., MEIRELLES, ZEFERINO DA COSTA, MAFRA, 1878)

La décision finale revient alors au directeur du Conseil et directeur de l'AIBA, Antônio Nicolau Tolentino (1810-1888) ²³⁸, qui doit choisir l'un des deux tableaux. Celui-ci préfère la toile de n° 2, qui s'avèrera après être celle d'Amoêdo, peintre d'histoire et que celle de n°1 avait été produite par Bernardelli. Au nom des professeurs, le directeur demanda alors le 8 novembre 1878 au gouvernement d'accorder aussi le prix du voyage pour la deuxième place au concours ²³⁹. Malgré cela, le gouvernement impérial refusant d'offrir les deux bourses à la fois, par l'intermédiaire de son ministre par lettre du 3 avril 1879, communique à l'AIBA que seulement Amoêdo est le vainqueur du prix de premier ordre ²⁴⁰. Ce n'est que le 8 mai 1879 que le corps professoral rassemblé décide d'envoyer formellement Amoêdo pour les trois premières années de l'École des Beaux-Arts de Paris. Il devient officiellement le quatorzième boursier de l'Académie Impériale ²⁴¹. La direction de celle-ci fait tout le nécessaire pour qu'il reçoive d'avance le premier trimestre de sa bourse, ainsi qu'une aide pour les frais de voyage ²⁴². Il reçoit alors la somme de 875 francs dont 575 francs pour un trimestre de bourse et 300 francs

²³⁷ « Terminado o expediente, o sr. conselheiro director declara que a reunião da Congregação tem por fim o julgamento do concurso ao premio de 1ª ordem: desce esta à sala do concurso, e depois de prolongado exame é lido o parecer da Comissão especial. Voltando a Congregação à sala das sessões, abre-se a discussão sobre o parecer, que é o seguinte: - A comissão nomeada para estudar e dar parecer sobre o concurso de pintura historica e de paizagem para o premio de 1ª ordem, cujo tema é: - Sacrificio offerecido por Abel – depois de maduro exame, concordou que o trabalho do paisagista é inferior aos dos pintores historicos, e tanto que estes lhe levam vantagem até na paizagem, a qual sendo nelles accessorio, é naquele objecto principal; não pôde por tanto ser escolhido. Os dous concorrentes em pintura historica deram conta de sua missão; em ambos a composição é bôa; ha sentimento d'arte, que deixa evidente que qualquer delles pôde aproveitar o premio se lhe fôr concedido. Em ambos ha qualidades e defeitos no desenho; ha expressão, colorido, e harmonia; é porém impossivel à Comissão dizer qual dos dous é superior, e limitando-se a declarar, que ambos merecem igualmente o premio de 1ª ordem, julga que seria injustiça preferir qualquer dos dous ao outro. È pois de parecer que seja decidido pela sorte, no caso de não poder a Academia alcançar do Governo Imperial o mesmo premio para ambos; o que seria mais justo e mais proveitoso para a arte. Sala do concurso, 31 de outubro de 1878. – (Assignados) Victor Meirelles de Lima. – João Zeferino da Costa. – João Maximiano Mafra. »

Source 1 : archives du Museu Nacional de Belas Artes.

Source 2: FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura. Apontamentos para a historia da pintura no Brasil de 1816 a 1916*. Page 136. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

²³⁸ Antonio Tolentino était devenu le directeur de l'académie depuis le 22.10.1874. Il restera dans cette fonction jusqu'à sa mort le 03.07.1888. Il sera remplacé ensuite par l'ingénieur Ernesto Gomes Moreira Maia (1832-1890), le dernier directeur de l'AIBA.

Source : GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 16. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

²³⁹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3733).

²⁴⁰ Cette lettre du ministre des affaires de l'Empire sera lue en séance du 8 mai de 1879.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3734).

²⁴¹ Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 18. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

²⁴² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3735).

pour les frais de déplacement. Quant à Bernardelli, il décida de partir à ses frais pour un séjour d'études à Rome ; ce qu'il fait, demeurant aux côtés de son frère le sculpteur Rodolpho Bernardelli, alors boursier de l'AIBA en Italie.

Selon Rubens (1941), ce tableau vainqueur d'Amoêdo aurait été authentifié avec les mots (en français) : « Je ne suis pas »²⁴³. Amoêdo est très enthousiasmé par l'obtention de ce prix et il se disait prêt à partir le jour même. Toutefois, il faudra d'abord organiser les préparatifs de ce long voyage. Dans sa biographie, plusieurs auteurs (Rubens, 1941) signalent qu'il serait parti le 15 mai pour son séjour à Paris. Mais son passeport - valable deux mois - ne lui est livré que le 20 mai 1879²⁴⁴. Il apporte aussi dans son modeste bagage, une lettre de recommandation de la part de Maïa, alors le directeur de l'AIBA par intérim. Cette lettre destinée au conseiller et ministre du Brésil (ambassadeur) en France ne lui est donné que le 31 mai²⁴⁵. Ce dernier sera la personne qui servirait de lien entre l'AIBA et le jeune boursier à Paris. Avant son départ, il expose quatre portraits à la XXVème Exposition Générale des Beaux-Arts, inaugurée le 15 mars 1879. Avec l'avènement de la République, les prix du voyage seront encore reportés jusqu'en 1894. Pendant dix ans, il n'y aura pas de possibilité pour les artistes brésiliens de parfaire leur formation à l'étranger.

²⁴³ Source: RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. Page 93. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

²⁴⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3718).

²⁴⁵ Le conseiller Tolentino se trouvant malade à l'occasion, il a été remplacé par Maia.
Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Documents N° 3831 et 3832).

CHAPITRE II

Période de formation et séjours à Paris

Arrivée à Paris

Amoêdo arrive à Paris en l'été 1879. Vraisemblablement vers la fin juin ou au tout début du mois de juillet 1879. Il est alors âgé de vingt deux ans incomplets. Dès le 3 juillet 1879 il se présente aux services de l'Ambassade du Brésil à Paris où il est reçu par l'ambassadeur Marcos Antônio de Araujo (1805-1884), le Vicomte d'Itajubá, qui lui obtint au moins deux lettres de recommandation : l'une adressée au directeur de l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux Arts (ENSBA)²⁴⁶, le sculpteur Paul Dubois (1829-1905) ; l'autre destinée au peintre Alexandre Cabanel²⁴⁷. Avec la première lettre et une autre, de la part de son ancien professeur Mafra²⁴⁸, Amoêdo se présente à la direction de l'Ecole. Mais pour arriver à s'y inscrire, il fallait tout d'abord attendre quelques jours afin de pouvoir passer un concours d'admission réalisé chaque semestre par l'Ecole. Entretemps il se présente à l'atelier de Cabanel situé dans l'enceinte de l'Ecole, muni de sa lettre de recommandation. Il arrive à s'y inscrire comme élève libre le 5 juillet 1879²⁴⁹, mais non sans une « petite difficulté » (AMOÊDO, 1879)²⁵⁰. Toutefois il faudra attendre le 15 octobre 1879, date des débuts des cours. La bourse de voyage qu'il obtint de l'AIBA débutait officiellement le 15 mai 1879 pour une durée de cinq ans. A la fin de cette période, il pouvait encore demander un prolongement de deux ans. Il devait recevoir la somme de trois *contos de réis*²⁵¹ ou l'équivalent à 2.300 francs par an²⁵². Avant son départ, le 31 mai le directeur par intérim de l'AIBA écrit une lettre de présentation d'Amoêdo à l'ambassadeur du Brésil à Paris, le vicomte d'Itajubá²⁵³. En outre, on demande à l'ambassadeur d'orienter ce jeune disciple « dans le choix d'un bon maître et en prouvant son admission à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts »²⁵⁴ (N.T., MAIA, 1879) ; enfin, d'informer périodiquement la direction de l'AIBA sur la conduite

²⁴⁶ Source : Paris, archives de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts.

²⁴⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3832).

²⁴⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3808).

²⁴⁹ Amoêdo est inscrit dans l'atelier de Cabanel sous le numéro 448.

Source : Paris, Archives Nationales. Dossier Cabanel. AJ/52/248.

²⁵⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3832).

²⁵¹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3730).

²⁵² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3735).

²⁵³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3831).

²⁵⁴ «...na escolha de um bom mestre, e provando a sua admissão na Escola Nacional de Bellas-Artes; ...» (MAIA, 1879).

Source: Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3831).

et les progrès de ce pensionnaire qui devait rester à Paris pour un séjour de trois ans afin de se perfectionner dans l'étude de la peinture historique.

Le moment venu de passer les examens d'entrée à l'Ecole, entre les mois de septembre et octobre, Amoêdo réalise toutes les épreuves demandées : anatomie, histoire, perspective, dessin d'ornement et modèle vivant. Il ne réussit pas dans deux de ces examens comme il explique lui-même dans une lettre adressée à la direction de l'AIBA²⁵⁵. En conséquence il n'est pas reçu cette année-là à l'Ecole. Il faudra attendre l'année 1880 pour ressayer à nouveau. Cette situation l'inquiète car il va falloir absolument réussir aux prochains examens d'admission de l'Ecole. Il ne sait pas exactement quoi faire ni à qui s'adresser, tellement il se sentait timide, seul et étourdi par tout l'intense mouvement de la capitale française²⁵⁶. A ce moment-là, il fait une heureuse rencontre due au hasard, parmi une bande d'étudiants de toutes origines. Il fait la connaissance d'un de ses compatriotes, le peintre José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), dit Almeida Junior²⁵⁷. Celui-ci était né à Ytu - ville de province à l'Etat de São Paulo - dans une famille de paysans très modeste. Elève très doué de l'académie impériale où il a été élève de Meirelles et de Chevré²⁵⁸, il avait remporté plusieurs médailles pendant ses années de formation²⁵⁹. Il se trouvait alors à Paris depuis trois ans²⁶⁰, à la fin de ses études en tant qu'élève inscrit de l'Ecole des beaux-arts et de Cabanel. Il s'intitulait aussi élève de Lequien fils²⁶¹. Il restera à Paris encore trois ans de plus, afin de se consacrer à ses productions qu'il voulait présenter au Salon. En effet, depuis mai 1879²⁶², qu'Almeida Junior se présentait au Salon de la Société des Artistes

²⁵⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3832).

²⁵⁶ Source : Article du *Jornal de São Paulo*. Jorge, Fernando. *Rodolfo Amoêdo, um mestre de nossa pintura*. São Paulo, le 23 juillet 1950.

²⁵⁷ Source : Article du *Jornal de São Paulo*. Jorge, Fernando. *Rodolfo Amoêdo, um mestre de nossa pintura*. São Paulo, le 23 juillet 1950.

²⁵⁸ Chevré le présenta personnellement à l'empereur comme son meilleur élève. Médaille d'or à la fin de ses études, il ne participa toutefois pas au concours du prix de voyage pour des questions familiales. Il retourna à sa province natale, mais en 1875 il fut encore une fois la rencontre de l'empereur Pedro II qui y était de passage. L'empereur lui promit alors de l'envoyer en Europe à ses frais personnels, ce qu'il fit pendant six ans. Source : catalogue de l'exposition *Almeida Junior. Homenagem da Comissão de Amigos*. 11 janvier 1900. São Paulo: Typ. Andrade, Mello & Comp., 1900.

²⁵⁹ Source : catalogue de l'exposition *Almeida Junior. Homenagem da Comissão de Amigos*. 11 janvier 1900. São Paulo: Typ. Andrade, Mello & Comp., 1900.

²⁶⁰ Il était parti à Paris en octobre 1876 et reçu d'emblée au concours d'admission de l'Ecole des beaux-arts. Source : catalogue de l'exposition *Almeida Junior. Homenagem da Comissão de Amigos*. 11 janvier 1900. São Paulo: Typ. Andrade, Mello & Comp., 1900.

²⁶¹ Source : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des Salons*. Volume XIII (1881-1883). Editions L'Echelle de Jacob. Paris, 2007.

²⁶² Pour le Salon de 1879, Almeida Junior a présenté le *Portrait de M. J. M...*

Source : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des Salons*. Volume XII (1879-1880). Editions L'Echelle de Jacob. Paris, 2007.

Français. L'année suivante, il présentera deux grandes toiles : *Le défricheur brésilien* (Fig. 34) et *Les remords de Judas* (Fig. 35). Puis, en mai 1881, il présenta *La fuite en Egypte* (Fig. 36). C'était le seul peintre brésilien à participer au Salon entre les années 1879 à 1881. Plus âgé et ayant plus d'expérience dans la vie à Paris qu'Amoêdo, Almeida Junior va devenir pour lui un soutien important et un ami très proche. Il sera aussi pour lui l'exemple à suivre.

Ce sera Almeida Junior qui l'aidera donc dans ses débuts à Paris. Il a peut-être aidé Amoêdo à trouver un logement car à ce moment-là le jeune peintre passe à habiter au 10 bis, rue des Beaux-Arts, Paris 6^{ème}²⁶³, une ancienne adresse d'Almeida Junior (qui habitait au 22, rue Turgot)²⁶⁴. Il le conduira aussi à « l'atelier Julian » (ALMEIDA JUNIOR, 1879), comme il appelait l'Académie Julian. Rodolphe Julian (1839-1907) était pour Almeida Junior un rapin, mais il considérait que les cours de Boulanger « étaient excellents et coûtaient par matinée la dérisoire somme de 25 francs²⁶⁵ » (ALMEIDA JUNIOR, 1879). Amoêdo passe alors à fréquenter librement²⁶⁶, à partir des mois de septembre et octobre 1879, les cours particuliers dans l'atelier que Gustave Boulanger partageait avec les peintres Jules-Joseph Lefebvre et Paul Baudry (1828-1886), les autres enseignants de l'Académie Julian. L'historien Rubens nous dit dans sa note biographique sur Amoêdo qu'il aurait aussi été élève de Paul Baudry²⁶⁷. Cependant, tout nous semble indiquer qu'Amoêdo y ait été uniquement disciple de Boulanger et pas aussi de Lefebvre ou de Baudry. Lui-même n'a jamais attesté de son vivant ses autres professeurs.

²⁶³ Source: Paris, Archives Nationales. Dossier Cabanel. AJ/52/248.

²⁶⁴ Source: Paris, Archives Nationales. Dossier Cabanel. AJ/52/248.

²⁶⁵ Source : JORGE, Fernando. *Rodolfo Amoêdo, um mestre de nossa pintura* In *Jornal de São Paulo*. São Paulo, le 23 juillet 1950.

²⁶⁶ Le nom de Rodolpho Amoêdo ne figurant pas dans le « Catalogue des élèves inscrits et des professeurs de l'Académie Julian au XIX^{ème} siècle » nous fait croire qu'il n'ait jamais été inscrit à l'Académie Julian mais qu'il prenait seulement des cours particuliers libres à l'atelier de Gustave Boulanger dans cette institution.

²⁶⁷ Source: RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. Page 93. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

A l'atelier de Gustave Boulanger (1879-1880)

Le peintre parisien Gustave Clarence Rodolphe Boulanger était Prix de Rome en 1849. Elève d'abord de Pierre-Jules Jollivet (1794-1871), puis de Paul Delaroche (1797-1856) à l'Ecole des Beaux Arts en 1846, dès sa jeunesse cet artiste académique appartenait au cercle des artistes « néo-grecs »²⁶⁸ : ceux qui partageaient un goût passionné pour la reconstitution archéologique de l'antiquité. Lors de son séjour à la Villa Médicis, il étudia les ruines de Pompéi, ainsi que la vie, les coutumes et les costumes de la Rome antique. Son but était de capter l'Antiquité dans sa vie quotidienne, selon Jules Claretie (1876, p. 351). D'un autre côté, il partageait une forte tendance orientaliste, fruit de ses longs séjours en Algérie, où il fit de nombreuses études de paysages et de personnages. Peintre officiel de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, il devient chevalier de la Légion d'honneur en 1865. Ami très proche du peintre Jean-Léon Gérôme (1824-1904) et de l'architecte Charles Garnier (1825-1898), il peint surtout des sujets antiques et orientalisants. Il était devenu professeur à l'Académie Julian, une académie d'art « non officielle », fondée en 1860 et située au 31 rue du Dragon, Paris 6^{ème}. En 1882, il est élu membre de l'Institut. Le 7 novembre 1883, il est nommé professeur de dessin à l'Ecole des Beaux Arts, puis chef d'atelier le 1^{er} juin 1885, en remplacement d'Ernest Hébert (1817-1908). Farouche défenseur de l'Ecole des Beaux-Arts et de l'Académie de France à Rome, il publia en 1885 un petit traité intitulé *A nos élèves*.

Son style était surtout caractérisé par la vivacité de son coloris. Ses compositions avaient toujours une grande qualité de dessin et d'arrangement. Il aimait les détails et la lumière crue, la simplicité austère de la mise en scène et la vérité des types représentés. Souvent il déploie toute la fantaisie décorative du style néo-grec, multipliant les détails archéologiques, dans une lignée digne d'un émule d'Ingres. Son goût pour une vive polychromie démontrait que pour lui, l'antiquité gréco-romaine n'était plus conçue comme une école sévère de la vertu néoclassique. Au contraire, elle constituait un

²⁶⁸ Groupe de jeunes artistes rassemblés dans l'atelier de Paul Delaroche et qui pendant les décennies 1840-1850 cultivait un style caractérisé par une recherche archéologique minutieuse, une maîtrise étroite de la ligne, et la représentation de scènes de genre antiques plutôt que des sujets héroïques. Ce groupe était constitué surtout par Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Henri-Pierre Picou (1821-1874), Jean-Louis Hamon (1821-1874) et Charles-François Jalabert (1819-1901). Le *Combat des coqs* de Gérôme, exposé au Salon de 1847, est un exemple de ce style « néo-grec ».

répertoire inépuisable de formes et de couleurs. L'Orient le fascinait autant que l'Italie et la Grèce. Influencé par Delacroix, il suit ses pas et voyage jusqu'en Turquie, à la recherche d'autres civilisations. Selon Paul de Saint-Victor, il gardera toujours « le sentiment de l'Afrique » qu'il exprimera avec poésie. Mais ses exécutions sont sèches, précises, d'un esprit érudit et d'une science indiscutable. Selon ses critiques, elles péchaient par la trop grande part qu'il donnait aux détails. Quelques-unes de ses compositions sont voluptueuses - comme *Cella frigidaria* - ou même teintées d'une certaine vulgarité. Mis à part toutes les précisions de costumes et de détails, il y avait chez Boulanger beaucoup d'allusions à la société parisienne.

Il reçut un nombre important de commandes pour les décors, parmi lesquels le plafond d'un grand café de Paris, le plafond du Théâtre Monte Carlo à Monaco et le monumental décor peint du foyer de la danse pour le nouvel Opéra (1868-1874) où il s'associe avec Baudry, Jules-Eugène Lenepveu (1819-1898) et Garnier. Avec Gérôme il avait beaucoup d'affinités esthétiques. Ils voyagent ensemble en 1872 vers l'Afrique du Nord où ils ont fait des recherches iconographiques approfondies pour leurs peintures. Quand Amoêdo débute des cours particuliers dans son atelier de l'Académie Julian, Boulanger était déjà un artiste assez reconnu. En effet, à l'Exposition Universelle de 1878, il reçoit une médaille de deuxième classe pour son tableau *Saint Sébastien se révélant lui-même*, peint l'année d'avance. Les commentaires des critiques sont mitigés, non pas par les sujets antiques traités mais par la façon un peu banale dont ils ont été compris et rendus²⁶⁹. Elles se montrent toutefois plus clémentes pour ses œuvres au sujet orientalisant²⁷⁰.

Dans cet artiste laborieux et défenseur de la tradition, Amoêdo dépose alors un grand espoir. Il fréquente son atelier de l'Académie Julian tous les matins pendant l'année scolaire 1879-1880. C'est là sa première vraie chance de côtoyer de près un maître parisien de peinture. Toutefois, il est une fois de plus – comme chez Cabanel - limité au dessin des académies, même si un jour il décida de montrer à Boulanger l'une de ses compositions peintes :

« Il était certain qu'il avait fait une œuvre de valeur, lorsque le vieux Boulanger avec une seule phrase l'a fait descendre des nues, en lui disant : ' Devant cela je ne peux rien vous dire. Tâchez de faire quelque chose de mieux. ' » (N.T., GALVÃO, 1939)²⁷¹

²⁶⁹ Source : CASTAGNARY. *Les artistes au XIXème siècle. Salon de 1861*. Pages 81-82. Paris : Librairie Nouvelle, 1861.

²⁷⁰ Source : ibidem.

²⁷¹ Source : *Journal Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, le 23 juillet 1939.

Mais au lieu de se décourager face aux critiques d'un maître particulièrement rigoureux, Amoêdo décide de plonger encore plus dans ses études. Il finira par apprendre de Boulanger toutes les techniques académiques du dessin. Aussi il l'observe et s'identifie à ses manières, à son urbanité exquise et à son style de vie. D'origine créole et orphelin dès l'âge de quatorze ans, Boulanger avait sans doute lutté et souffert pour atteindre ses buts. Seulement la vie intellectuelle le préoccupait. Il avait son atelier privé situé au 6 rue de Boulogne, dans Paris 9^{ème} et il payait ses modèles à l'heure. Marié à une comédienne – Mlle Nathalie de la Comédie Française - il s'intéressait beaucoup au théâtre, domaine cher au jeune artiste brésilien. Dans sa toile *Répétition du « Joueur de flûte » dans la maison pompéienne du prince Napoléon* (1861), il représente Théophile Gautier, Emile Augier (1820-1889), quelques acteurs et actrices de la Comédie Française en train de répéter. La scène se passe dans l'atrium du palais pompéien de l'avenue Montaigne à Paris. Ses personnages vêtus à l'antique ont le geste, l'expression et la démarche volontairement théâtrale.

Sans doute Amoêdo a dû connaître les vingt figures sur quatre panneaux que son maître exécuta pour le foyer de la danse à l'Opéra. Elles représentaient des danses de guerriers, des figures mythologiques, des amoureux et des nymphes sylvestres. Ces toiles pleines de fantaisie et de délicatesse furent exposées auparavant à l'Ecole des Beaux-Arts en 1874. Il a dû voir aussi le tableau *La voie Appia au temps d'Auguste* exposé en 1879. L'année suivante, ce maître réalisa les panneaux décoratifs pour la mairie du XIII^{ème} arrondissement. L'exemple sérieux de son maître certainement l'enthousiasme et l'encouragement à passer avec succès l'examen d'entrée de l'Ecole des Beaux-Arts. Il s'y inscrit le 10 août 1880 (N^o 1802)²⁷² et il peut dorénavant continuer sa formation académique officielle, comme l'avait exigé l'académie impériale:

« Après avoir passé deux concours d'admission, et c'était pour cela que j'étais venu du Brésil sans avoir terminé ma formation, et encore loin de la finir, j'ai essayé de m'inscrire à l'Académie des Beaux-Arts de Paris. Là j'ai suivi toute la formation artistique, en répétant ce que j'avais déjà fait au Brésil, en ayant comme principaux maîtres Alexandre Cabanel et Puvis de Chavannes. »²⁷³ (N.T., AMOÊDO, 1926)

²⁷² Source : Paris, archives de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts.

²⁷³ « Após submeter-me a dois concursos de admissão, por isso que eu fôra do Brasil sem ter completado o curso, ainda longe de terminal-o, logrei matricular-me na Academia de Bellas Artes de Paris. Ahi fiz todo o curso artistico, repetindo o que já tinha feito no Brasil, tendo tido como principaes mestres Alexandre Cabanel e Puvis de Chavannes. » (AMOÊDO, 1926)
Source: COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas. (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plasticas no Brasil)*. Page 62. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

De Boulanger, Amoêdo gardera des souvenirs solides. Quoiqu'il ne soit pas trop influencé par ses choix iconographiques, à part quelques œuvres, on observe l'absorption des mêmes valeurs d'érudition, de science et de technique de son maître. Dans *Tête d'oriental* (1920)²⁷⁴ (**Fig. 41**), sa seule œuvre connue au sujet orientalisant, il traite avec réalisme et détail la figure d'un homme au turban. Même si la lumière qui illumine son visage par le haut et la monochromie qui domine toute la composition sont moins caractéristiques de ce maître. Les choix qu'il fera dans son avenir d'artiste et même dans sa vie personnelle seront fortement imprégnés de ces leçons avec son ancien maître parisien. Nous en parlerons plus loin. De cette période, il existe une rare photographie d'Amoêdo²⁷⁵ (**Photo 3**), datée d'août 1879. Elle a été prise par Militão Augusto de Azevedo (1837-1905)²⁷⁶, l'un des plus importants photographes brésiliens de la seconde moitié du XIX^e siècle qui a travaillé à Rio et à São Paulo. Elle montre le jeune artiste en train de peindre un portrait masculin dans un atelier.

²⁷⁴ *Tête d'oriental*. S.d.h.d. : R. Amoêdo, Rio, 1920. Huile sur bois. Dimensions : 57 cm (H) x 45 cm (L). Conservé au Museu de Arte de São Paulo (MASP). N° Inv. : 541.

²⁷⁵ Militão Augusto de Azevedo (RJ, 1837-São Paulo, 1905). *Rodolpho Amoêdo*. Août 1879. Photographie noir et blanc. Dimensions : 9 cm (H) x 5,5 cm (L). Conservé à São Paulo, au Museu Paulista. N° Inv. : 1-16544-2049-2814. Donation de la Fundação Roberto Marinho en 1996.

²⁷⁶ Militão Augusto de Azevedo était né à Rio de Janeiro, où il a débuté une carrière d'acteur, en même temps qu'il travaillait comme photographe. Il a joué pour la Compagnie de Joaquim Heleodoro, de 1858 à 1860, puis pour la Compagnie Dramatique Nationale, de 1860 à 1862. Avec cette dernière, il décida de déménager à São Paulo. Son expérience comme acteur l'a influencé dans son style photographique. En 1875, il monte son studio où il recevait tant des personnalités très illustres, comme Pedro II et l'impératrice Teresa Cristina, ainsi qu'une clientèle populaire. En 1885, il décida de vendre son studio et de voyager en Europe.

Un disciple de Cabanel (1879-1884)

L'atelier d'Alexandre Cabanel était l'un des plus importants et des plus courus de l'Ecole des Beaux-Arts²⁷⁷. Il fonctionnait depuis le 1^{er} janvier 1864 : juste après la réforme instituée par l'Ecole en 1863. On proposait alors pour la première fois un enseignement pratique, aux côtés des traditionnelles leçons de dessin et de théorie. Les élèves inscrits avaient le choix entre trois ateliers qui étaient situés dans l'enceinte de l'établissement. Ainsi Isidore Pils (1813-1875), Jean-Léon Gérôme (1824-1904) et Cabanel ont été les trois premiers enseignants dans ce nouveau système. Tous les trois possédaient le même style fondé sur un dessin précis. Chacun dans sa spécificité représentaient pour les élèves un modèle à suivre. Henri Lehmann (1814-1882) va remplacer Pils après sa mort. Ensuite, d'autres prendront le relais comme Jules Lefebvre et Gustave Boulanger.

Cabanel était devenu un professeur de peinture très reconnu dans l'institution. Ancien élève de Picot et prix de Rome en 1845, il succéda à Horace Vernet à l'Institut en 1863. Il participa dès lors aux jurys des prix de Rome et d'admission au Salon. Il devient alors l'une des personnalités les plus en vue de la vie artistique parisienne ce qui explique l'engouement à l'époque des étudiants pour entrer dans son atelier. En effet, être élève de Cabanel accroissait les chances de réussite : dès 1877²⁷⁸, les élèves de Cabanel remportaient la majorité des prix. Le choix de cet atelier par les élèves n'était donc pas dû au hasard. Amoêdo le choisit d'abord parce que son ancien professeur Mafra le lui avait conseillé au Brésil avant son départ. Cet artiste français avait monté l'un des plus grands ateliers de peinture à Paris. Il avait l'habitude d'accueillir plusieurs élèves d'origine étrangère parmi lesquels des Brésiliens. Dès le 4 décembre 1876²⁷⁹, il avait été nommé membre correspondant de l'AIBA. Il semble qu'Amoêdo ait été le quatrième élève d'origine brésilienne de Cabanel. Il venait après Almeida Júnior, Villares et Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo (1856-1916) qui avaient déjà compté parmi ses disciples. De plus, l'ambassadeur et ministre plénipotentiaire du Brésil à

²⁷⁷ Source: catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889. La tradition du beau*. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

²⁷⁸ Selon Jules Castagnary (1877). Source : catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889. La tradition du beau*. Page 414. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

²⁷⁹ Source : catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889. La tradition du beau*. Page 418. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

Paris, le Vicomte d'Itajubá, chargé d'orienter Amoêdo en France, le lui indique aussi comme maître d'atelier. En arrivant chez Cabanel début juillet 1879, il lui montra ses lettres de recommandation : celle de la part de Mafra²⁸⁰ et celle de l'ambassadeur brésilien à Paris. Selon Amoêdo, Cabanel l'accueille « non sans quelque difficulté »²⁸¹ (N.T., AMOÊDO, 1879) mais finit par lui ouvrir enfin les portes de son atelier à l'Ecole. Il s'y inscrit d'abord le 5 Juillet 1879 (N° 448)²⁸² mais il ne commence à travailler chez lui qu'à partir du 15 octobre 1879, date du début des cours. Il promet d'être un élève assidu car il était « avide de progresser »²⁸³ (N.T., AMOÊDO, 1879).

Les disciples de Cabanel sont très nombreux, comprenant au moins une soixantaine d'élèves²⁸⁴. Comme ses confrères Gérôme et Pils, Cabanel ne venait qu'une à deux fois par semaine à l'Ecole. Lors de cette visite officielle du maître, il corrigeait les copies des élèves et leur faisait part de ses observations. Il était impossible pour lui, ainsi que pour les deux autres maîtres d'offrir à chaque élève un enseignement approfondi. Ses remarques concernaient essentiellement le dessin et la composition ; la touche et la couleur lui étant indifférentes. Excellent dessinateur, Cabanel convenait parfaitement à la transmission de l'enseignement académique dont la clef de voûte demeurait le dessin d'après l'antique et le modèle vivant. Sa volonté était de former de jeunes gens aux doctrines académiques et ainsi donner « une très forte impulsion à l'art » (CABANEL, 1864)²⁸⁵. Il ne modifie pas la formation traditionnelle qu'il reprend de l'enseignement reçu de son maître Picot. Il souhaitait ainsi un haut niveau technique au sein de son atelier. En revanche, il n'imposait pas son propre style aux élèves. Selon de nombreux auteurs, Cabanel demeurait l'exemple même du maître qui, par ses conseils, apparaît comme un véritable guide pour ses élèves²⁸⁶. Il lui était aussi reproché de ne pas avoir le temps de corriger tous les travaux et de passer peu de temps à l'Ecole.

²⁸⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3808).

²⁸¹ « não com pequena dificuldade » (AMOÊDO, 1879).

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3832).

²⁸² Source : Paris, Archives Nationales. Dossier Cabanel. AJ/52/248.

²⁸³ «ávido de progresso» (AMOÊDO, 1879)

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3832).

²⁸⁴ Source : catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889. La tradition du beau*. Page 415. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

²⁸⁵ Source : lettre d'Alexandre Cabanel à sa nièce Louise Cabanel, le 6 février 1864, archives Saint-Pierre In catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889. La tradition du beau*. Page 429. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

²⁸⁶ Albert Louvet écrivait en 1914 que le but des enseignants n'était pas de diffuser une manière de peindre et de contraindre, « mais qu'ils les aident à se développer [...] comme Cabanel ou Cavalier qui ont su faire éclore les talents les plus différents entre eux – et les plus différents du leur » In catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889. La tradition du beau*. Page 415. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

La journée dans l'atelier de Cabanel se divisait entre les travaux en atelier le matin, pour apprendre le dessin et la technique et les visites dans les musées l'après-midi pour imprégner les élèves de l'art des maîtres du passé. Il imposait à ses nouveaux étudiants une longue pratique du dessin avant de s'adonner à la peinture. Pendant plusieurs semaines jusqu'à environ une dizaine de mois, l'élève était obligé de dessiner la collection de plâtres située au rez-de-chaussée, dans la cour couverte du palais des études. Seulement après ce long entraînement, Cabanel autorisait l'élève à monter à l'atelier étudier le modèle vivant. Le nombre d'étudiants devenant de plus en plus important, le peintre décida d'en limiter l'accès. Dès le mois de décembre 1867²⁸⁷, il ouvrait un concours interne pour le dessin et pour la peinture afin d'effectuer un premier tri parmi ses élèves. Une liste était alors dressée²⁸⁸ contenant le nom des élèves retenus pour l'atelier de peinture et de ceux autorisés à poursuivre leurs études de dessin. Il voulait par là limiter l'accès de son atelier aux plus méritants présentant un haut niveau technique. Cette organisation particulière lui permettait aussi de mieux percevoir le talent de certains de ses élèves. Ces derniers étaient alors autorisés à fréquenter tous les jours l'atelier, en ayant un placement privilégié lors de l'étude du modèle. Le critique René Ménard évoquait alors cette organisation en racontant que dans cet atelier, « la salle où l'on peint d'après le modèle vivant ne peut contenir plus de vingt-cinq jeunes gens devant leur chevalet... » (MENARD, 1881)²⁸⁹. Selon lui, ces élèves étaient alors divisés en deux catégories : « les inamovibles et les amovibles » (MENARD, 1881). Les inamovibles étaient ceux des élèves qui avaient des chances de remporter le prix de Rome, tandis que les amovibles, qui constituaient le plus grand nombre, ne venaient qu'à tour de rôle. A ce propos les tableaux *Vue de l'atelier de Cabanel* (1883) réalisé par Tancrède Bastet (1858-1942) (**Fig. 42**) et *L'Atelier Cabanel à l'Ecole des beaux-arts* (1885) de Laurent-Lucien Gsell (1860-1944) (**Fig. 43**) illustrent bien une de ces séances de modèle vivant. Les élèves amovibles, hors de l'atelier, pouvaient selon Ménard développer des esthétiques plus réalistes ou plus impressionnistes ce qui explique la variété de styles parmi les élèves de Cabanel. Par rapport aux autres maîtres, celui-ci prodiguait un enseignement plus libéral. La plupart des auteurs parlent d'un homme sympathique, à l'écoute, « plus enclin à laisser ses élèves suivre leur propre

²⁸⁷ Source : Paris, Archives Nationales, AJ 52 246, « Peinture, Atelier de M. Cabanel ».

²⁸⁸ En décembre 1867, 80 élèves ont été retenus pour l'atelier de peinture, tandis que 18 élèves ont continué leurs études de dessin.

Source : Paris, Archives Nationales, AJ 52 246, « Peinture, Atelier de M. Cabanel ».

²⁸⁹ Source : *Le Salon de 1881, L'Art*, 7^{ème} année, t. II, 1881 In : Catalogue de l'Exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889. La tradition du beau*. Page 416. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

penne, modifiant et adaptant ses conseils aux besoins de chacun »²⁹⁰ (FOX). Tout semble indiquer alors que Cabanel était un bon maître et qu'il laissait chacun développer son style.

L'enseignement de Cabanel au sein de l'École incarnait, face à l'impressionnisme, les derniers éclats de la peinture académique²⁹¹. En effet, il représentait le peintre des grands décors et le portraitiste mondain. Il avait été choisi par l'institution pour la précision de son dessin, considéré comme la base de tout l'enseignement artistique. On louait sa technique académique ce qui faisait de lui le représentant idéal de l'enseignement dispensé par l'École des Beaux-Arts. L'amour du beau sous toutes ses formes, la minutie des détails, les canons lisses et idéalisés des personnages, l'orientalisme, les colorations claires et fraîches toujours appuyées sur un dessin solide étaient des éléments constants du style de peinture que Cabanel aimait transmettre à ses élèves. Les portraits, les thèmes religieux et mythologiques se prêtaient très bien à ce genre de représentation où l'exécution primait sur l'impression. Lors des Salons, la critique soulignait la perfection de son dessin et la finesse de son pinceau. Charles Tillot (1852) le considérait un « dessinateur »²⁹². Rapidement, il deviendra aux yeux des critiques, un peintre héritier d'Ingres et de son enseignement. Il appartenait à la jeune génération qui s'inspirait de la manière et de l'esprit d'Ingres. Il était de ces peintres « qui recherchent la perfection du dessin et l'austérité de la couleur » (ABOUT, 1855). Mais si dans son atelier, il poursuivait un enseignement traditionnel fondé sur la pratique du dessin, il laissait libre cours à ses élèves de suivre leur propre manière. Entre 1864 et 1889, il a eu non moins de 663 élèves dont les plus célèbres présentaient tous des styles variés tels que Fernand Cormon (1845-1924), Henri Régnauld (1843-1871), Jules Bastien-Lepage (1848-1884), Henri Gervex (1852-1929) et Eugène Carrière (1849-1906).

Son œuvre la plus célèbre où il révèle toute son habileté dans le dessin est la *Naissance de Vénus* (**Fig. 20**), très appréciée lors de sa présentation au Salon de 1863. Dans ce tableau, Vénus se trouve langoureusement allongée sur la crête d'une vague, sa chevelure brun-roux flottant sur une frange d'écume. Elle a le regard songeur, un bras

²⁹⁰ Source : Fox, dans *Réminiscences*, page 74, cité dans Milner, 1990. Page 22.

²⁹¹ Source : catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889. La tradition du beau*. Paris : Somogy éditions d'art. 2010. Page 414.

²⁹² Selon Charles Tillot (1852), « M. Cabanel appartient à l'une de ces écoles exclusives; il vient de Rome, c'est-à-dire qu'il est dessinateur ».

Source : catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889. La tradition du beau*. Paris : Somogy éditions d'art. 2010. Page 414.

suspendu au-dessus du visage sans toutefois couvrir tout à fait ses yeux mi-clos. Comme nous l'explique Lisa Small²⁹³ en 2010 dans le catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau*, Cabanel s'inspire d'Ingres, empruntant directement à son *Odalisque à l'esclave* (1842) (**Fig. 46**) les courbes sensuelles du corps alangui de la déesse et le bras suspendu au-dessus de son visage. Toutefois, il y a une disjonction entre le corps et la tête de Vénus. Tandis que le premier est très classique et évoque la chasteté d'une déesse, la deuxième partie est beaucoup moins divine. La physionomie est coquette, le visage malicieux. Son sourire et ses yeux sont provoquants. Un écrivain trouve que l'expression du visage de Vénus fait référence à François Boucher (1703-1770) et à ses décorations chargées d'érotisme. Ingres au contraire n'avait traité la nudité féminine que de façon très austère, chaste et classique. Du Camp trouvait que Cabanel n'avait pas peint une déesse nue et intemporelle, mais une femme nue et bien vivante dont le regard blasé soulevait la question de sa vertu. En effet, la femme associée à cette peinture était la courtisane qui personnifiait cette époque. Toutefois, la Vénus de Cabanel séduit par son côté frais, joli et juvénile et s'impose comme une iconographie contemporaine, très distante de la froideur d'Ingres. Ce tableau acquis par Napoléon III pour sa collection personnelle illustre parfaitement le style de nu féminin le plus en vogue au milieu du XIX^e siècle : ouvertement érotique et, conforme au goût parisien de l'époque mais représenté sous couvert d'une mythologie bienséante et intemporelle. Il fait sensation auprès d'un nombreux public, même si les critiques voyaient en cette Vénus un symbole du Second Empire. Beaucoup considèrent ce régime décadent avec un penchant pour la consommation ostentatoire. Les goûts de l'empereur français n'ayant en somme rien en commun avec ceux de l'empereur brésilien Pedro II.

Dans cette première année 1879-1880, Amoêdo ne voyait donc pas beaucoup son maître. Il se limitait à copier les plâtres d'après l'antique comme tous les autres élèves récemment admis. On dessinait alors le *Torse du Belvédère* ou l'*Illisos*. L'année suivante selon R. Ménard (1881), les étudiants arrivaient au nombre de cent à cent cinquante inscrits chez le massier. L'ambiance était très bruyante²⁹⁴. Parfois le trop grand nombre d'élèves poussait certains d'entre eux à quitter l'atelier pour l'académie

²⁹³ SMALL, Lisa. *Naissance de Vénus* In Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau*. Page 212. Paris : Somogy Editions d'Art, 2010.

²⁹⁴ Un désordre a conduit l'école à fermer l'atelier au mois de juin 1878 à la suite d'un bizutage trop violent.

Source : MORGAN, H. Wayne. *Kenyon Cox (1856-1919), a Life in American Art*, Kent State University Press, 1994.

Julian où le nombre d'élèves était bien moindre. L'atelier Cabanel était en effet connu pour son indiscipline, son « tumulte et farces en tous genres menés par des Provençaux dont beaucoup s'adonnaient au chant » (LEROY, 1984)²⁹⁵. Selon les mémoires d'Henri Gervex, l'atmosphère était plutôt gaie et pleine de débordement :

« tout le monde travaillait avec joie sans craindre de perdre son originalité comme on écrit maintenant. Quant à nous, nous étions dans l'enthousiasme de la jeunesse, nous découvrons la beauté »²⁹⁶ (GERVEX, 1925).

Même si auparavant il écrivait :

« Chez Cabanel [...] on travaillait et ferme ! »²⁹⁷ (GERVEX, 1925).

Le dimanche matin, Cabanel recevait ses élèves dans son hôtel particulier du 14, rue de Vigny en bordure du parc Monceau²⁹⁸. Sa figure s'opposait nettement à celle de Gérôme, qui apparaissait beaucoup plus strict²⁹⁹. Les artistes étrangers venus se former à Paris ne pouvaient pas concourir au prix de Rome qui demeurait le couronnement de l'enseignement au sein de l'École des beaux-arts. Amoêdo était donc un élève amovible.

Le contingent le plus important d'élèves étrangers chez Cabanel était celui des Portugais³⁰⁰. Les deux premiers peintres originaires de cette nation - Antonio Carvalho da Silva Porto (1850-1893) et João Marques de Oliveira (1853-1927) - se sont inscrits en 1873. A leur suite, sont venus le paysagiste Henrique Ponsão (1859-1884), José Maria Veloso Salgado (1864-1945), Arthur José de Souza Loureiro (1853-1932), Antonio Ramalho (1858-1916), Ernesto Condeixa (1858-1933) et José Júlio de Souza Pinto (1856-1939). Ils ont chacun développé un style propre. Avec des paysages impressionnistes ou inspirés par l'école de Barbizon, des toiles mythologiques où domine le nu académique, des scènes de genre réalistes et naturalistes, les peintres portugais formés chez Cabanel témoignent de la liberté qu'autorisait le maître au sein de son atelier, ainsi que des échanges fructueux entre les anciens et les nouveaux élèves de l'atelier. En revenant dans leur pays, certains contribuèrent à l'implantation d'une école de peinture naturaliste au Portugal et d'autres sont devenus professeurs de paysage à l'Académie de Lisbonne. Le succès obtenu par les disciples portugais était tel que le 14

²⁹⁵ LEROY, Sacha. *Un maître de la peinture française, Paul Leroy : 1860-1942*, citée dans Saint-Pierre, 1984.

²⁹⁶ Source : GERVEX, Henri. *Henri Gervex de l'Institut. Souvenirs recueillis par Jules Bertaut*. Page 19. Paris : A. Brulliard, 1925.

²⁹⁷ Source : GERVEX, Henri. *Henri Gervex de l'Institut. Souvenirs recueillis par Jules Bertaut*. Page 19. Paris : A. Brulliard, 1925.

²⁹⁸ Source : VÉRON, Pierre. *Les coulisses artistiques*. Paris : E. Dentu, 1876.

²⁹⁹ Source : catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889. La tradition du beau*. Paris : Somogy éditions d'art, 2010. Page 418.

³⁰⁰ Source : catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889. La tradition du beau*. Paris : Somogy éditions d'art, 2010. Page 418.

novembre 1888, Cabanel reçut dans son hôtel particulier la visite de la reine du Portugal.

Amoêdo y retrouvera les Brésiliens Almeida Júnior, plus âgé et Aurélio de Figueiredo. Almeida Junior y travaillait depuis le 29 janvier 1879 (N° 436)³⁰¹. Au contraire d'Amoêdo, il n'aimait guère les sujets religieux et classiques imposés par l'Académie. En commun, ils avaient le soin de la composition et du dessin, l'amour du pays. Fidèle à ses origines paysannes, à son retour au Brésil, Almeida Junior s'installe dans sa campagne natale à São Paulo et se consacre à la représentation de la vie locale. Intégré à la vie de province, toute sa production sera cohérente avec son style de vie. Une nette influence de Courbet est flagrante dans toute son œuvre. Malgré leurs différences de style, Almeida Junior et Amoêdo deviennent d'emblée assez proches. Chacun à sa façon représentait le grand espoir de renouvellement de la peinture brésilienne dans cette fin du XIXème siècle. Almeida Júnior ne restera à Paris que jusqu'en 1882 puis retournera définitivement au Brésil. De son côté, nous ne savons pas depuis quand exactement Aurélio de Figueiredo avait commencé à fréquenter cet atelier. L'année suivante, Amoêdo se réinscrit dans l'atelier de Cabanel (N° 4612)³⁰². Ensuite, arriva le peintre Villares qui s'y était inscrit apparemment depuis le 17 septembre 1880 (N° 429)³⁰³. Celui-ci était un ami très proche d'Aurélio de Figueiredo. Amoêdo et Villares vont aussitôt être très liés et peindre leur portrait réciproque. En 1882, Amoêdo va réaliser le sien³⁰⁴ (**Fig. 154**), l'année de son retour au Brésil. A son tour Villares peindra celui d'Amoêdo³⁰⁵ quasiment la même année. Longtemps après, déjà de retour à Rio, Amoêdo fera le portrait d'Aurélio de Figueiredo qui lui sera dédicacé en 1897³⁰⁶.

Selon Amoêdo lui-même, il se distinguait comme l'un des meilleurs élèves de Cabanel. Souvent, il obtenait la première place lors des tests qu'il fallait passer chaque mois pour pouvoir fréquenter l'atelier du maître. Les autres meilleurs élèves étaient Alexandre Claude Louis Lavalley (1862-1927) ou bien Rivemale parmi une quarantaine

³⁰¹ Source: Paris, Archives Nationales.

³⁰² Source: Paris, Archives Nationales. Dossier Cabanel. AJ/52/248.

³⁰³ Obs. : Date illisible.

Source: Paris, Archives Nationales. Dossier Cabanel. AJ/52/248.

³⁰⁴ *Retrato do pintor Décio Villares*. 1882. S.D.h.g. : R. AMOÊDO. Paris 1882. Huile sur toile. Dimensions : 78,8 cm (H) x 59 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 93.

³⁰⁵ VILLARES, Décio. *Retrato de Amoêdo quando jovem*. Vers 1882. S.b.d.: D.V. Huile sur toile. Conservé à Rio de Janeiro au Museu Nacional de Belas Artes.

³⁰⁶ *Retrato do pintor Aurélio de Figueiredo*. 1897. S.D.b.d. : R.AMOÊDO, 1897. Huile sur toile. Dimensions : 166 cm (H) x 54 cm (L). Localisation inconnue. Passé aux enchères en avril/95 par USD 10.710.

de disciples. Toutefois, jusqu'à présent nous n'avons pas pu confirmer ces données d'Amoêdo. Pour les travaux de fin d'année scolaire de peinture de 1881, les disciples les mieux notés de Cabanel étaient Bastet, Laurent-Lucien Gsell (1860-1944) et Victor Prouvé (1858-1943), avec une mention pour Paul Leroy, Calbet, Monge, Dubicourt, Seguela, Rivemale, Brousse et Blanquet³⁰⁷. Lavalley deviendra en 1891, deux ans après la disparition de Cabanel, le dernier élève de l'atelier à remporter le prix de Rome.

Amoêdo était un élève très appliqué de Cabanel. Il voit chez lui l'exemple d'un dévouement total au métier de peintre. Il va perfectionner la qualité technique de sa peinture, d'où le dessin précis de ses œuvres très achevées, ainsi que l'éclectisme de son art. C'était là l'une des marques caractéristiques de l'enseignement classique du maître académique. Comme pour Gervex, Amoêdo a gardé un bon souvenir de son passage chez Cabanel. De cette époque, il existe de lui un tableau représentant *L'atelier de Cabanel*³⁰⁸. Le peintre brésilien Carlos Oswald a narré en quelques mots le séjour parisien d'Amoêdo lors de son interview au journal *Tribuna de Petrópolis* en janvier 1951 :

«... Ici à Rio, il a exécuté diverses toiles qui ne peuvent être comparées à celles qu'il a apportées de Paris. (...) Quelle en serait la raison ? Je ne crois pas que Cabanel retouchait les tableaux d'Amoêdo, comme l'ont méchamment insinué ici ses ennemis. Plutôt, je pense que les facilités qu'il avait à Paris, y compris sur le plan financier, ont rendu son esprit complètement libre de toute sorte de préoccupations, afin de produire efficacement l'œuvre à laquelle il s'adonnait, tandis qu'ici à Rio le maître se sentait brimé de tous les côtés, aussi bien par le manque de moyens que par la jalousie et les oppositions de son environnement.»³⁰⁹ (N.T., OSWALD, 1951)

Amoêdo a dû rester environ cinq années dans cet atelier, avant de partir en août 1884, lorsque sa bourse sera interrompue et ses études apparemment terminées. A partir de ce moment-là, il serait libre de continuer à vivre à Paris mais à ses frais. Il va rencontrer de sérieuses difficultés financières jusqu'à ce que sa bourse soit renouvelée un an après.

³⁰⁷ Source : Paris, archives de l'École Nationale et Supérieure des Beaux-Arts.

³⁰⁸ Ce tableau est actuellement de localisation inconnue.

³⁰⁹ « ... Aqui no Rio êle executou várias telas que não podem ser comparadas às que trouxe de Paris. (...) Qual será a razão ? Não acredito que Cabanel retocasse os quadros de Amoêdo, como aqui seus desafectos maliciosamente insinuavam, antes penso que as facilidades que tinha em Paris, recursos de todos os gêneros, inclusive dinheiro, tornavam seu espírito completamente livre de preocupações o ato de a produzir com toda eficiência a obra a que se dedicava, enquanto aqui no Rio o mestre sentia-se oprimido de todos os lados, tanto pela falta de meios como pela inveja e oposições do ambiente.» (OSWALD, 1951).

Source: OSWALD, Carlos. *Artistas que conheci, Rodolfo Amoedo* In *Tribuna de Petrópolis. Arte e Literatura*. Suplemento. Ano III. Janvier 1951. N° 18.

Elève à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts (1880-1884)

Amoêdo s'inscrit officiellement à l'École le 10 août 1880 (N° 1802)³¹⁰ et il se réinscrit la même année à l'atelier de Cabanel (N° 4612)³¹¹. Il loge alors au 4bis, rue des Beaux-Arts³¹². A Paris, il a quasiment dû reprendre à zéro sa formation artistique. De toute façon, il disait qu'il n'avait pas encore fini celle qu'il avait reçue à l'AIBA, de 1874 à 1878. Cette préparation reçue au Brésil devait lui permettre de suivre l'enseignement officiel français sans difficulté. Il suit alors dans sa première année les cours de figures dessinées d'Yvon³¹³. Tous les ans, les élèves devaient présenter des dessins d'après l'antique et d'après un modèle vivant. Pour le concours de figures dessinées d'après un modèle vivant de 1881, Amoêdo n'obtint que la neuvième place supplémentaire sur un total de dix³¹⁴. Souza Pinto, Condeixa et Ponsão furent les disciples portugais de Cabanel les mieux placés. Ils comptèrent parmi les trente-cinq meilleurs d'un total de soixante-dix retenus sur les cent quarante-trois dessins présentés³¹⁵. Dans cette discipline, c'est Ponsão qui se distingue le plus, en obtenant la troisième médaille lors du concours de figure dessinée d'après nature de 1881. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé d'autres informations concernant ses notes ou sa période de formation à l'École des Beaux-Arts. En 1884, le directeur Tolentino note le comportement d'Amoêdo comme un élève assidu, persévérant dans les études et en progrès constant³¹⁶. Il a dû quitter définitivement l'enseignement de l'École vers les mois de mai-juin 1884, lorsque sa bourse fut interrompue.

Plus tard, il raconta ainsi sa période d'études à Paris :

« Je vivais au Quartier Latin comme un prince avec les 500 francs qui m'étaient envoyés de Rio. (...) A Paris, je peignais beaucoup. Je peux même dire que seulement là-bas j'ai vécu en toute sa plénitude ma vie d'artiste. J'y ai fait mes plus grandes œuvres (...). »³¹⁷ (AMOÊDO, 1941)

³¹⁰ Source: Paris, archives de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

³¹¹ Source: Paris, Archives Nationales. AJ 52 236.

³¹² Source: Paris, Archives Nationales. AJ 52 236.

³¹³ Source: Paris, archives de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

³¹⁴ Source: Paris, archives de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

³¹⁵ Source: Paris, archives de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

³¹⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3839).

³¹⁷ Source : *O Globo*, mai 1941.

A l'École, il trouve l'occasion de côtoyer un groupe plus varié d'artistes, notamment ceux d'origine portugaise. Outre les peintres portugais J.J. Souza Pinto et H. Ponsão qu'il fréquentait déjà l'année précédente chez Cabanel, il fait la connaissance aussi de Gustavo Braga-Guimaraens (?), un élève de Bouguereau, de José Vital Branco Malhõa (1855-1933), Silva Pereira (?) et Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929). Ce dernier n'était arrivé à Paris qu'en 1881. Après ses études à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Lisbonne, il avait réussi à obtenir personnellement du roi Fernando qu'il soit envoyé à l'École des Beaux-Arts de Paris à ses frais. D'esprit inquiet et rebelle, il ne se soumettait pas aux maîtres officiels mais il aimait plutôt fréquenter les ateliers d'artistes célèbres tels que Manet et Degas. Il n'était pas très sociable et il n'avait pas beaucoup d'amis, aimant s'isoler dans son monde où seule la peinture importait. Il a dû être assez proche d'Amoêdo car il va réaliser son portrait³¹⁸ vers 1881-1882. Parmi les peintres portugais, Souza Pinto³¹⁹ était celui qui gagna le plus grand nombre de médailles à l'École des beaux-arts. Elles ont été reçues notamment lors des concours de dessin ornamental. Ces concours étaient communs aussi bien aux peintres qu'aux sculpteurs et aux architectes. Pendant l'année scolaire 1880-1881, il reçut la troisième médaille pour le dessin d'ornement ; en 1881-1882, la deuxième et la troisième médaille pour les figures dessinées d'après nature et la troisième médaille pour les figures dessinées d'après l'antique³²⁰. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé beaucoup de données sur son passage à l'École. Toutefois, comme ses compatriotes, il n'a jamais obtenu de médaille lors des concours organisés par cet établissement.

Sa bourse finissant le 15 mai 1884, elle pouvait encore être prolongée de deux ans dans le but de réaliser un grand tableau. Amoêdo dépose alors une demande en ce sens et il envoie à la direction de l'AIBA une première esquisse de son tableau *Jésus Christ à Capharnaüm*³²¹. Après avis favorable de la section de peinture, une demande de prolongation concernant sa bourse est formellement transmise au ministre de l'empire par le directeur de l'Académie le 15 septembre 1884. Celui-ci souligne l'importance de consolider les jeunes talents, notamment lors de leur retour au pays:

³¹⁸ PINHEIRO, Columbano. *Retrato de Rodolpho Amoêdo*. C.1882. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Histórico e Diplomático. Legs d'Esteves Brandão. Malheureusement, ce musée est fermé au public depuis quelques années. Nous n'avons pas pu obtenir d'image de ce portrait.

³¹⁹ Un tableau de José Júlio de Souza Pinto (1856-1939), *La récolte des pommes de terre*, dit aussi *Les pommes de terre* ou *Les ramasseurs de pommes de terre* (1898) a été acquis de l'artiste par l'Etat français pour le Luxembourg en 1901. Actuellement ce tableau est conservé au Musée d'Orsay.

³²⁰ Source: Paris, archives de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

³²¹ *Esquisse pour Jésus Christ à Capharnaüm*. 1884. S.D. : 1884. Huile sur toile. Localisation et iconographie inconnues.

“... afin de renforcer son talent de façon à pouvoir résister, à son retour, à l’indifférence du pays pour tout ce qui concerne les beaux-arts et au manque d’enthousiasme du milieu artistique qui est presque nul et qui se caractérise surtout par des sentiments de jalousie professionnelle qui, génèrent fréquemment la diffamation et la calomnie. »³²² (N.T., TOLENTINO, 1884)

Toutefois, pendant un an, le boursier ne recevra pas de ressources de l’Académie. Sa bourse ne sera rétablie qu’à partir du mois d’août 1885. Il réalisa alors une seconde esquisse pour ce tableau en 1885³²³ (**Fig. 47**). La version finale ne sera exécutée qu’en 1887.

³²² « ... afim de robustecerem o seo talento de modo a poderem resistir, na volta à Pátria, à indifferença do paiz para tudo o que concerne a bellas-artes, e à falta de alentado meio artistico o qual entre nós é quasi nullo, e, ainda mal, apenas se manifesta nos sentimentos do ciume da profissão, que frequentemente trazem por cortejo a diffamação e a calumnia.” (TOLENTINO, 1884)

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3839).

³²³ *Etude pour Jésus à Capharnaüm*, 1885. S.D.b.g. : R.AMOÊDO. Paris 1885. Huile sur toile. Dimensions: 63 cm (H) x 78 cm (L). Conservé à São Paulo, à la Pinacoteca do Estado de São Paulo. N° Inv.: 2419. N° Registro: 1435. Acquis par l’Etat de São Paulo le 28.07.1950, de M. Octales Marcondes Ferreira.

Aux Salons des Artistes Français (1882-1887)

Amoêdo a participé cinq fois au Salon des Artistes Français : de 1882 à 1884, puis en 1886 et en 1887. En tout, six œuvres qui compteront parmi ses plus grands chefs d'œuvres, y seront exposées. Il se prépare longuement à chaque occasion qui représente pour lui, avant tout, la chance de se mesurer aux grands artistes Français contemporains. Être admis parmi les grands noms de la peinture française constituait déjà un succès pour un jeune artiste brésilien. Cet objectif contribuait aussi à améliorer la qualité de ses envois en tant que boursier de l'Académie Impériale. Il s'accroche à cette opportunité même lorsque sa bourse est subitement interrompue en septembre 1884. Il va alors connaître de grandes difficultés financières mais il décide de rester à Paris jusqu'à ce que sa bourse soit rétablie un an plus tard. Pour survivre, il va essayer de gagner sa vie en tant qu'artiste indépendant. Ses biographes disent qu'à cette époque il vendait ses tableaux et il travaillait en tant qu'auxiliaire des peintres Luc-Olivier Merson (1846-1920) et Henri Gervex. Il aurait travaillé aussi pour un certain peintre Herckmann (?) que nous n'avons pas pu identifier. Malheureusement, il a été impossible de trouver de documents qui puissent attester de ces faits. Cette période de son séjour parisien reste opaque. En revanche, il est avéré qu'Henri Gervex était un ancien élève de Cabanel et que très jeune il s'était déjà fait un nom dans l'art. Les biographes d'Amoêdo soulignent qu'il faisait des agrandissements de dessins pour l'atelier de Gervex et qu'il y restaurait des tableaux.

Pour son début au Salon en 1882, il réussit à présenter une vaste toile :

29 - *Marabá*³²⁴

Marabá (**Fig. 18**) est un grand nu féminin en frise, se détachant sur un fond sombre de végétation. C'est un tableau inspiré de la littérature romantique brésilienne, d'un poème éponyme de Gonçalves Dias (1823-1864) dont quelques vers sont repris dans le catalogue du Salon³²⁵. Ce poème raconte l'histoire de la métisse Marabá, rendue

³²⁴ *Marabá*. 1882. S.D.b.d. : Amoêdo. 1882 Paris. Huile sur toile. Dimensions : 1,20 m (H) x 1,70 m (L). Conservé à Rio de Janeiro au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 59.

³²⁵ Les paroles d'amour qui chantaient dans mon âme
Qui donc les entendra ?
Je ne ceindrai jamais du rameau d'acacia
Un homme dont je sois la femme !

mélancolique par son sort. Fille de mère indienne et de père portugais, elle est décrite par le poète comme ressemblant plutôt à son père, un homme blanc et un « ennemi portugais » des indiens :

« ... son visage était blanc comme le lys, de la couleur du sable battu par la mer » (N.T., GONÇALVES DIAS).

Elle est donc rejetée par sa tribu et condamnée à vivre seule. L'artiste choisit de représenter le drame vécu par cette métisse abandonnée de tous. La thématique indianiste était particulièrement chère aux écrivains et poètes du XIX^{ème} siècle. Le mouvement indianiste en art a aussi constitué un courant de défense des indiens. Il avait débuté dans la littérature romantique, puis s'était propagé dans les arts plastiques. Ce tableau illustre la phase romantique de l'artiste, dans la lignée de son premier maître Meirelles. Dans cette composition, une jeune femme brune aux formes sensuelles est représentée à demi-couchée sur une prairie. Son tronc est montré de trois quart et ses jambes sont stratégiquement pliées, afin de voiler ses parties intimes. Sa peau mate contraste avec ses yeux et ses cheveux légèrement ondulés et foncés, ainsi qu'avec le fond ombragé où elle se situe. En s'appuyant sur un tronc d'arbre qu'elle serre contre elle, avec ses deux bras, le visage de profil, elle fixe son regard mélancolique vers le lointain. Une lumière blanche envahit le tableau en diagonale et vient illuminer tout le personnage. Le dessin de facture académique est très appuyé et le nu est lisse. La palette est restreinte à très peu de couleurs. Seulement un peu d'ocre et de jaune sur l'herbe, à gauche du premier plan, attire le regard du spectateur dans la même direction que le regard du personnage, en dehors du tableau. Une étude pour cette composition a été réalisée en format plus petit. On y remarque peu de différences par rapport à la pose définitive du personnage : le peintre conçut cette étude avec le visage de face, en regardant droit le spectateur. Un autre détail distinctif est son bras gauche qui passe à la hauteur de sa bouche, en la dissimulant. L'inconvénient de cette première position est d'empêcher de voir tous les traits du visage gracieux de la jeune femme.

Amoêdo choisit de traiter le sujet de façon plus réaliste, en interprétant librement le poème. Il représente Marabá comme une jeune métisse brune aux yeux foncés (et non

Jamais un beau guerrier de mon arasaya
Ne me dépouillera,
Car je suis seule hélas ! pleurant mon sort infâme,
Car je suis Marabá (GONÇALVES DIAS)
(Traduction de M. DE NERY)

blonde aux yeux bleus comme dans le poème) ce qui est plus vraisemblable pour l'enfant d'une indienne et d'un blanc Européen. Cabanel félicita Amoêdo pour son travail mais il lui fit quand même remarquer qu'il fallait d'abord qu'il approuvât les œuvres de ses disciples avant qu'elles ne fussent exposées au Salon. En effet, Cabanel était très soucieux de son image et il ne souhaitait pas qu'il y ait parmi ses disciples un refusé au Salon.

A cette occasion, Amoêdo demande à l'AIBA l'autorisation de reporter ses envois à l'année suivante afin de pouvoir présenter ses principales œuvres au Salon³²⁶. Il expose à côté d'Almeida Junior, qui pour la première fois, n'est plus le seul peintre brésilien du Salon. Pour sa dernière année de séjour à Paris, Almeida Junior présenta l'un de ses tableaux les plus célèbres *Pendant le repos*³²⁷ (**Fig. 57**). Amoêdo logeait alors au 10, rue des Beaux-Arts, Paris 6^{ème}³²⁸. Nous n'avons pas trouvé des critiques parisiennes sur cette œuvre d'Amoêdo. Lors de ce Salon de 1882, c'est le peintre portugais Columbano Bordalo Pinheiro qui fait sensation avec sa toile *Soirée chez lui*. Il est acclamé par la critique officielle, tandis que Boulanger - un hors concours au Salon - présente *Flabellifer, esclave portant l'éventail*, un sujet orientalisant.

Pour le Salon de 1883³²⁹, Amoêdo expose la toile :

30 - *Le dernier des Tamoyos*³³⁰ (**Fig. 19**)

Cette toile est une grande composition au sujet indianiste, inspiré d'un épisode de l'histoire du Brésil. L'artiste l'indique d'ailleurs dans le catalogue du Salon :

« Anchieta, missionnaire portugais, au Brésil, trouve le cadavre d'Ayambire, chef de la tribu des Tamoyos, sur une plage où il s'ensevelit. (Histoire du Brésil) »³³¹

Selon certains auteurs (FERREIRA, 1885 ; ROSA, 2004), ce sujet serait tiré d'un poème de Gonçalves Magalhães intitulé *Confederação dos Tamoios* [Fédération des Tamoios). Mais pour Acquarone (1941), Amoêdo s'est inspiré des vers du poème

³²⁶ Source : *Rapports Ministériels sur l'Academia Imperial das Belas Artes – 1882*. Disponible sur le site : <http://www.dezenovevinte.net/>

³²⁷ Source : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues du Salon*. Volume XIII (1881-1883). Paris : Editions L'Echelle de Jacob, 2007.

³²⁸ Source : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues du Salon*. Volume XIII (1881-1883). Paris : Editions L'Echelle de Jacob, 2007.

³²⁹ Source : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des Salons*. Volume XIII (1881-1883). Paris : Editions L'Echelle de Jacob, 2007.

³³⁰ *O último Tamoio*. 1883. S.D.b.g.: R. Amoêdo. 1883. Paris. Huile sur toile. Dimensions: 180,3 cm x 260 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 62.

³³¹ Source : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des Salons*. Volume XIII (1881-1883). Paris : Editions L'Echelle de Jacob, 2007.

Canção do Tamoio [Chanson du Tamoio] de Gonçalves Dias pour illustrer sa toile de vastes dimensions :

« De cette façon meurt le fort ! » (N.T., GONÇALVES DIAS) serait l'idée principale qui aurait inspiré l'artiste. C'est la mort d'un fort, d'un héros, du dernier indien de sa tribu qu'il décide d'illustrer dans une frise agrandie. L'indien représenté est selon la légende, Aymbiré, le chef indien et le dernier survivant de sa tribu tué sur une plage déserte. A son côté, un prêtre franciscain vient inutilement lui porter secours. Les tamoios étaient des tribus indigènes belliqueuses qui habitaient sur la côte Sud-Est du Brésil, dans les régions de Cabo Frio à Ubatuba. Pendant le XVI^{ème} siècle, ils envahissaient les villages fondés par les Portugais, notamment Santos et São Vicente. L'occupation progressive de la région par l'homme blanc a conduit à leur extinction graduelle au XVI^{ème} siècle comme pour d'autres tribus indigènes (par exemple, celles des Carijó, Pitagoara, Tupiniquim, Caeté et Aymoré). L'image romantique de l'indien est entièrement idéalisée car les premières photographies et les premiers portraits peints des indiens brésiliens n'apparaissent qu'en 1882 lors de la Première Exposition Anthropologique Brésilienne à Rio. Cette toile a été appréciée par la critique du Salon³³². Au Brésil, les critiques se sont aussi manifestés à propos de cette vaste toile. L'une des premières appréciations favorables proviennent de Félix Ferreira en 1885 :

“*Le Dernier des Tamoios et Marabá* sont deux tableaux à sujets nationaux qui ont conforté la notoriété dont M. Amoedo jouit déjà; même l'un d'eux, le Tamoio, a été copié par la reproduction...”³³³ (N.T., FERREIRA, 1885).

Il faudra attendre vingt ans, pour que Gonzaga Duque en parle plus longuement dans un article de la revue *Kósmos* :

« Au temps où le professeur Amoedo achevait ses études à Paris, la tendance au naturalisme de la spiritualité latine - amorcée par une lente campagne dont Stendhal a été le précurseur - s'est établie dans le domaine des arts plastiques.

Rodolpho Amoedo ne pouvait pas échapper à ce torrent vigoureux et transformateur, devenu encore plus intense par la séduction de nouveautés scientifiques. 'S'il est indispensable d'exercer son oeil et sa main, il l'est non moins de cultiver son esprit' – écrivait Pierre Petroz, l'un des moins connus mais des plus profonds historiographes de l'art contemporain.

Le « Dernier des Tamoyos » est venu à cette époque, il est son produit et, étant donné le naturalisme du corps, des dos et le rose pâle ruisselant de la jeune chair, il est comme une musique païenne ouïe en ivresse, en ayant sur les lèvres les fins bords d'une coupe débordante de laurier '*Somos*'. L'exubérant contour de ces formes, l'épiderme douce et laiteuse que le sang fait frémir en lui donnant la chaleur d'un désir, en repos sont comme la nudité de la Callipyge,

³³² Source : *Rapports Ministériels sur l'Academia Imperial das Belas Artes – 1883*. Disponible sur le site : <http://www.dezenovevinte.net/>

³³³ “O *Último tamoio e Marabá* são dois quadros de assuntos nacionais, que deram ao Sr. Amoedo a notoriedade de que já goza; um deles mesmo, o Tamoio, foi reproduzido pela oleografia...” (FERREIRA, 1885).

émiettando des hosannas à Venus Astarté par l'incorruptibilité du torse féminin, dont la flaccidité de la jeunesse fanée n'atteint pas ni ne le déforme les tumescences sacrées de la maternité. C'est la beauté durable qui résiste longuement aux années et où la silhouette courbe de la forme présente l'intrigue nonchalante d'un son qui ondule lentement dans une amphore de cristal.

On entrevoit rapidement l'esquisse du profil, l'ornement de la coquille minuscule de la petite orelle chaude et on voit sa nuque entière en train de plonger comme dans un évanouissement de plaisir, la blancheur enivrante de sa peau dans la nuit parfumée et la dérobée de ses cheveux, attachés de façon élégante comme chez une femme à la mode.

Mais celle-ci n'est pas ni ne pouvait pas être son oeuvre majeure. Elle fait partie de sa trajectoire artistique et ainsi elle atteint un degré, un 'état d'esprit' d'ascendance dans le développement. On peut l'appeler un nu contre-académique parce qu'en étant l'un des plus grands succès dans la reproduction – le dessin, l'anatomie et la facilité picturale des ébauches – il contient le plus grand, cet extraordinaire frisson de la vérité qui le fait vivre et cette aguichante nudité d'hétaïre qui s'affiche, qui a mis des plis dans la sévère censure de la circonspection académique de ce temps.³³⁴ (N.T., DUQUE, 1905)

Quelques critiques au Brésil sont encore plus négatifs, comme Ferreira :

“La peinture historique, pour moi, ne peut se fonder que dans l'histoire ou la légende, puis avec l'autorité des siècles, elle obtient la consécration historique. Des exemples sont l'épisode de Moema, immortalisé par le beau tableau de M. Victor Meirelles et la mort d'Aimbirê, traité par M. Rodolfo Amoedo, non pas pour le Tamoio, lequel appartient à la fiction poétique de Gonçalves Magalhães, mais pour le Père Anchieta, dont le peintre a faussé l'image et bien grossièrement, en le façonnant comme un capucin, alors qu'il devrait l'avoir représenté en jésuite, comme dans les anciennes gravures portugaises.”³³⁵ (FERREIRA, 1885)

³³⁴ « Ao tempo em que o professor Amoedo concluía os seus estudos em Paris, a tendencia naturista da espiritualidade latina, começada por uma lenta campanha que teve o seu precursor em Stendhal, firmárase no dominio das artes plasticas.

Rodolpho Amoedo não podia escapar a essa corrente vigorosa e transformadora, que a sedução das novidades fazia mais intensa por seu fundamento científico. 'S'il est indispensable d'exercer son oeil et sa main, il l'est non moins de cultiver son esprit' – escrevia Pierre Petroz, um dos menos conhecidos porem dos mais profundos historiographos da arte contemporanea.

O 'Ultimo Tamoyo' veio nessa época, pertence-lhe como producto, e posto que o naturismo do corpo, de costas, num rutilante rosicler de carne moça, que é como uma musica pagã ouvida em devaneios, tendo-se nos labios os bordos finos d'uma taça transbordante de louro 'Somos'. O exúbero contorno d'essas formas, o lacteo macio da epiderme, que o sangue faz tremer e lhe dá o calor de um desejo em repouso, são como a nudez da Callypigia, entoam hosannas à Venus Astartéa pela incorruptibilidade do dorso feminino, a que não atinge a flacidez da mocidade fanada nem d'o deformizam as tumescencias sagradas da maternidade. É a beleza duradoura, que resiste longamente aos annos, e onde a curvilinea silhueta da fôrma tem a insidia vagarosa de um som que ondula lentamente por uma amplora de crystal.

Veem-se-lhe, de relance, o debuxo do perfil, o friso da concha minuscule da orelhinha quente, e vê-se-lhe a nuca inteira mergulhando, como o desfallecer de um goso, a alvinitencia estonteante da sua pelle na perfumada noite sigillosa de seus cabellos, em apanho elegante de mulher da moda.

Mas, esse, não é nem podia ser a sua obra capital. Faz parte da sua orientação artística e, assim, marca um ponto alcançado, um 'estado do espirito' n'ascendencia da melhora. Pôde-se-lhe chamar um nú contra-acadêmico porque, possuindo no mais feliz esforço da reprodução – o desenho, a anatomia e a facilidade pinturesca das provas profissionais – contem, a maior, essa extraordinaria palpitação da verdade que a faz viver, e essa ostensiva e provocante nudez d'hetaïra, o que poz vincos de censura nos sobr'olhos da circunspeção academica d'aquelle tempo”. (DUQUE, 1905)

³³⁵ “A pintura histórica, para mim, só pode se basear na própria história ou na lenda, que, com a autoridade dos séculos, tenha a consagração histórica. Exemplos disso são o episódio da Moema, que já deu assunto a um belo quadro do Sr. Victor Meirelles, e a morte de Aimbirê, tratado pelo Sr. Rodolfo Amoedo, não pelo Tamoio, que pertence à ficção poética de Gonçalves Magalhães, mas pelo Padre Anchieta, que o pintor falseou e bem grosseiramente, modelando-o para um capuchinho, quando deveria tê-lo feito por um jesuíta, como o representam as antigas gravuras portuguesas.”

Depuis, on a souvent reproché à Amoêdo son manque de fidélité historique face au personnage du frère franciscain : en effet, les seuls religieux présents au XVIème siècle au Brésil étaient les pères missionnaires de la Compagnie de Jésus. Toutefois, d'autres auteurs estiment que :

« cela toutefois, ne vient pas ternir cette œuvre d'art qui en dernière analyse pouvait être perçue sous un point de vue symbolique »³³⁶ (N.T., ACQUARONE, 1941).

Une petite erreur a toutefois figuré sur l'explication du tableau dans le catalogue du Salon : Anchieta n'était pas un missionnaire portugais mais espagnol.

Nous en reparlerons plus spécifiquement dans le chapitre suivant, lors de l'analyse des représentations des nus chez Amoêdo.

Pour le Salon de 1883, Amoêdo exposa aussi une aquarelle :

2489 - *Un coin d'atelier*³³⁷ (**Fig. 61**).

Comme nous l'indique le catalogue du Salon, Amoêdo continue de loger en 1883, près de l'Ecole au 10, rue des Beaux-Arts, Paris 6^{ème}³³⁸.

Il essaie d'exposer au Salon suivant deux autres célèbres tableaux : *Le départ de Jacob* et *Etude de femme*. Mais il ne réussit à présenter que le premier qui est un tableau inspiré de l'histoire religieuse :

24 – *Le départ de Jacob* (**Fig. 1**)

Cette œuvre inspirée d'un épisode biblique est tirée du livre de la Genèse dans l'Ancien Testament. L'artiste reprend le texte original sur la vie des frères ennemis Esaü et Jacob, les deux fils jumeaux d'Isaac et Rébecca. Il choisit de représenter l'instant où la mère de Jacob l'encourage à fuir vers la Mésopotamie, afin d'échapper aux menaces de vengeance de son frère Esaü. Le thème de la vie de Jacob avait déjà été traité auparavant par les peintres français du XIXème siècle. Vingt-ans auparavant, Delacroix avait peint *La lutte de Jacob avec l'ange* sur les murs de l'Eglise Saint Sulpice à Paris. Dans cette œuvre d'Amoêdo, les tons sombres dominent la composition monochrome. Le mouvement des personnages est à peine suggéré. La palette restreinte met en relief

Source: FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Page 216. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

³³⁶ “- Isso, no entanto, não empana o brilho dessa obra de arte que, em última análise, pode ser encarada em sentido simbólico.” (ACQUARONE, 1941)

Source: ACQUARONE, Francisco. *Obras-primas de Rodolfo Amoêdo, mestre da pintura brasileira. 1857-1941*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1941.

³³⁷ *Atelier de Amoêdo em Paris*. 1883. S.D.b.d.: R. Amoêdo. Paris, 1883. Aquarelle sur carton. Dimensions : 56,9 cm (H) x 77 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1236.

³³⁸ Source : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des Salons*. Volume XIII (1881-1883). Paris : Editions L'Echelle de Jacob, 2007.

l'ensemble soigneusement dessiné dans tous ses détails. Le seul accent étant mis sur le visage de tristesse de Jacob qui regarde sa mère, pendant qu'elle l'embrasse et lui montre le chemin à suivre. L'œuvre est de facture typiquement académique, inspirée de la manière de Cabanel. Jacob est traité ici avec beaucoup d'idéalisme et dépeint comme un jeune homme. Ceci ne semble pas correspondre totalement aux références de la Bible, selon lesquelles il serait alors âgé d'une quarantaine d'années lors de ce départ. La scène se passe à la tombée de la nuit dans un cadre bucolique. En arrière plan, la lune, le vent et le brouillard laissent dans le flou le chien et le pasteur qui font rentrer les moutons. La présence de la brume est le signe biblique que Dieu est tout proche. Comme Moïse qui trouva Dieu dans la nuée du Sinaï et Jésus lors de l'ascension, rendu invisible car enveloppé d'une nuée lumineuse. L'émotion qui se dégage de la toile est retenue mais ces éléments ajoutés aux adieux des personnages génèrent une atmosphère à la fois de mélancolie et de mystère à la représentation. Comme si la nuit qui tombe serait le signe d'une fin de journée mais aussi d'un début vers une nouvelle vie. La critique brésilienne approuve son tableau et comble l'artiste d'éloges. En 1885, Félix Ferreira en parlait le premier dans son livre³³⁹ :

« Des dernières oeuvres envoyées de Paris, la meilleure d'entre elles est le *Départ de Jacob*; il est vrai qu'elle a quelques défauts, mais aussi des beautés - principalement le coloris - qui indiquent que l'auteur connaît le secret de cette vigueur qui donne aux sujets bibliques une certaine empreinte de grandeur, laquelle se marie si bien avec ce genre". (N.T., FERREIRA, 1885)

Puis, ce fut le tour de Gonzaga Duque qui confond d'ailleurs un peu les personnages (la mère pour le père) et le moment de la journée (la nuit qui tombe pour le petit matin) représentés dans le tableau :

“Quoique ‘Le départ de Jacob’ soit un sujet ancien, il a été traité d’une façon heureuse et digne d’éloges par le talent privilégié d’Amoedo. L’air brumeux du petit matin couvre encore les champs, tandis que le croissant de lune s’évanouit petit à petit dans un ciel couleur bleue perlée où il semble naviguer dans une auréole de lumière livide et oscillante. Les bergeries ont été ouvertes; le troupeau en est sorti, resserré, frileux, la tête baissée; Jacob est (représenté) bras nus avec le corps recouvert jusqu’au genou par une tunique grossière, serrée à la taille à la façon d’un habit de moine, les pieds chaussés de sandales. Il fait ses adieux à son père, en recevant sur son front le baiser du bonheur. Le brouillard tombe, menu et froid. Le père est au seuil de la porte, recouvert par ses habits. Il étend sa main afin de voir si son fils peut partir. Qu’il est simple et beau ce tableau; il est d’une admirable simplicité que l’on perçoit dès le premier regard; d’une beauté poétique et bonne. Il renvoie directement dans notre mémoire à la

³³⁹ « Dos últimos trabalhos remetidos de Paris, o melhor deles é a *Partida de Jacob*; tem alguns defeitos, é verdade, mas tem belezas, principalmente de colorido, que indicam conhecer o autor o segredo desse vigor que dá aos assuntos bíblicos um certo cunho de grandeza, que tão bem se casa com o gênero.”
Source: FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Page 214. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

scène d'un petit matin de juin en province, au-delà des montagnes, à l'heure du départ du bétail.³⁴⁰ (N.T., DUQUE, 1888)

Presque un siècle après, Campofiorito a dit à propos de ce tableau qu'il « pourrait être estimé comme son chef d'œuvre, par sa catégorie picturale réfléchie voire de composition et d'idéalisation »³⁴¹ (CAMPOFIORITO, 1983).

Il existe au moins une étude et une esquisse préparatoires de ce tableau³⁴² (**Fig. 52 et 53**). L'une, à la plume, est datée de 1883 et conservée au musée des beaux-arts de Rio³⁴³. Comme on le verra plus loin, ce sujet historique sera aussi une source d'inspiration pour des écrivains brésiliens contemporains de l'artiste.

Amoêdo souhaitait aussi présenter *Etude de femme* au Salon mais ce tableau sera d'emblée refusé. Jugé indécent, il va susciter une forte réaction de la critique aussi bien à Paris qu'à Rio. Le fort érotisme qui se dégageait de la composition représentait un éloignement des sévères principes de l'académisme. Autour du modèle nu, se trouve un somptueux décor de tapisserie, d'éventail, de drapés et de coussins brodés. Nous en parlerons plus loin, au sujet du nu chez Amoêdo. Villares et Pedro Américo exposent aussi au Salon en 1884. Vers 1883-1884, Amoêdo déménage au 22, rue Turgot, Paris 9^{ème}³⁴⁴, à l'ancienne adresse d'Almeida Junior, reparti au Brésil en 1882. Il n'y restera pas très longtemps, probablement pour des raisons financières.

L'année d'après, il n'exposera pas. Ce sera le tour du peintre brésilien Belmiro d'Almeida qui y exposera pour la première fois en 1885. Sa bourse étant à nouveau

³⁴⁰ « 'A partida de Jacó', apesar de ser assunto antigo, foi tratado pelo privilegiado talento de Amoedo por uma maneira feliz e digna de elogios. O ar enevoado da madrugada cobre ainda os campos, e o crescente, desmaiando a pouco e pouco num céu de uma cor de pérola azulada, vagueia numa auréola de luz livida e bruxuleante. Os currais foram abertos; o rebanho saiu, encolhido, friorento, cabisbaixo; Jacó, de braços nus, o corpo resguardado, até o joelho, por uma túnica grossa, apertada à cinta como o hábito dos monges, os pés calçados em sandálias, despede-se dos cuidados paternais recebendo na testa o ósculo da felicidade. E o orvalho cai, miúdo e frio. O pai, na ombreira da porta, aconchegado às roupas, espalma a mão no espaço para ver se o filho pode sair. É simples e belo este quadro; de uma admirável simplicidade que se sente ao primeiro relance de olhos; de uma belza poética e boa, que vai diretamente levantar em nossa memória a cena que presenciamos por uma madrugada de junho, na província, para além das montanhas, à hora da partida do gado.» (DUQUE, 1888)

Source: DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page 186. Campinas : Mercado de Letras, 1995.

³⁴¹ «que poderá ser estimada como sua obra-prima, pela condensada categoria pictórica e até mesmo de composição e idealização.» (CAMPOFIORITO, 1983)

Source: CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Page 188. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

³⁴² 1) *Estudo para "A Partida de Jacó"*. Sans date et sans signature. Vers 1884. Tempera sur carton. Dimensions : 21,7 cm (H) x 29 cm (L). Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1155;
2) *Esboço para a Partida de Jacó*. 1884. S.D.b.g.: Huile sur toile. Dimensions : 55 cm (H) x 66 cm (L). Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 6394.

³⁴³ N° Inv. : 6337.

³⁴⁴ Source : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues du Salon*. Volume XIV (1884-1886). Paris : Editions L'Echelle de Jacob, 2008.

versée depuis le mois d'août 1885, il a pu reprendre sa participation aux Salons. De retour alors en 1886, il n'expose qu'un seul tableau :

36 - *Portrait de M. P. D...*³⁴⁵

Il s'agit très probablement du portrait de Pierre Delbet (1861-1957), un médecin vivant à Paris³⁴⁶. Toutefois, son iconographie ainsi que sa localisation restent encore inconnues. A cette occasion, Bernardelli envoie de Rome deux peintures : *Dictériade* et *Graziella*. Amoêdo logeait alors au 3, rue Viète, Paris 17^{ème}.

Enfin, pour le Salon de 1887, Amoêdo va présenter une remarquable toile³⁴⁷ :

31 - *Le récit de Philletas ; – Daphnis et Chloé*³⁴⁸ (**Fig. 24**)

C'est une immense composition de belle facture technique, évoquant le culte de la Grèce Antique. Le sujet est inspiré d'un roman écrit au II^{ème} siècle de notre ère par l'écrivain grec Longus. L'histoire est fondée sur la légende mythologique de deux jeunes bergers athéniens Daphnis et Chloé, habitants de l'ancienne Hélade. Ces deux jeunes gens naïfs, heureux et tranquilles passaient leur vie à garder leurs troupeaux, jusqu'au jour où ils ont rencontré Philletas, un pauvre vieillard qui se reposait sur la prairie. Ce dernier leur raconta l'histoire des mille et un secrets de l'amour. Après son départ, leur vie changera et plus jamais ils ne seront gais comme auparavant. Cette oeuvre démontre la grande érudition philologique de l'artiste. Il choisit le moment où le vieillard Philletas est dans une attitude d'enseignement. Le groupe du jeune couple de bergers amoureux avait déjà été représenté dans l'art français par le sculpteur Jean-Pierre Cortot (1787-1843) (**Fig. 56**) au Salon de 1827. Amoêdo a certainement pu le voir au Louvre où il est toujours conservé. La composition horizontale en frise d'Amoêdo peut être lue comme un bas relief. D'autres nombreuses références à la sculpture classique et à la Grèce antique se trouvent insérées dans son tableau : Daphnis qui est représenté comme un éphèbe nu, à demi-couché sur un roc ; la tête sculptée d'un faune posée sur une colonne de pierre ; l'amphore laissée en bas de la sculpture. Les jambes croisées du berger et l'attitude des deux amants enlacés rappelle celle du groupe en marbre de Cortot, ainsi que la carnation blanche des personnages qui sont habillés très sommairement, la coiffure épaisse de Daphnis et le chignon de la svelte Chloé. Ce

³⁴⁵ Source: SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues du Salon*. Volume XIV (1884-1886). Paris : Editions L'Echelle de Jacob, 2008.

³⁴⁶ Source: Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4800).

³⁴⁷ Source : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues du Salon*. Volume XV (1887-1889). Paris : Editions L'Echelle de Jacob, 2009.

³⁴⁸ *Narração de Filetas*. 1887. S.D.b.d.: R Amoêdo. PARIS 1887. Huile sur toile. Dimensions: 2,51 m (H) x 3,10 m (L). Conservé à Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 52.

tableau renoue avec la grande tradition de l'art français et révèle le côté extrêmement rigoureux de la peinture d'Amoêdo. Toutefois, les visages contemporains des modèles, ainsi que tout l'aspect bucolique ouvert sur l'horizon et la palette réduite très à la manière de Puvis de Chavannes apportent une touche de nouveauté. Nous ne connaissons pas également des critiques dans la presse française au sujet de ce tableau. Pourtant, il est à noter que dans ce Salon de 1887, l'artiste sud-américain Arturo Michelena, un vénézuélien, reçoit la médaille d'or de seconde classe pour son tableau *Enfant malade*. Il était un fidèle élève de Jean-Paul Laurens.

Envois de Paris et premières critiques (1880-1887)

Prévu dans les Instructions aux Pensionnaires du 4 Septembre 1865 de l'AIBA, tous les élèves ayant obtenu un prix de voyage devaient envoyer régulièrement chaque semestre ses travaux à l'académie. Chaque envoi était l'objet d'une analyse de la part d'une assemblée du corps professoral rassemblée à ce sujet. A la fin de la séance un rapport était émis et signé par ces professeurs. Le ministre des affaires étrangères suivaient le résultat de tous ces envois, communiqués directement par la direction de l'AIBA. Le boursier recevait lui aussi une copie de ce rapport d'évaluation. En outre, la congrégation de professeurs de l'AIBA se rassemblait à la fin de chaque année afin de donner son avis sur l'ensemble de tous les envois effectués par chaque pensionnaire. Ces avis sont mentionnés lors des rapports annuels publiés par l'académie.

Amoêdo est considéré par la direction de l'AIBA comme un boursier qui « se porte bien »³⁴⁹ et qui « envoie régulièrement ses travaux »³⁵⁰. Le 14 février 1880, les professeurs de peinture de l'AIBA approuvent son premier envoi, concernant le premier semestre de sa première année d'études à Paris³⁵¹. Il envoie à ce moment-là des académies dessinées de nus masculins. On fait part à l'artiste de cette approbation et on lui désigne l'exécution d'une copie du tableau *Tronc* réalisé par Amable-Louis-Claude Pagnest (1790-1819), comme travail de première année³⁵². Cette œuvre était conservée à l'École des Beaux-Arts où elle a été copiée sans difficultés par le pensionnaire pendant le premier semestre de 1880. La copie réalisée par Amoêdo³⁵³ (**Fig. 69**) est un nu masculin académique vigoureux peint en diagonale sur un fond sombre. Le réalisme académique de la composition est très réussi notamment par le rendu des muscles, du visage et de la carnation, le tout rehaussé d'un discret coloris. Seul le geste des mains apporte une certaine tension au nu figé. L'oeuvre faisait sans doute preuve de ses progrès, ainsi que les dessins académiques de nus masculins qu'il envoie en même temps. L'ensemble a plu aux professeurs brésiliens - parmi lesquels J.M. Mafra et J.

³⁴⁹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3837).

³⁵⁰ Source: ibidem.

³⁵¹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3834).

³⁵² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3835).

³⁵³ *Tronco masculino (cópia de Pagnest)*. 1880. S.D.b.g. : R. Amoêdo. Cópia. Huile sur toile. Dimensions : 98 cm (H) x 82,3 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro au Museu Dom João VI. N° Inv. : 43.

Zeferino da Costa - lors de leur jugement pendant la séance du 9 Septembre 1880³⁵⁴. A la fin de cette année, son progrès n'est pratiquement pas mentionné dans les rapports ministériels sur l'AIBA. On dit simplement qu'il est « relatif au temps d'études dans la nouvelle école »³⁵⁵, alors qu'il se trouvait sous peu inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts.

Pour l'année 1881, Amoêdo demande la permission d'envoyer ensemble ses travaux correspondants à la deuxième année d'études (des 3^{ème} et 4^{ème} semestres). Il date de cette période un *Nu masculin vu de dos* dessiné au charbon³⁵⁶. Ses envois de deuxième année sont évalués et approuvés avec unanimité par les professeurs lors des séances de l'AIBA : celles du 16 Octobre 1881³⁵⁷ et du 16 Décembre 1881³⁵⁸. Le 30 janvier 1882, on fait part à Amoêdo de cette approbation, peu avant la fin de sa troisième année d'études³⁵⁹.

Nous avons trouvé dans les bulletins de l'AIBA, qu'Amoêdo reçut par deux fois au Brésil le prix *Impératrice du Brésil* pour les cours d'architecture. Toutefois, nous ne sommes pas sûrs de cette information sur notre artiste. Peut-être qu'il s'agit là d'une erreur. Aussi un prix lui a été octroyé par le député Luiz Joaquim Duque Estrada Teixeira pour l'élève de l'Académie le plus distingué pendant l'an 1881³⁶⁰.

L'année 1882 couronne de succès les efforts du jeune boursier. C'est l'année où il réussit à se présenter pour la première fois au Salon des Artistes Français. Dorénavant, les portes du Salon seront ouvertes pour lui sans grande difficulté. A la fin de ce salon, il profite du retour d'Almeida Junior au pays au mois d'octobre pour envoyer trois toiles à l'Académie: *Dos de femme, étude de nu*³⁶¹ (N.T., 1881) (**Fig. 50**), *Boudeuse*³⁶² (N.T., 1882) (**Fig. 51**) et *Marabá*³⁶³ (1882) (**Fig. 18**), dont la dernière venait d'être présentée au Salon. Elles seront exposées à l'Académie du 26 au 30 octobre 1882³⁶⁴, en même temps qu'un ensemble de vingt-deux peintures qu'Almeida Junior avaient rapportées de

³⁵⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3835).

³⁵⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3729).

³⁵⁶ Signée et datée. Dimensions : 62 cm (H) x 42 cm (L). Localisation méconnue. Cette œuvre a été vendue aux enchères au Brésil en décembre/98 par USD 1.710.

³⁵⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3834).

³⁵⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3835).

³⁵⁹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3835).

³⁶⁰ Informations contenues dans une lettre du directeur Tolentino du 3 janvier 1883 au ministre et secrétaire d'état des affaires de l'Empire, Pedro Leão Velloso.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI, Document N° 3730.

³⁶¹ *Dorso de mulher*. 1881. S.D.h.g.: R.AMOÊDO, Paris 1881. Huile sur toile. 92 x 65 cm. MNBA. N° Inv. 58.

³⁶² *Amuada*. 1882. S.D.b.g. : R.Amoêdo Paris 1882. 73 x 49 cm. MNBA. N° Inv. : 55.

³⁶³ *Marabá*. 1882. S.D.b.d.: Amoêdo 1882. Huile sur toile. 120 x 170 cm. MNBA. N° Inv.: 59.

³⁶⁴ Source : Journal *O Globo*. Rio de Janeiro. Vendredi, le 27 octobre 1882. N° 350.

Paris³⁶⁵. Villares qui se trouvait de passage à Paris regagne aussi le pays en 1882. A côté d'Aurélio de Figueiredo, il va participer activement de l'organisation de la Première Exposition Anthropologique Brésilienne, réalisée en juillet au Museu Nacional de Rio de Janeiro. Outre Amoêdo, d'autres pensionnaires étaient restés à Paris en 1882 : le peintre Pinto Peres, ainsi que l'architecte Francisco Villaça³⁶⁶. Belmiro de Almeida se trouvait aussi à Paris à ce moment-là, mais pas en tant que pensionnaire de l'AIBA.

La critique brésilienne accompagnait avec enthousiasme tous les envois des artistes. Cet envoi d'Amoêdo d'octobre 1882 était sa première expédition de poids en tant que boursier. Il n'allait donc pas échapper aux commentaires des critiques. Ces trois toiles envoyées vont être présentées publiquement et susciter des remarques dans la presse :

« Outre les tableaux de M. Almeida dont on parlait hier, il est aussi présenté à l'Académie des Beaux-Arts, un magnifique tableau – *Marabá* - lequel a figuré à la dernière exposition du Salon de Paris, et a suscité des commentaires élogieux de la presse française. »³⁶⁷ (N.T., ANONYME, 1882).

Et aussi, de la part de Gonzaga Duque :

« M. Rodolfo Amoedo nous envoie de Paris trois œuvres qui méritent de l'attention et sur lesquelles la presse a justement parlé. »³⁶⁸ (N.T., DUQUE, 1882)

Cette occasion ne sera pas le premier contact de Gonzaga Duque avec les œuvres d'Amoêdo. Même s'ils ne se connaissaient pas encore personnellement, le critique disait avoir déjà une bonne impression de l'artiste :

« Personnellement, je ne le connais pas et pourtant j'ai de la sympathie pour lui et je l'admire. Certaines de ses œuvres du début de sa carrière artistique ont été la cause de cette admiration raisonnable et de cette sympathie spontanée. Je le trouve un bon gars, sans prétention et sans un orgueil ostentatoire quant à sa grande intelligence artistique; tantôt mi-bourgeois tantôt mi-jeune homme, c'est-à-dire sans flegme dérisoire et sans pondération fatiguée, tout en sachant broser sa veste et sachant rire effusivement.»³⁶⁹ (N.T., DUQUE, 1882)

³⁶⁵ Source : DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page 185. Campinas : Mercado de Letras, 1995.

³⁶⁶ Source : *Rapports Ministériels sur l'Academia Imperial de Belas Artes – 1880 e 1881*. Disponible dans le site <http://www.dezenovevinte.net/>

³⁶⁷ “Além dos quadros do Sr. Almeida, de que hontem demos notícia, está também exposto na Academia de Bellas Artes, um magnífico quadro *A Marabá*, do Sr. Rodolpho Amoêdo, que figurou na última exposição do Salão, em Pariz, o que mereceu à imprensa franceza os maiores elogios.” (ANÔNIMO, 1882). Source: *O Globo*. Anno II. N° 351. Rio de Janeiro. Samedi, le 28 octobre 1882.

³⁶⁸ “O Sr. Rodolfo Amoedo manda-nos, de Paris, três trabalhos que merecem atenção e sobre os quais a imprensa falou justamente”. (DUQUE, 1882)

Source: DUQUE, Gonzaga. *Quadros e Telas. Almeida Júnior e R. Amoedo*. O Globo, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1882 In DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amator. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Page 67. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

³⁶⁹ “Pessoalmente não o conheço, e no entanto tenho-lhe simpatia, assim como o admiro. Alguns trabalhos do começo da sua carreira artística foram a causa desta admiração razoável e desta simpatia espontânea. Julgo-o um bom moço, sem pretensões de desembaraço pelintra nem bazófia ostensiva da sua grande inteligência artística; meio burguês e meio rapaz, isto é, sem fleugmas irrisórias e sem ponderações cansadas, sabendo escovar o seu paletó e sabendo rir expansivamente.” (DUQUE, 1882)

De plus, il perçoit chez Amoêdo toutes les qualités importantes pour devenir un artiste moderne :

«Toutes ces qualités ne peuvent pas faire d'un individu un haut fonctionnaire du gouvernement en liaison [...] avec un secrétariat d'Etat, mais elles peuvent en faire un homme estimé et un honnête citoyen. Outre ces attributs, [...] il a pour moi la qualité de ne pas être servile. Je dis servile et je m'explique afin que la critique sournoise n'ait pas de doutes. Il n'est pas un imitateur, il fuit l'enseignement que l'académie lui prodigue à haute dose, il cherche à faire par lui-même, indépendamment, ce que son caractère lui dit, lui inspire.

Ne pas être un imitateur c'est difficile, d'autant plus que la génération d'aujourd'hui apprend dans une placidité prudente, celle qui se perd dans les brumes lointaines des temps qui ont changé. Tout artiste qui cherche autour de lui la vérité, qui scrute la nature, qui agit selon les élans de son être éduqué est - sans soulever des doutes ou des questions - un moderne, un individu conscient de son rôle à jouer, de son devoir et de sa vie.»³⁷⁰ (N.T., DUQUE, 1882).

Mais c'est le tableau *Marabá* qui va provoquer le plus de polémiques, notamment quant à la représentation de la métisse, considérée comme non conforme au poème de Gonçalves Dias, dont l'artiste se disait inspiré. Gonzaga Duque va se manifester sur cette peinture et défendre la représentation de l'artiste :

« Une indienne se repose sur l'herbe, entièrement nue et elle appuie son tronc sur ses bras. Elle est silencieuse et triste comme si la vie était une corvée, une éternelle pluie de désillusions.

Je ne sais pas si l'artiste s'est inspiré de la poésie exquise du chanteur des Timbiras ou si en sachant ce que c'était une marabá dans le dialecte sauvage - produit cette image, guidé par cette connaissance.

Je suis plus pour affirmer que ce n'est pas la poésie l'inspiration majeure de sa toile, puisque Gonçalves Dias nous présente son héroïne au visage blanc, de la blancheur des lys.

Je ne crois pas que M. Amoedo ait voulu corriger cette fantaisie de l'illustre poète du Maranhão, en cherchant à donner plus de réalité à ce type de métisse. Mais, en laissant de côté l'hypothèse d'une mauvaise décision, je trouve plus vrai, plus précis, le type que le peintre a étudié que celui de la douce poésie brésilienne. »³⁷¹ (N.T., DUQUE, 1882)

Source: DUQUE, Gonzaga. *Quadros e Telas. Almeida Júnior e R. Amoedo. O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1882 In DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amator. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Page 67. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

³⁷⁰ «Estas boas qualidades não podem fazer do indivíduo um comissionado do governo em qualquer arranjo de reposteiros de secretaria de Estado, mas pode fazê-lo um homem estimado e um cidadão limpo. Além destes atributos que julgo pertencer-lhe, tem para mim a qualidade de não ser um servil. Digo servil e me explico, para não pairar dúvidas na crítica pulha. Não é imitador, fuge do ensinamento preceptivo que a academia administra em doses pródigas, procura fazer por si, independentemente, o que o seu temperamento move, inspira.

Não ser imitador é difícil e mais fora se a geração de hoje se educasse na pacatez prudente da que se perde nas neblinas longínquas do transmutar dos tempos. Todo o artista que procura em derredor a verdade, que investiga a natureza, que age aos impulsos do seu educado organismo, é, sem levantar dúvidas e questões, um moderno, um indivíduo consciente do seu papel, do seu dever e da sua vida.»(DUQUE, 1882). Page 68.

³⁷¹ « Uma índia repousando sobre a relva, completamente nua, apoiando o tronco sobre os braços. Está silenciosa e triste como se a vida fosse-lhe um fardo de desgraças, um chuveirar perene de desilusões.

Não sei se o artista inspirou-se na delicada poesia do cantor dos Timbiras ou se, sabendo o que fosse em dialeto selvagem uma marabá, produziu aquela figura, guiado por este conhecimento.

Sou mais pelo afirmar não ser a poesia a causa da sua tela, pois que Gonçalves Dias apresenta-nos a sua heroína com um rosto alvo, da alvura dos lírios.

Não creio que o Sr. Amoedo quisesse corrigir a fantasia do ilustre poeta maranhense, procurando dar mais realidade ao tipo dessa mestiça. Mas, deixando de parte hipótese de tão má resolução, acho mais

Pour le critique, Amoêdo a préféré suivre les lois de la nature plutôt que l'idéalisation du poète. Ensuite, il fait l'éloge du rendu du corps féminin :

« Pour l'étude du corps, la figure présente un très bon dessin et beaucoup de spontanéité dans sa façon de peindre »³⁷² (N.T., DUQUE, 1882)

A la fin, *Boudeuse* et *Marabá* seront envoyées à Rio de Janeiro où ces toiles seront présentées dans les galeries de l'AIBA dès le mois de juillet 1882. Ces oeuvres vont susciter maints commentaires, notamment *Marabá*, en ce qui concerne les différences frappantes entre le poème et la peinture. Le critique Gonzaga Duque considère que ce tableau a été peint « avec beaucoup de réalisme, au contraire de ce qu'aurait pu inspirer la poésie romantique éponyme de Gonçalves Dias »³⁷³ (N.T., DUQUE, 1882). D'autant plus que la jeune Marabá est dépeinte par Amoêdo « à la peau brune, les cheveux raides et les yeux foncés, très différente de la fantaisie du poète du *Maranhão*³⁷⁴ » (N.T., DUQUE, 1882), alors que l'héroïne du poète était une métisse décrite de façon entièrement idéalisée, ayant « un teint pâle, la blancheur du lys » (ibidem, 1882).

Il fait ensuite des remarques sur la qualité du dessin et sur la spontanéité de l'artiste dans sa manière de peindre.

L'autre critique provient de Joaquim Serra dans la *Revista da Exposição Antropologica Brasileira* (N.T. : Revue de l'Exposition Anthropologique Brésilienne), parue le 29 juillet 1882. D'emblée celui-ci considère comme « pure fiction du poète » le type de Marabá comme il a été décrit par Gonçalves Dias. Il donne raison à la création « naturaliste » du jeune peintre Amoêdo : un contraste physiologique avec les sources du poète en question. Car il soutient plutôt l'avis de l'ethnographie - c'est-à-dire de la science - que de l'esthétique. Il trouve que le peintre a voulu par cette toile « corriger le

verdadeiro, mais preciso, o tipo que o pintor estudou do que aquele da mimosa poesia brasileira.” (DUQUE, 1882)

Source: DUQUE, Gonzaga. *Quadros e Telas. Almeida Júnior e R. Amoedo*. O Globo, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1882 In DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amator. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Pages 69-70. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

³⁷² “Em quanto ao estudo do corpo, a figura apresenta muito bom desenho e muita espontaneidade na maneira de pintar. »

Source: DUQUE, Gonzaga. *Quadros e Telas. Almeida Júnior e R. Amoedo*. O Globo, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1882 In DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amator. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Pages 71. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

³⁷³ « ... com muito realismo, ao contrário do que poderia inspirar a poesia romântica de Gonçalves Dias.” (DUQUE, 1882)

Source: DUQUE, Gonzaga. *Quadros e Telas. Almeida Júnior e R. Amoedo*. O Globo, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1882 In DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amator. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

³⁷⁴ Nom de l'état du Nord Est du Brésil et d'où était originaire le poète brésilien Gonçalves Dias. Celui-ci était selon J. Serra toujours fidèle aux chroniqueurs et aux voyageurs qui décrivaient les usages, coutumes et visages des natifs brésiliens.

poète » et que son œuvre n'est ni une illustration littéraire ni la reproduction d'un type physique qui pouvait à la première vue « déterminer la répulsion que l'indien pouvait ressentir par une créature aussi peu lui ressemblante ».

En tout cas, cette façon de représenter une métisse brésilienne, à la fois réaliste et sensuelle, sous un format grandeur nature, était insolite jusqu'à présent dans la peinture brésilienne au XIX^{ème} siècle. Auparavant le peintre romantique Meirelles avait exécuté des sujets indianistes inspirés de la littérature. En 1866, il avait peint *Moema*³⁷⁵ (**Fig. 59**), tiré d'un poème de Santa Rita Durão qui racontait l'histoire tragique d'une jeune indienne amoureuse d'un *conquistador* portugais. Celui-ci l'abandonne à son retour en Europe. Elle se noie dans l'océan, en essayant de suivre son bateau. L'artiste a choisi de peindre le paysage tranquille d'une plage déserte où venait s'intégrer le corps sans vie de l'indienne étendue au bord de la mer. Dans une pose sensuelle, habillée seulement de quelques plumes sur les hanches, le corps et les seins nus, ses cheveux sont détachés et parsemés sur le sable. Duque (1867) avait exalté la délicatesse de cette oeuvre sans toutefois laisser de blâmer le "manque de respect vis-à-vis de la réalité" de l'indienne noyée, avec ses formes « encore assez souples » et aux couleurs « très chaudes ». Tout l'ensemble est très idéalisé, quoique dans l'étude pour ce tableau³⁷⁶, on pourrait quand même remarquer certains détails ethnographiques qui pourraient démontrer quelque inquiétude du peintre face à la réalité³⁷⁷. L'autre exemple, un peu plus tardif est celui de Medeiros, pour son tableau *Iracema* (1884), inspiré d'un célèbre roman de José de Alencar, *O Guarani* (N.T. *Le Guarani*). Cette histoire raconte l'amour de l'indienne Iracema pour un étranger. Mais l'artiste décide de représenter le personnage de l'indienne de façon beaucoup moins idéalisée que celle de l'écrivain. Nue et aussi solitaire dans une plage, Iracema est dépeinte de manière plus pudique et moins sensuelle que celle de *Moema*. Tout l'accent est mis sur l'expression de douleur de son visage et sur les symboles de la flèche entourée d'une fleur de la passion enterrée sur le sable.

Des trois toiles d'Amoêdo, c'est la représentation de la jeune fille - *Boudeuse* - qui attira le plus l'attention du critique. Il dit l'« aimer sincèrement »³⁷⁸ (N.T., DUQUE,

³⁷⁵ Tableau conservé au Museu de Arte de São Paulo (MASP).

³⁷⁶ Tableau conservé au Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

³⁷⁷ Sur ce propos, il faudrait consulter le mémoire de recherches de Fatima Regina Nascimento : *L'image de l'indien à la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle* (1991).

³⁷⁸ Source: DUQUE, Gonzaga. *Quadros e Telas. Almeida Júnior e R. Amoedo*. O Globo, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1882 In DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

1882). C'est un portrait de jeune fille de profil où la figure humaine occupe tout le premier plan du tableau :

« [...] On remarque dans le petit tableau où une pauvre gamine de douze ans, qui se tient debout, le menton appuyé légèrement sur sa main gauche. Qu'elle est adorable cette pauvre petite aussi pensive!... Que de blondes idées, que d'images rosées se glisseront dans son cerveau avec la cadence mélodieuse des strophes bien mesurées... J'aime ce tableau; rien d'aussi chaste, rien d'aussi tendre et qui inspire la compassion qu'une pauvrette abîmée dans les gouffres de ses pensées; en-dedans se débat quelque douleur, ou encore apparaît quelque espoir; voici sans doute une bonne idée, une croyance naïve, qui tourne légèrement en rond, doucement, en quelques lentes spirales, engourdies de fumée blanche qui s'élève vers l'azur de l'au-delà, dans un matin de soleil... »³⁷⁹ (N.T., DUQUE, 1882)

Il met l'accent en particulier sur son caractère « indépendant » (N.T., DUQUE, 1882), « moderne » (ibidem) qui cherche à suivre sa propre voie en dépit de l'enseignement académique. Tout en étant élève du maître académique Cabanel, il estimait qu'Amoêdo « chemine vers une place contraire à celle de son maître... et il promet d'être un dissident du cabanélisme, d'être un argument défavorable au successeur d'Horace Vernet à l'Académie des Beaux Arts, d'être une preuve de l'esprit peu instruit et peu ferme du protégé de la décadente aristocratie française »³⁸⁰ (N.T., DUQUE, 1882). Pour les deux autres toiles, Duque est plus concis.

L'étude de nu est pour lui un « travail étudié avec volonté, quoique ni un chef d'œuvre ni un véritable travail pour une exposition »³⁸¹ (N.T., DUQUE, 1882). Il finit par souligner que « dans toutes ses œuvres, Monsieur Amoêdo manifeste d'ores et déjà une personnalité et surtout une expression indépendante »³⁸² (N.T., DUQUE, 1882). Toutefois, deux ans plus tard et à l'occasion de la XXVI (et dernière) exposition générale des beaux-arts organisée par l'académie impériale, Amoêdo va renvoyer ces trois toiles à nouveau, dans un ensemble total de quinze peintures. En les revoyant, Duque va revenir en partie sur ses jugements, notamment ceux qui concernaient la

³⁷⁹ « O mesmo se observa no pequeno quadro em que uma menina pobre, uma cismadora de doze anos, permanece de pé, com o queixo apoiado de leve sobre a mão esquerda. Quanto é adorável esta pobre pequena assim a pensar!... Que idéias louras, que imagens róseas, não deslizarão pelo seu cérebro, com a cadência melodiosa das estrofes bem medidas...

Amo esse quadro; nada mais casto, nada mais terno e piedoso, do que uma pobrezinha abismar-se nos fossos do pensamento; ali debate-se alguma dor, ou surge alguma esperança; ali está, sem dūvida, uma idéia boa, uma crença ingênuu, a remoinhar levemente, suavemente, em umas espirais lentas, vagarosas, de fumo alvo que se alteira pelo azul além, em uma manhã de sol... » (DUQUE, 1882)

Source: DUQUE, Gonzaga. *Quadros e Telas. Almeida Júnior e R. Amoedo*. O Globo, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1882 In DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amator. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Page 71. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

³⁸⁰ Source : *O Globo*. Rio de Janeiro, le 16.11.1882.

³⁸¹ Ibidem.

³⁸² Ibidem.

valeur historique de *Marabá*. Nous en parlerons plus loin, au chapitre sur les expositions générales.

Encouragé par le succès de sa participation au Salon de 1882, il continue à s'appliquer dans la peinture à sujet historique. Le 3 janvier 1883, le directeur de l'AIBA reconnaît finalement ses efforts, en déclarant qu'il « accomplissait bien ses devoirs » et que tous ses envois étaient des « preuves d'un fort témoin de beaucoup de progrès et d'application »³⁸³ (N.T., 1883). Amoêdo décide de continuer sur le sujet indianiste à grandes dimensions. *Le dernier des Tamoyos* est l'œuvre qu'il accomplira et qu'il réussira à exposer au Salon de mai 1883. Il l'enverra au Brésil le 1^{er} juillet afin d'achever dans les meilleures dispositions sa production de troisième année³⁸⁴. En fait celle-ci aurait dû finir en juin 1882. Il semble qu'Amoêdo aurait pris un peu de retard à cet envoi, probablement à cause de vastes toiles qu'il exécuta dans les derniers mois.

L'an 1884 achève sa cinquième et dernière année d'études à Paris. En principe, le 15 mai sa pension allait prendre fin. Toutefois, Amoêdo peut rester encore deux ans de plus, à condition de présenter une petite esquisse comme projet pour un grand tableau à être réalisé sur place et qui soit approuvée par la congrégation des professeurs de l'AIBA³⁸⁵. Vers le 12 mai 1884 son père Luiz Carlos Amoêdo pose auprès de l'Académie une demande de renouvellement de deux ans de sa pension³⁸⁶. En outre, il souhaite que le retard dans l'envoi de la petite esquisse de son nouveau tableau n'apporte pas à son fils aucun préjudice lors de la décision d'un prolongement de sa pension. La direction de l'AIBA appuyant cette demande obtint du ministre des Affaires de l'Empire le 28 juin 1884 que sa pension soit prolongée d'un trimestre, soit du 15 mai au 14 août. Il devait donc recevoir la somme de 575 francs, correspondant à cette période supplémentaire, laquelle serait déduite au cas où une nouvelle prolongation de sa pension lui serait accordée³⁸⁷.

Pour cette cinquième année, vers les mois de juillet-août 1884, Amoêdo fait l'envoi de quatre toiles. Celle qu'il avait exposé au Salon : *Le départ de Jacob*, puis *Grande étude de femme* ; une copie d'après une esquisse de Tiepolo conservée au Musée du Louvre et la petite esquisse pour son tableau *Jésus Christ à Capharnaïm*. L'ensemble

³⁸³ Source : *Rapports Ministériels sur l'Academia Imperial de Belas Artes – 1880 e 1881*. Disponible dans le site <http://www.dezenovevinte.net/>

³⁸⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3836).

³⁸⁵ Cette situation était prévue dans les Instructions des Pensionnaires de l'AIBA : dans l'article 9^{ème} des Instructions du 4 Novembre de 1855.

³⁸⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3837).

³⁸⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3837).

de ses envois étant apprécié le 3 Septembre 1884 par une commission de professeurs de peinture – parmi lesquels Meirelles et Medeiros -, notamment la petite esquisse, on est d’avis favorable de lui accorder la prolongation de deux ans :

« La petite esquisse qui représente Jésus Christ à Capharnaüm est une bonne composition du tableau.... Ce tableau doit être bien exécuté de façon à ce que la figure du protagoniste ait une plus grande importance dans cette composition, qui sera certainement une des œuvres majeures du jeune artiste. Ceci dit il semble juste à la commission la demande à laquelle il a droit. »³⁸⁸ (N.T., MEIRELLES et MEDEIROS, 1884)

Pour la première fois on souligne l’influence que la peinture française a sur le jeune pensionnaire :

« Que ces travaux révèlent d’un grand profit, en laissant entrevoir le résultat final de ses efforts, que sûrement il atteindra ; en se libérant plus tard de la situation transitoire et dépendante que l’étude, la pratique et les préceptes de l’Ecole Française contemporaine, tellement ont de l’influence et l’induit à ressentir de cette façon. »³⁸⁹ (N.T., MEIRELLES et MEDEIROS, 1884)

Cet avis a été ensuite renforcé à l’unanimité par la séance du corps professoral³⁹⁰ de l’AIBA le 13 Septembre³⁹¹. Une fois de plus, Amoêdo compte sur l’enthousiasme et le grand appui de son directeur Tolentino. Ce dernier croit sincèrement à l’importance qu’un solide séjour d’études puisse réellement apporter à un jeune talent artistique. D’autant plus que :

« ... de retour à la Patrie, à l’indifférence du pays en tout ce qui concerne aux beaux-arts, et dans l’absence d’un milieu artistique stimulé, lequel parmi nous est presque nul ou encore ne se manifeste que par de sentiments de jalousie du métier, menant souvent dans son cortège la diffamation et la calomnie. »³⁹² (N.T., TOLENTINO, 1884)

Il est vrai que cette question d’ambiance hostile dans les milieux artistiques brésiliens était un problème déjà connu et plusieurs artistes brésiliens en avaient déjà souffert. Comme le peintre Arsênio Cintra da Silva qui par exemple, en avait connu les effets en 1861, à son retour d’un séjour à Paris. Ses expositions avaient fait fureur à Rio

³⁸⁸ “O esbocetto representando Jesus Christo em Capharnaüm é uma bôa composição do quadro, Esse quadro devendo ser bem executado e de modo que a figura do protagonista adquira maior importancia nessa composição, constituirá certamente um dos trabalhos mais valiosos do jovem artista. Por isso parece à comissão ser justo o pedido a que tem elle direito.” (MEIRELLES et MEDEIROS, 1884)

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3838).

³⁸⁹ « Que estes trabalhos revellão grande aproveitamento, deixando antever o resultado final dos seus esforços, que por certo attingirão; libertando-se mais tarde, da situação transitoria e dependente, que o estudo, a pratica e os preceitos da Escola Franceza contemporanea, tanto o influem e o induzem à sentir desse modo.” (MEIRELLES et MEDEIROS, 1884)

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3838).

³⁹⁰ Source : *Rapports Ministériels sur l’Academia Imperial das Belas Artes – 1884*. Disponible sur le site : <http://www.dezenovevinte.net/>

³⁹¹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3839).

³⁹² “... na volta à Pátria, à indifferença do paiz para tudo o que concerne a bellas-artes, e à falta de alentado meio artistico o qual entre nós é quasi nullo, e, ainda mal, apenas se manifesta nos sentimentos do ciume da profissão, que frequentemente trazem por cortejo a diffamação e a calumnia.” (TOLENTINO, 1884). Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3839).

car il avait présenté une « nouvelle » technique, celle de la gouache, alors méconnue au Brésil. Il a eu cependant l'esprit profondément troublé à cause de la jalousie de ses camarades et, malheureusement, il s'est laissé anéantir par cette ambiance. Pour cette raison, on comprend l'appui de Tolentino auprès d'un jeune talent, qu'il voulait à tout prix consolider avant son retour au pays. Il est évident aussi qu'il ne souhaitait pas ce genre de circonstances qui empêchait le progrès de l'art au Brésil.

La décision favorable de la congrégation est communiquée dès le 15 Septembre au gouvernement impérial³⁹³. Le 23 Septembre on fait part au pensionnaire, ainsi que de l'avis de la commission sur son dernier envoi³⁹⁴ et du parfait acheminement de sa demande auprès du Secrétariat de l'Empire³⁹⁵. Le ministre des Affaires de l'Empire donne son accord à la demande d'Amoêdo le 30 septembre³⁹⁶ et sa pension sera alors rallongée de deux ans à compter du 15 août 1884. Mais il y aura un retard d'un an pour qu'Amoêdo puisse continuer à recevoir le paiement de sa pension. Jusqu'à présent la seule justificative connue à ce fait était due à des problèmes bureaucratiques. Il va donc se trouver dans une situation très difficile à Paris, entre les mois de septembre 1884 et juillet 1885. Pendant cette occasion, il ne lui sera versé aucune aide de la part du gouvernement impérial. Pour résoudre cette situation, il décide de vendre le tableau au gouvernement impérial, en échange du prolongement de son séjour en deux ans. Ensuite sa pension ne sera reprise que pour un an, entre 1885 et 1886. Les frais supplémentaires qu'il a demandés pour la réalisation de la grande toile représentant Jésus Christ à Capharnaüm ne lui seront accordés officiellement qu'après un avis du 17 Juin 1885³⁹⁷. Dans le tout Amoêdo devait recevoir la somme totale de 6.523,50 francs qui comprenait tous les frais de matériau et de sa main d'œuvre pour l'année 1885-1886. En avril 1886 il est obligé de refaire une nouvelle demande de prolongement de sa pension d'encore un an, afin de pouvoir terminer son œuvre. Le 22 mai 1886, on lui accorde enfin les 898,50 francs qu'il lui restait à être réglé. Puis le 25 octobre, le ministre lui accorde le renouvellement de sa dernière année en tant que pensionnaire³⁹⁸. Maintenant tout rentre dans l'ordre. En vue de son futur départ de Paris, Amoêdo demande à l'AIBA le 6 avril

³⁹³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3839).

³⁹⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3840).

³⁹⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3841).

³⁹⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4123).

³⁹⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3842).

³⁹⁸ Document signé par le Baron de Mauá, alors ministre des Affaires de l'Empire.
Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4124).

1887 une aide pour ses frais de voyage³⁹⁹ qu'on lui accorde le 31 mai 1887. la somme de 1 conto de réis⁴⁰⁰ pour ses frais de retour au pays⁴⁰¹. Sa pension finissant définitivement le 15 août 1887⁴⁰², cette grande toile sera l'un de ses derniers envois de Paris.

Dans cette toile, *Jésus à Capharnaüm* (**Fig. 26**), Amoêdo réalise un sujet religieux à esprit orientalisant et exotique, en pleine conformité avec l'esprit de l'époque. Le sujet et une première esquisse de cette composition⁴⁰³ ont été d'abord envoyés à l'AIBA en 1884, comme proposition de travail de fin d'études. C'était la condition pour que sa pension puisse être prolongée d'encore deux ans. L'approbation de l'AIBA a dû avoir lieu cette même année, comme nous le fait remarquer le critique Ferreira en 1885 :

« à travers une esquisse envoyée à l'Académie, on sait que le jeune peintre va faire un nouveau tableau religieux ; plutôt cela qu'encore plus de femmes nues, comme Marabá et son modèle qui est d'un ton de rose tellement vif qu'il semble tout fait de carmin »⁴⁰⁴ (N.T., FERREIRA, 1885).

Ensuite, Amoêdo réalise une autre esquisse plus achevée de ce tableau⁴⁰⁵. Auparavant il avait produit au moins trois dessins préparatoires très détaillés⁴⁰⁶. Toutes ces esquisses et dessins préliminaires témoignent du niveau technique que l'artiste voulait atteindre. L'œuvre finale n'était alors qu'un devoir de fin d'études lié à sa pension en Europe, plutôt qu'une peinture vraiment créatrice. Pour Gonzaga Duque le sujet était déplacé et en contradiction avec la sensibilité même de l'artiste qui ne s'affichait pas un homme de foi :

³⁹⁹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4125).

⁴⁰⁰ L'équivalent à environ 1.000 francs.

⁴⁰¹ Ceci après la demande de la part de la direction de l'AIBA faite le 24 mai 1887. Le ministre des Affaires de l'Empire était à cette époque le Baron de Mauá.

Source : Rio de Janeiro, Archives du Museu Dom João VI (Document N° 3843).

⁴⁰² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3844).

⁴⁰³ Obs. : cette esquisse qui a figuré lors de la XXVIème Exposition Générale des Beaux-Arts de l'AIBA en 1884, sous le n° 0456/058 – Jesus Cristo em Cafarnaum : esboceto do quadro que devera executar caso sua pensão seja prorrogada [Jésus Christ à Capharnaüm : esquisse du tableau qu'il devra exécuter au cas où sa bourse soit prolongée] est d'iconographie et de localisation méconnues.

⁴⁰⁴ “Por um esboceto enviado à consideração da Academia sabe-se que o jovem pintor vai fazer um novo quadro sacro; antes isso do que mais mulheres nuas, como a Marabá e o seu modelo, que é de uma cor de rosa tão viva que parece toda feita de carmim”.

Source: FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Page 214. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

⁴⁰⁵ *Estudo para Jesus em Cafarnaum*. 1885. S.D.b.g.: R.AMOÊDO. Paris 1885. Huile sur toile. Dimensions: 63 cm (H) x 78 cm (L). Conservé à São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo. N° Inv.: 2419. N° Registro: 1435. Acquisition de M. Octales Marcondes Ferreira le 28.07.1950.

⁴⁰⁶ 1) *Estudo para “Jesus Cristo em Cafarnaum” (detalhe)*. Vers 1887. Crayon sur papier. 51 x 32 cm. MNBA. N° Inv.: 6827.

2) *Estudo para “Jesus Cristo em Cafarnaum” (detalhe)*. Vers 1887. Crayon sur papier. 51 x 32 cm. N° Inv.: 6827.

3) *Estudo para “Jesus Cristo em Cafarnaum” (detalhe)*. Vers 1887. Pastel sur papier. 66 x 50 cm. N° Inv.: 6394.

« Accidentellement, c'est-à-dire, afin de satisfaire une habitude académique, imposée à ceux qui finissent leur pensionnat en Europe, il a produit encore une grande toile – Christ à Capharnaüm –, un sujet approuvé par la congrégation de professeurs de l'Academia de Bellas-Artes. Le sujet, tel qu'on le comprend était déplacé dans le temps et en contradiction avec la nature même de l'artiste. A part cette anomalie, le professeur Amoêdo - s'il n'a pas peint un tableau de foi, comme il n'était pas de faire - a conclu son point consciencieusement, en envoyant une toile bien dessinée et bien peinte.»⁴⁰⁷ (N.T., DUQUE, 1905)

En même temps, il achève le *Récit de Philletas* (**Fig. 24**), autre grande machine. Cette toile sera présentée au Salon de mai 1887. Avec *Jésus Christ à Capharnaüm*, elle n'arrivera à l'AIBA qu'en janvier 1888 car Amoêdo décida de rester à son compte en Europe jusqu'en décembre 1887. Selon les catalogues du Salon, entre les années 1886 et 1887, il logeait au 3 rue Viète, Paris 17^{ème}⁴⁰⁸.

Concernant ses derniers envois, une commission de professeurs de peinture de l'AIBA est formée afin de délibérer sur la qualité des oeuvres. Pour cela les professeurs Zeferino da Costa et Medeiros sont désignés pour rédiger un avis. Le premier, daté du 3 février 1888, est celui de Medeiros :

« Avec correction a agit le Corps Professoral de l'Académie des Beaux Arts lorsque dans le concours de 1878 elle a choisi l'Insigne Rodolpho Amoêdo comme son boursier en Europe. L'élève qui, déjà à cette époque, a révélé disposition et talent hors du commun au point de se voir décerner le prix Voyage, revient aujourd'hui à cette Académie de retour de ce Pays si bien destiné pour les arts comme un artiste complètement fait, et avec les preuves qui attestent son étude, son application et son savoir. On ne pouvait pas attendre moins, de celui qui avec exubérance a satisfait le programme d'études que cette Académie exige de ses pensionnaires en Europe, en signant toujours de travail en travail un progrès dans l'art qu'il étudiait et en la bouclant avec une véritable clé d'or, cette période d'études comme pensionnaire de l'Académie. Les deux toiles, qui nous sont aujourd'hui présentées, nous prouvent sans contestation qu'en « Peinture », après la 'Première Messe', jamais un pensionnaire de l'Europe ne nous a envoyé des travaux de si grande envergure et d'autant de mérite. La première toile : 'Christ à Capharnaüm' est une belle composition classique aux grandes lignes bien disposées, harmonisée par une couleur sévère et agréable comme il convient à ces sujets. Les figures du premier plan sont de grandeur nature, regroupées selon des critères, aux types et aux physionomies bien observées et expressives, outre que correctement dessinées. Dans un plan plus éloigné, se détachant d'un groupe d'Apôtres et revenant vers l'avant la Belle silhouette du Sauveur, toute mystique et mystérieuse dans sa large et blanche tunique, majestueuse et simple à la fois, comme celui qui innocemment fait le bien et apporte la consolation à ceux qui souffrent. Cette scène – ayant en arrière-plan une architecture au style bien caractéristique et un ciel d'un bleu bien oriental – fait dégager du tableau une certaine vérité et un classicisme qui s'impose à notre respect et admiration. Ces sujets qu'on appelle 'Religieux' deviennent aujourd'hui difficiles parce que rare est l'artiste qui n'en s'est déjà occupé et certains avec une telle maîtrise qui

⁴⁰⁷ « Accidentalmente, isto é, para satisfazer uma praxe academica, imposta aos que terminam o seu pensionato na Europa, ele produziu mais uma grande tela – Christo em Capharnaum, assumpto approvado pela congregação docente da Academia de Bellas-Artes. O assumpto, commo se comprehende, estava desloado do tempo e em contradição com a natureza do artista. Apezar d'essa anomalia, o professor Amoêdo, se não pintou um quadro de fé, como se lhe não era dado fazel-o, concluiu o seu ponto conscienciosamente, enviando uma tela bem desenhada e bem pintada.» (GONZAGA DUQUE, 1905)
Source: Kósmos. Anno II. N° 1. Pages 7-14. Janvier 1905. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1905.

⁴⁰⁸ Source : Catalogue des Salons de 1886 et 1887. Paris.

Amoêdo en choisissant ce point de la Bible a réussi à mettre en valeur son brillant talent, en démontrant être un peintre d'histoire au caractère fin, en possédant une âme et une individualité remarquables, et sachant, par l'exécution, faire respecter à travers le sujet sa façon de voir et de ressentir. Tel est mon opinion sur l'œuvre et sur le pensionnaire que cette Académie a si directement contribué à faire : Artiste. Dans la deuxième toile – la 'Narration de Philetas' – Monsieur Amoêdo nous montre une nouvelle modalité de son talent, celle d'être un paysagiste décorateur distingué. Elle nous présente un paysage magistral et finement peint, d'où émanent quelques naïves amours pastorales et tout le parfum des vieux temps de la Grèce. C'est un vrai poème, bucolique et délicat, poétiquement peint. Ce tableau ne doit plus quitter notre Académie, l'acquisition de ce gracieux travail devant être faite le plus brièvement possible, en récompensant de cette manière l'artiste qui de façon aussi distinguée a satisfait ses engagements en tant que pensionnaire⁴⁰⁹. » (N.T., MEDEIROS, 1888)

Par la suite, le Professeur Zeferino da Costa – son ancien maître – émet un avis daté du 18 février 1888⁴¹⁰. Il considère que les deux tableaux sont de bonne qualité et que l'étude des figures est beaucoup plus consciencieuse que celle des tableaux précédents. Même s'ils ne sont pas tous les deux « exempts de défauts »⁴¹¹ (N.T., Z. DA COSTA, 1888), il préfère le *Récit de Phylletas*, qu'il trouve « mieux traité dans tous ses requis »⁴¹² (N.T., Z. DA COSTA, 1888). A la fin, il souligne son sentiment qu'Amoêdo n'a pas encore trouvé une vraie voie d'individualité artistique :

⁴⁰⁹ Signé en bas : « Rio de Janeiro le 3 février 1888, José Maria de Medeiros. Unanimement approuvée à la séance d'aujourd'hui le 18 février 1888 ».

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes.

⁴¹⁰ Il commence son avis par dire : « Je soussigné, Professeur Honoraire de la Section de Peinture de l'Académie Impériale des Beaux Arts, actuellement en exercice, une fois appelé par Monsieur le Secrétaire en session du 3 du mois en cours, comme le savait Votre Excellence, à propos de l'avis relatif aux derniers travaux du Pensionnaire de l'Etat Rodolpho Amoêdo, répondu que je n'avais rien fait à ce sujet, n'ayant reçu aucun communiqué officiel à cette fin. Comme toutefois il a été propagé que seulement dû à ce soussigné en bas le rapport de la Commission n'a pas été présenté à la session du 3, ce qui doit nécessairement avoir causé un préjudice au Pensionnaire ; et encore je comprends que le même Pensionnaire, indifférent aux malentendus qui malheureusement existent parmi certains membres du Corps Académique, ne doit pas à cause de cela être lésé vis-à-vis de ses intérêts ; viens, bien que n'ayant reçu jusqu'à présent aucun communiqué officiel, émettre devant la Congrégation des Insignes Professeurs cet avis. Il ne sera pas succinct dans l'analyse des deux tableaux dudit Pensionnaire qui représentent l'un – 'Le Christ à Capharnaüm' – et l'autre – 'Récit de Philetas' – parce qu'il est certain qu'à ce propos le Distinct Professeur Monsieur Cabanel aurait dû s'en occuper dans son attestation qui lui a guidé le Pensionnaire lors de ses études en Europe. Ce professeur, aussi bien dans le genre que dans son école, est réputé comme l'un des meilleurs artistes de France. Cependant, il a à dire que : des tableaux en question, il préfère la 'Narration de Philetas'. Il n'y a pas dans cette préférence aucune sympathie sur le sujet ; simplement parce que la 'Narration de Philetas' est mieux traité dans tous ses requis. Les deux tableaux sont de bonne qualité, de même qu'ils ne sont pas exempts de défauts. Encore on peut comparer, en particulier, les figures de ces deux tableaux avec celles des autres envois, l'étude de celles-ci est plus consciencieuse que les précédentes ; quant au dessin, au coloré et au modelé, voir par exemple : la 'Marabá', ou même le morceau supérieur du tronc, y compris la tête de cette figure de femme – au repos – sont des études très bien exécutées. En observant d'ailleurs que les difficultés des œuvres d'art augmentent au fur et à mesure des sujets compliqués et grandioses et en examinant les travaux du Pensionnaire par ordre chronologique, c'est-à-dire, depuis celui grâce auquel lui a été décerné le prix pour aller étudier en Europe, comme Pensionnaire, lui semble : que »... Source : Rio de Janeiro, Archives du Museu Nacional de Belas Artes.

⁴¹¹ « isentos de defeitos » (Z. DA COSTA, 1888).

Source : Rio de Janeiro, Archives du Museu Nacional de Belas Artes.

⁴¹² « melhor tratado em todos os seus requisitos. » (Z. DA COSTA, 1888)

« ... l'Insigne Rodolpho Amoêdo a beaucoup profité de ses études ; et que l'on remarque dans ses tableaux le manque d'individualité qui distingue tellement les œuvres des artistes, d'où l'on peut supposer que ceci est seulement dû à la soumission des préceptes du Maître qui l'a guidé, ce qui ne veut pas dire que, d'ores et déjà, libre comme il doit se considérer l'ex-Pensionnaire, ne cherchera pas à imprimer en ses œuvres cette griffe qui est l'un des principaux buts de l'Artiste⁴¹³. »

Ce commentaire de Zeferino da Costa concernant le manque d'individualité d'Amoêdo va devenir célèbre. Il sera repris presque soixante-dix ans plus tard par le critique d'art brésilien Mário Pedrosa (1900-1981).

Source : Rio de Janeiro, Archives du Museu Nacional de Belas Artes.

⁴¹³ Signé et daté : Rio de Janeiro le 18 février 1888, Le Professeur J. Zeferino da Costa. Ensuite la mention : « Lu lors de la séance du 18 février 1888 ; la personne endommagée, par conséquent, d'avoir été 'approuvé' avec unanimité par M. Medeiros... ».

Source : Rio de Janeiro, Archives du Museu Nacional de Belas Artes.

Autres séjours à Paris

Dès son retour au Brésil, Amoêdo essaie, dès qu'il le peut, de revenir à Paris où il trouve une ambiance artistique beaucoup plus favorable. En effet, il estimait que seulement à Paris, il pouvait vivre pleinement sa vie d'artiste, c'est-à-dire libre de toute contrainte esthétique. Selon ses biographes, il y revient à quatre autres reprises dont la première en 1890, puis en 1906, en 1911 et finalement en 1913, alors que nous pensons qu'il y soit revenu que seulement trois fois.

Oswald - qui l'a fréquenté de près – disait à cet égard :

« il était de ces artistes brésiliens qui préféraient travailler en Europe ; c'était d'ailleurs, chose courante parmi ses collègues et contemporains, puisqu'à cette époque il manquait au Brésil de l'environnement et le matériel nécessaire pour un vrai développement artistique. »⁴¹⁴ (N.T., OSWALD, 1951)

Il entreprend donc son premier retour à Paris vers la fin juillet ou le début août 1890⁴¹⁵, dans le but de se consacrer « à l'exécution d'une grande toile » et pour laquelle il avait déjà réalisé « un grand nombre d'études »⁴¹⁶ (AMOÊDO, 1891). Nous n'avons pas eu d'informations sur cette toile mais nous pensons qu'il s'agit de *Desdemona*⁴¹⁷ (**Fig. 31**), achevée en 1892. Il envisageait ce voyage avant même que l'assemblée de l'Académie Nationale des Beaux-Arts ait décidé le 30 avril 1890, d'exonérer tous leurs anciens professeurs - effectifs ou honoraires – des effets de la réforme de l'institut. En effet, il demande dès le 5 mars à être officiellement rétiré du cadre des professeurs, ce qui lui a été accordé par le décret du 18 juillet signé par le Président de la République, le Maréchal Deodoro da Fonseca. Dorénavant libre, il prépare son voyage et il prend un bateau qui l'emmène de Rio jusqu'à Lisbonne, et de là, il repartirait vers Paris. Son intention était de s'absenter pour au moins un an. Certains auteurs considèrent toutefois

⁴¹⁴ « Era daqueles artistas brasileiros que preferiam trabalhar na Europa ; coisa, aliás, comum entre seus colegas e contemporâneos, pois naquele tempo faltavam no Brasil, ambiente e material para o completo desenvolvimento artístico. » (OSWALD, 1951)

Source: OSWALD, Carlos. *Artistas que conheci, Rodolfo Amoedo* In *Tribuna de Petrópolis. Arte e Literatura. Suplemento. Ano III. Janvier 1951. N° 18.*

⁴¹⁵ Source : Le journal intime d'Amélia de Moraes, belle-sœur de l'artiste : « Pensées d'Amelia Moraes », conservé par ses descendants à Caxambu, Brésil.

⁴¹⁶ « Tendo partido de minha pátria com a intenção de executar uma grande tela, para a qual já havia acumulado grande número de estudos, ... » (AMOÊDO, 1891)

Source: Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4739).

⁴¹⁷ *Desdemona*. 1892. S.d.b.g. : AMOÊDO, 1892. Huile sur toile. Dimensions : 97 cm x 131 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 57.

qu'Amoêdo ne serait parti de Rio que le 8 décembre 1890 (Belart, 1992). Mais selon les données trouvées dans le journal intime de sa future belle-sœur Amélia⁴¹⁸, il serait déjà arrivé à Lisbonne au moins en octobre ou novembre 1890.

Pendant le trajet vers le Portugal, il fait la connaissance⁴¹⁹ d'une charmante jeune femme brésilienne, Mlle Adelaïde de Moraes (c.1870-1961)⁴²⁰ (**Photo 4**), alors âgée de vingt ans. Elle voyageait en compagnie au moins de son père, Francisco Ferreira de Moraes⁴²¹ et de sa sœur plus jeune Amélia de Moraes (c.1875-c.1900). Sa mère - Carolina Adelaïde de Moraes (?) - portugaise d'origine, était probablement restée au Brésil. Adelaïde était leur fille aînée, née à Luanda, capitale de l'Angola, où elle avait vécu ses premières années. Au moment de sa rencontre avec Amoêdo, elle vivait chez ses parents à Rio avec ses quatre sœurs et son frère. Amoêdo était alors âgé de trente-trois ans et il était toujours célibataire. Il semble qu'il va tomber éperdument amoureux de cette demoiselle très soignée et aux mœurs exquises, très cultivée et aimant les arts et la musique. Elle parlait plusieurs langues et lisait beaucoup. Provenant d'un milieu économique et social plus aisé que celui d'Amoêdo, elle était certes un peu hautaine mais d'un charisme et d'une personnalité attirante. Sa compagnie lui étant très agréable, Amoêdo se laisse séduire par sa personne et sa conversation raffinée. Il va rapidement voir en elle la femme idéale. La famille de Moraes s'arrêtant à Lisbonne, Amoêdo poursuit son voyage et s'installe à Paris afin de se mettre au travail. Mais il va correspondre avec cette famille. De Paris, il envoie le 26.12.1890 une carte de vœux peinte par lui à Amélia de Moraes⁴²². Sa liaison amoureuse avec Adelaïde s'établira aisément. Désirant tous les deux rester ensemble à Paris et ne plus se quitter, ils prennent alors la décision de se marier tout de suite. Après le consentement de M. de Moraes et avec très peu de préparatifs, ils se marient à Lisbonne le matin du 4 février

⁴¹⁸ Le journal intime d'Amélia de Moraes : « Pensées d'Amelia Moraes », conservé par ses descendants à Caxambu, Brésil.

⁴¹⁹ Selon récit de Mme Régina Esnaty-Garcia (1911-2010), nièce de Mme Adelaïde Amoêdo, en juillet 2009.

⁴²⁰ Source : Acte de décès d'Adelaide Amoêdo émis par la 5a Circunscricao do Registro Civil das Pessoas Naturais da Capital do Estado do Rio de Janeiro. Comarca da Capital. Freguesias: Lagoa et Gavea.

⁴²¹ C'était un riche commerçant. Il avait été nommé consul adjoint de l'Empire Brésilien pour la province portugaise d'Angola le 8 août 1870 mais il n'était pas un diplomate brésilien de carrière. Il demeure à la capitale Louanda au moins jusqu'en décembre 1873. A cette époque, le peintre Manoel de Araújo Porto-Alegre était le consul général du Brésil au Portugal. Ce poste de consul adjoint à Angola étant inoccupé entre 1888 et 1891, nous ne savons pas exactement le but du voyage au Portugal de M. et de Mlle de Moraes.

Source : Rio de Janeiro, archives du Ministère des Affaires Etrangères.

⁴²² *Bonne et Heureuse*. 1890. S.D.b.c. : Rodolpho Amoêdo, Paris 26-12-90. Dédicace: "A Exma. Srta. D. Amelia Moraes. Rodolpho Amoêdo dezoja felizes festas. Paris 26-12-90" [A Mlle Amelia Moraes. Rodolpho Amoêdo souhaite heureuses fêtes.] Aquarelle et gouache sur carton. Caxambu, collection privée.

1891 ; d'abord au Consulat du Brésil, puis à l'Eglise Santa Justa. Selon l'acte de mariage, leur union a été célébrée vers 10 heures du matin, en présence du père de la mariée, du consul général du Brésil à Lisbonne et des témoins João Vieira da Silva et Francisco José dos Santos Chaves Júnior, ce dernier étant alors l'inspecteur de la Santé Navale. Ensuite, le couple part pour un séjour temporaire à Paris.

Le projet initial d'Amoêdo subit donc un grand changement, non seulement à cause de ce mariage imprévu mais aussi parce qu'on lui demande de reprendre rapidement sa charge de professeur dans la nouvelle Ecole Nationale des Beaux-Arts. En effet, le 27 janvier 1891, le directeur de l'Ecole, Rodolpho Bernardelli, lui écrit afin de lui faire part de sa désignation comme professeur de l'une des chaires de peinture depuis le 30 décembre 1890⁴²³. Il répond positivement au directeur de l'Ecole le 5 mars 1891, malgré son désir de rester à Paris jusqu'à la fin 1892. Quoiqu'il ait « dépensé de fortes sommes d'argent » (AMOÊDO, 1891) pour son installation à Paris et l'achat du matériel nécessaire, il décida de rejoindre l'Ecole mais à condition que ce soit vers le mois de septembre 1891. Nous ignorons jusqu'à présent quel était le sujet de l'œuvre aux grandes dimensions qu'il voulait réaliser à Paris. Nous n'avons pas pu identifier non plus quelles étaient les nombreuses études effectuées pour cette grande toile.

Il se résigne donc à partir rapidement, car maintenant qu'il est marié, il lui faut aussi penser à ses nouvelles responsabilités. Après l'accord de R. Bernardelli, il demande à son ami, le poète et écrivain symboliste Pompéia⁴²⁴ de le représenter. Cet homme de lettres a été secrétaire à l'Ecole (1890-1891)⁴²⁵, en même temps que professeur de mythologie⁴²⁶ depuis le 30 décembre 1890. Il va suppléer Amoêdo le 1^{er} juillet 1891, afin d'assurer son poste de professeur de peinture. Entre temps Amoêdo écrit le 10 avril à J. Zeferino da Costa qui se trouvait à Rome. Ce dernier l'encourage vivement à retourner à Rio et d'accepter le poste :

⁴²³ Cette désignation a été publiée officiellement au Journal du 22 janvier 1891.

⁴²⁴ Devenu célèbre depuis avril 1888 avec la publication de son roman *O Ateneu* [L'Athénée], Raul D'Avila Pompéia est professeur à l'Ecole des beaux-arts depuis 1889. Son amitié avec Amoêdo doit dater de cette année-là.

⁴²⁵ Raul D'Avila Pompéia travaillait en tant que secrétaire de l'école des beaux-arts depuis le 2 février 1890. Le 29 janvier 1891 il démissionne de ce poste.

Source 1 : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 1422).

Source 2 : GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 107. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

⁴²⁶ La chaire de mythologie a été créée après la réforme de 1890. Elle sera supprimée en 1911.

Source : GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 107. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

« ... qu'avec vos précieux services, vous puissiez renforcer le corps professoral de la nouvelle Ecole »⁴²⁷ (N.T., ZEFERINO DA COSTA, 1891).

Ensuite, il ajouta, en vaticinant:

“Ce sera un sacrifice, je l’imagine bien, en revanche, vous aurez la gloire d’être l’un de ceux qui collaboreront au développement des arts dans notre pays ».⁴²⁸ (N.T., ZEFERINO DA COSTA, 1891)

Amoêdo arrêta alors sa production et ses projets à Paris début juillet, afin de repartir avec sa femme à Rio.

Plus tard, selon certains auteurs et biographes (PEIXOTO, 1957 ; TEIXEIRA LEITE, 1988 et ROSA, 2004), le séjour suivant d’Amoêdo à Paris aurait eu lieu en 1906. Ce séjour aurait été plus long que celui de 1890-1891, car il aurait duré deux ans. La première mention à ce sujet apparaît dans le catalogue de l’exposition qui lui est consacrée au MNBA en 1957. La conservatrice et commissaire de l’exposition Peixoto affirma alors qu’Amoêdo serait retourné en Europe de 1906 à 1908, afin de réaliser les croquis pour la décoration du Tribunal Fédéral Suprême⁴²⁹. Selon le dictionnaire de Teixeira Leite, Amoêdo s’est rendu quatre fois en Europe, en dehors de son séjour comme boursier. Son deuxième séjour aurait été effectué entre les années 1906 et 1908. Enfin, dans sa chronologie sur Amoêdo, Rosa (1967)⁴³⁰ a écrit qu’en 1906, il voyagea à Paris. On peut souligner ici les termes « en Europe » et « à Paris », ce qui laisse un doute sur le lieu exact de séjour à ce moment là. Toutefois, nous n’avons pas trouvé de preuves concrètes sur ce soi-disant séjour en 1906. Nous avons trouvé des documents attestant qu’il était à Rio le 18 mars 1907⁴³¹. A cette date, il avait déposé une demande à l’Ecole afin de pouvoir continuer à cotiser pour son ancienne caisse de prévoyance : le *Montepio* des fonctionnaires du ministère brésilien de la justice et des affaires intérieures. S’il est vraiment parti pour un séjour à Paris pendant cette période, il a dû le faire en 1906 et retourner avant mars 1907 ou bien il serait parti seulement après mars

⁴²⁷ « ... com seus valiosos serviços reforçar o corpo docente da nova Escola. » (ZEFERINO DA COSTA, 1891).

Source: Rio de Janeiro, archives du Museu Histórico Nacional (RA 1).

⁴²⁸ « Será um sacrifício, bem o imagino, mas em compensação terá a glória de ser um dos que cooperará para o incremento das artes no nosso país. » (ZEFERINO DA COSTA, 1891).

Source: Rio de Janeiro, archives du Museu Histórico Nacional (RA 1).

⁴²⁹ Source: Catalogue. *Exposition Rodolpho Amoêdo (comemorativa do centenario do seu nascimento)*. Décembre 1957. Ministério da Educação e Cultura. Museu Nacional de Belas Artes. Page 11. Rio de Janeiro, sans éditeur, 1957.

⁴³⁰ ROSA, Márcia Valéria Teixeira. *A formação e a trajetória artística de Rodolpho Amoêdo*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Escola de Belas Artes-EBA. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Page 146. Rio de Janeiro: sans éditeur, 2005.

⁴³¹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4826).

1907. Jusqu'à présent nous n'avons pas encore trouvé de trace concrète qui puisse prouver ce séjour à Paris entre les années 1906 et 1908. Dans les autres ouvrages sur l'histoire de l'art au Brésil au XIXème et XXème siècle, on ne parle pas de ce séjour à Paris d'Amoêdo.

Ce que nous savons concrètement c'est qu'à cette période, Amoêdo avait signé un contrat avec le Ministère des Affaires Etrangères à Rio le 28 avril 1906⁴³² pour l'exécution d'un décor mural pour le Palais de l'Itamaraty, alors le siège de ce ministère. Il s'était engagé dans cette mission qu'il croyait pouvoir réaliser en seulement cinquante jours selon les termes de son contrat. Il reçoit pour l'exécution de ce vaste décor la somme de 10 contos de réis ce qui lui procure une certaine aisance financière. Cette commande arriva à un bon moment dans sa vie car à partir du 22 juillet 1906, son contrat de professeur ne sera plus renouvelé avec l'Ecole jusqu'en 1918. Dorénavant il devait se consacrer exclusivement à sa production picturale pour pouvoir survivre. Il aurait pu alors décider de séjourner à Paris à partir du mois d'août ou septembre 1906 pour se consacrer à cette commande du Palais de l'Itamaraty. Malheureusement nous n'avons pas trouvé d'autres informations sur sa vie à cette époque. Les trois auteurs mentionnés plus haut soutiennent qu'il serait de retour seulement en 1908.

Nous croyons qu'il faudrait faire des recherches plus approfondies sur ce soit-disant séjour d'Amoêdo à Paris des années 1906 et 1908. Comme quelques élèves d'Amoêdo ont séjourné à Paris à cette période, ceci pourrait être une piste ou un point de départ important pour la recherche. C'est le cas de Visconti, à Paris depuis juin 1904⁴³³. En 1905, il avait loué un atelier à Neuilly afin de réaliser les décorations du plafond, du tympan et des frises pour le Théâtre Municipal de Rio. En février 1906, il repartait à Rio afin de montrer ses esquisses décoratives. Puis le 2 mai, il retourna à Paris. En juillet 1907, il exposa dans son atelier parisien tous ses travaux réalisés pour le Théâtre Municipal. Le maire de Rio, Pereira-Passos et l'ancien président de la République, Rodrigues-Alves étaient venus exprès pour voir cette exposition à Paris. Puis en octobre 1907, Visconti retourna à Rio. L'année suivante, il va réaliser le montage de son décor au Théâtre Municipal et remplacer Bernardelli comme professeur de peinture à l'ENBA, à partir du mois de mars 1908.

⁴³² Source : Rio de Janeiro, archives du Ministério das Relações Exteriores [Ministère des Affaires Etrangères].

⁴³³ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 162.

Rodolpho Chambelland a été boursier de l'Ecole dans la capitale française pendant deux ans, justement entre 1906 et 1908⁴³⁴. Se trouvaient aussi à Paris en 1908, les peintres Lucílio de Albuquerque et sa femme Georgina, aussi peintre. Ces deux derniers avaient leur atelier au 9, rue Falguière, Paris 14^{ème}. A cette même adresse logeaient également en 1908, les peintres Carlos Chambelland et Arthur Thimoteo da Costa (1882-1922), vainqueurs du prix du voyage de l'Ecole en 1907. Il semble que cette adresse était l'une des préférées⁴³⁵ des artistes Brésiliens et certainement un point de rencontre important de presque tous ceux qui arrivaient à la capitale française.

Les mêmes auteurs, qui ont écrit précédemment sur le retour d'Amoêdo à Paris ont considéré qu'il serait retourné dans cette ville en deux autres occasions : l'une en 1911 et l'autre en 1913 (PEIXOTO, 1957 ; TEIXEIRA LEITE, 1988 et ROSA, 2004). Ces auteurs sont les seules sources à ce sujet qui aient été publiées depuis 1957. Nous croyons que probablement la veuve Amoêdo était à la base de ces informations. Cela a dû être elle qui a fourni ces informations à la conservatrice Elza Peixoto, à l'occasion de l'exposition organisée autour du centenaire de la naissance d'Amoêdo (1957). Dès lors ces données ont continué d'être répétées dans la littérature au sujet de l'artiste. Toutefois, il faudrait aussi les vérifier plus en détail car Peixoto nous a dit dans le catalogue :

« sa veuve n'a pu nous dire presque rien à cause de son état de santé très précaire et de son âge avancé (86 ans) »⁴³⁶ (N.T., PEIXOTO, 1957).

Nous avons alors essayé d'analyser ces deux autres passages d'Amoêdo à Paris. En dehors de ces références dans la littérature à son sujet, nous n'avons pas trouvé de trace sur ce passage en France en 1911. Ce qui est sûr c'est que l'un de ses derniers séjours à Paris daterait des années 1913-1914 et qu'il a voyagé en compagnie de sa femme. Il était certainement parti dans le but principal d'y réaliser les croquis pour la décoration du foyer du Théâtre Municipal. Le 7 février 1913⁴³⁷, il reçut officiellement cette

⁴³⁴ Source : *Revista Fon Fon*. Anno II. N. 11. 20 juin 1908. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1908.

⁴³⁵ Source : *Revista Fon Fon*. Anno II. N. 11. 20 juin 1908. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1908.

⁴³⁶ « ... sua viuva, quase nada nos pôde adiantar devido ao seu precaríssimo estado de saúde e avançada idade (86 anos) » (PEIXOTO, 1957).

Source: Catalogue de l'exposition Exposição Rodolpho Amoêdo, comemorativa do centenário de seu nascimento – 1857-1957. Page 5. Museu Nacional de Belas Artes. Décembre 1957. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957.

Obs.: En effet, dans l'acte de décès de Mme Amoêdo, daté du 22 octobre 1961, il a été écrit qu'elle souffrait d'une artériosclérose généralisée. A l'époque elle avait déjà 87 ans et non 86 ans comme il était affirmé dans le catalogue (à sa mort, quatre ans après la réalisation de l'exposition sur Amoêdo, elle avait 91 ans).

⁴³⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4829).

commande de la part du directeur de l'établissement. Le couple Amoêdo arriva à Paris en 1913. Mais nous ne pouvons pas encore préciser avec certitude durant quel mois il a voyagé à Paris - même si ses biographes disent qu'il aurait voyagé en février 1913. Par la suite, on sait qu'il va s'installer au 7, rue Beudant, Paris 17^{ème} ⁴³⁸.

Il avait alors à peindre huit scènes représentant des danses de diverses époques et pays et dix petits panneaux décoratifs avec des motifs floraux. Dans ce même but, Visconti se trouvait aussi à Paris, séjournant entre les années 1913 et 1915⁴³⁹. Selon les termes du contrat d'Amoêdo, il avait un délai de trois mois pour présenter les huit esquisses des panneaux représentant des danses anciennes et modernes. Après l'approbation de ces esquisses, Amoêdo aurait dû recevoir début mai 1913 la première partie de son paiement. Toutefois, elle ne lui sera versée que le 7 juillet 1913⁴⁴⁰ à Rio. Cette année 1913 a été marquée à Paris par l'inauguration du Théâtre des Champs Elysées le 2 avril. C'était l'un des événements culturels majeurs de la ville. Le sculpteur Antoine Bourdelle (1861-1929) avait été le responsable du décor sculpté en marbre de la façade de l'édifice. Il s'était inspiré de la célèbre danseuse américaine Isadora Duncan (1877-1927)⁴⁴¹ à plusieurs reprises pour l'exécution de ce travail. En effet, depuis 1909, cette danseuse avait connu un grand succès à Paris, en même temps que les ballets russes de Serge Diaghilev (1872-1929). En 1912, la chorégraphie de Nijinski (1889-1950), pour *Prélude à l'après midi d'un faune* sur une musique de Claude Debussy (1862-1918) avait suscité la polémique. Amoêdo était alors dans une ambiance très favorable pour s'inspirer de musique et de danse dans la réalisation de cette commande. Il réussit à élaborer à Paris ses esquisses dont certaines ressemblent aux

⁴³⁸ Le couple Amoêdo habitera dans cette adresse au moins à partir du 15 juin 1914.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Histórico Nacional (Cote RA 2 et RA 14).

⁴³⁹ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Pages 22 et 165.

⁴⁴⁰ Cette première partie a été payée à Amoêdo par le chèque n° 19.723 du 07.07.1913. Il reçut alors la somme de 10:000\$000 comme règlement de la première partie des décorations.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4829).

⁴⁴¹ Pionnière de la « danse libre », Isadora Duncan s'inscrit dans le champ d'expériences de la modernité. En rupture avec le ballet classique, elle inaugure un nouveau rapport au corps, en dansant pieds nus, vêtue d'une tunique échancrée empruntée à l'antique. Seule le plus souvent, et sans artifices, l'artiste est à ses débuts accompagnée d'un pianiste, puis d'un orchestre à partir de 1909. Elle fut la première à danser sur des musiques de Bach, Gluck, Beethoven, Schubert, Chopin, Wagner et Tchaïkovski. Cette danse d'expression, fondée sur une relation empathique avec la nature et la musique, célèbre le mouvement naturel, la simplicité du geste retrouvé. Bourdelle avait fait la connaissance d'Isadora Duncan en 1903. C'est en 1909 qu'il découvre la danseuse dans son interprétation d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck au Théâtre de la Gaîté-Lyrique. Isadora devient dès lors l'inspiratrice de la plupart des œuvres que ce sculpteur dédia à la danse.

Source : catalogue de l'exposition *Isadora Duncan*. Paris, Musée Bourdelle.

Deux danseuses de F. Kupka (1871-1957)⁴⁴² peint en 1905. De ce séjour parisien, il existe aussi un portrait de femme à l'aquarelle⁴⁴³ (signé et daté : Paris, 1913).

Selon Rosa (2004), Amoêdo serait retourné à Rio en décembre 1913 et il ne serait jamais plus revenu à Paris depuis. Or, deux éléments attestent qu'il était très certainement à Paris pendant l'année 1914 : la réalisation d'un portrait féminin intitulé *Juliette*⁴⁴⁴ (signé et daté de 1914) et un reçu de 500 francs émis à Paris par le Dr. Petit à Amoêdo, daté du 15 juin 1914⁴⁴⁵, pour le règlement de solde d'honoraires. Le peintre a dû alors retourner au Brésil seulement après cette date, afin d'aller recevoir la deuxième partie du règlement pour ses décors au théâtre. Il avait écrit auparavant à la direction du Théâtre Municipal le 27 février 1914⁴⁴⁶, afin d'en recevoir le paiement. Il ne sera réglé qu'au mois de juin 1914, probablement dès son retour à Rio vers la fin juin 1914. Il lui restait encore un solde à recevoir d'un montant supérieur à la fin de ce travail décoratif : c'est-à-dire lorsque toutes ses peintures seraient terminées et marouflées sur les murs du foyer. A ce moment-là, il avait très vraisemblablement l'intention de retourner sur Paris, afin de rejoindre sa femme qui y était restée. Mais la guerre de 1914, ayant éclaté le 3 août, a modifié ses projets. Elle a retardé la dernière étape de son travail. De son côté, Visconti marié à une Française⁴⁴⁷ avait décidé de rester en France auprès de sa famille. Celui-ci va alors démissionner de sa charge de professeur à l'ENBA et ne retournera définitivement au Brésil qu'en juin 1920⁴⁴⁸. Comme Visconti, Amoêdo ne finira complètement ses décorations du Théâtre Municipal de Rio qu'en 1916.

⁴⁴² Cette œuvre est conservée au Musée National d'Art Moderne dans le Centre Georges Pompidou à Paris.

⁴⁴³ *Portrait de femme*. 1913. S.d.h.g. : R. AMOÊDO, Pariz 1913. Aquarelle sur carton. Dimensions: 33,5 cm x 25,5 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1089.

⁴⁴⁴ *Juliette*. 1914. S.D.h.g. : R. AMOÊDO 1914. Huile sur bois. 27 x 20 cm. Conservé à Juiz de Fora, au Museu Mariano Procópio. N° Inv.: 82-21-146.

⁴⁴⁵ Ce reçu est signé par le secrétaire Lancelin.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Histórico Nacional (Cote RA 14).

⁴⁴⁶ Selon les termes du contrat, Amoêdo devait recevoir la deuxième partie du paiement six mois après l'approbation de ses esquisses, c'est-à-dire début janvier 1914. Comme il était à Paris, il a sans doute écrit à la direction du théâtre pour demander de recevoir la somme seulement au mois de juin 1914.

Source : Rio de Janeiro, Archives du Museu Dom João VI (Notation 4829).

⁴⁴⁷ Le 14 janvier 1909 il épouse en France, Louise Palombe (1882-1954) à la mairie des Essarts le Roi.

Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 163.

⁴⁴⁸ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 163.

CHAPITRE III

Retour au pays et l'affirmation d'un style

Arrivée à Rio (1887)

Il semble qu'Amoêdo n'était pas très pressé de quitter Paris. Sa bourse finissant le 15 août 1887, ce n'est que vers la mi-septembre 1887⁴⁴⁹ qu'il commence véritablement à se préparer pour quitter la France et regagner le Brésil. En effet, il est le dernier des élèves de l'Académie Impériale à retourner au pays ; tous les autres sont déjà revenus⁴⁵⁰. Son passeport brésilien étant périmé depuis le 20 juillet 1879⁴⁵¹, il n'obtint du Consulat Général de l'Empire du Brésil à Paris qu'une autorisation pour se rendre au Brésil par la voie de l'Espagne et du Portugal le 12 septembre 1887. Arrivé à Lisbonne, il obtint du Consulat Général de son pays le 17 octobre 1887⁴⁵² une permission pour se rendre à Rio de Janeiro. Certains auteurs disent qu'il arrive à Rio vers le 24 décembre de cette année⁴⁵³. Il apporte avec lui ses deux dernières productions : *Jésus Christ à Capharnaüm* et *Le récit de Philletas*. A son arrivée, il expédie à l'Académie dès le mois de décembre deux caisses contenant ses derniers travaux de boursier⁴⁵⁴.

Toutefois, en arrivant au pays, il est dans la gêne à cause des dettes qu'il a contractées, selon lui, pendant ses derniers jours en Europe. Pour les régler, il requiert la bienveillance de l'impératrice Isabel le 5 février 1888, pour qu'elle acquière son dernier tableau d'histoire, *Le récit de Philletas*, pour une somme estimée « raisonnable » (AMOÊDO, 1888) de 8 *contos de réis*. Le directeur Tolentino intervient encore une fois dans la question et il obtint l'accord de l'impératrice pour que la pinacothèque de l'institution récupère cette vaste toile payable sur deux exercices⁴⁵⁵.

La plupart des artistes brésiliens rencontrait des difficultés d'insertion lors de leur retour au pays ; le prix du voyage n'étant jamais une garantie de carrière réussie. Nombreux furent les artistes brésiliens du XIXème siècle qui n'arrivaient pas à être reconnus après un stage ou une bourse de voyage en Europe : Arsênio Cintra da Silva (1833-1883), Rafael Mendes de Carvalho (c.1817-c.1870), Francisco Antônio Nery

⁴⁴⁹ Source: Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3718).

⁴⁵⁰ Pinto Peres est de retour au Brésil en 1881; Almeida Junior et Décio Villares en 1882; Rodolpho Bernardelli en 1883 et Henrique Bernardelli en 1886.

Source : TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: ArtLivre, 1988.

⁴⁵¹ Source: Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3718).

⁴⁵² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3718).

⁴⁵³ Obs. : il n'existe pas encore de preuve concernant la date exacte de sa rentrée au pays.

⁴⁵⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 2835).

⁴⁵⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI. Document N° 3717.

(1828-1866), Motta ou Delfim da Câmara (1834-1916). Dans cette même situation et plus proches de la génération d'Amoêdo, c'était aussi le cas des peintres Adolfo Cirilo de Souza Carneiro (1854-?) et Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888), d'origine portugaise. Les voyages en Europe étaient censés permettre seulement un perfectionnement technique et un développement culturel mais pas un approfondissement de la créativité. A son retour à Rio, Amoêdo retrouve un environnement politique particulièrement agité dans le pays. Le 13 mai 1888, la Princesse Isabel signait officiellement par décret la fin de l'esclavage noir dans tout le pays. L'élite brésilienne sera fortement bouleversée par la libération soudaine de la main d'œuvre esclave. En conséquence, la République sera proclamée au Brésil le 15 novembre 1889 par un coup d'état du Maréchal Deodoro da Fonseca. Celui-ci deviendra le premier président républicain et militaire du pays. Avec la chute de l'Empire, toute la famille impériale brésilienne (Orléans e Bragança) va s'exiler en France et entraîner un grand changement culturel et artistique au Brésil. Plusieurs artistes brésiliens liés à l'ancien régime seront poursuivis ou délaissés. Les peintres Victor Meirelles et Pedro Américo ont été mis à la retraite à cause de leur loyauté à l'empereur Pedro II. Habitant à ce moment-là au 33, rue de Uruguayana⁴⁵⁶, dans le centre ville, Amoêdo a eu quelques ennuis de santé mais qui ne l'empêchèrent pas d'accompagner activement tous ces intenses changements politiques et culturels.

⁴⁵⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3712).

Une unique exposition individuelle (1888)

Avec ses œuvres rapportées de Paris, Amoêdo a d'emblée l'intention d'organiser une exposition individuelle à l'Académie qui a eu lieu le 28 janvier 1888. La première référence à cet événement nous vient d'une lettre datée du 20 février 1888⁴⁵⁷, de la part du directeur Tolentino au ministre des affaires de l'Empire, le baron de Cotegipe. Ce dernier était venu personnellement visiter l'exposition le jour de son inauguration. A propos des œuvres présentées, le directeur de l'établissement remarque :

« que ce sont les meilleures preuves de son mérite et de la justesse du présent acte de l'Académie »⁴⁵⁸ (N.T., TOLENTINO, 1888).

Cette exposition est aussi mentionnée dans un registre des rapports ministériels de l'AIBA⁴⁵⁹. Il semble qu'aucun catalogue n'ait été édité sur cette exposition. Nous n'avons pas trouvé non plus de critiques à ce sujet dans la presse. L'artiste mentionnera cet événement lors de son entretien avec J. Angyone Costa en 1926. Acquarone la signale aussi en 1941, dans sa biographie sur l'artiste. Cette exposition sera la seule exposition individuelle réalisée par Amoêdo de son vivant. Dorénavant, il n'exposera plus que dans des expositions collectives. Comme il sera nommé professeur de peinture de l'AIBA à partir du mois suivant⁴⁶⁰ - poste d'ailleurs qu'il accepte volontiers – il devra s'acquitter de nombreuses tâches administratives et il n'aura plus beaucoup de temps pour se consacrer à son art. Plusieurs auteurs disent qu'il n'a jamais eu d'atelier personnel pendant toute sa carrière. Ceci explique que, de temps en temps, il essaie de revenir à Paris pour pouvoir enfin se consacrer à son métier d'artiste. A la fin de sa vie, lors d'un entretien au journal *O Globo*, il disait mélancoliquement:

⁴⁵⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3720).

⁴⁵⁸ « que são os melhores documentos do seu mérito, e do acerto do presente acto da Academia. »

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3720).

⁴⁵⁹ D'autres expositions ont eu lieu à l'Académie en cette année de 1888, notamment celles de Firmino Monteiro, Belmiro de Almeida et Antonio Parreiras.

Source : *Rapports Ministériels sur l'Academia Imperial das Belas Artes – 1887*. Disponible dans le site : <http://www.dezenovevinte.net/>

⁴⁶⁰ Le 18 février 1888, un vote a eu lieu à l'AIBA. Il décida de nommer Amoêdo professeur de peinture car il vient de conclure « si brillamment ses études en Europe ». Elu à l'unanimité, il reçoit l'avis favorable du corps professoral formé alors par Ernesto Gomes Moreira Maia, Francisco Joaquim Béthencourt e Silva, José Maria Medeiros, Mafra, Rodolpho Bernardelli, Rosendo Moniz Barretto, Theophilo das Neves Leão et Domingos de Araújo e Sousa, malgré l'avis contraire du professeur Zeferino da Costa.

Source: Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3719).

« ... (...) En revenant au Brésil et en assumant la chaire (de peinture) et d'autres tâches administratives, tout mon temps a été pris par ces nouvelles occupations et je ne pus que faire « Jésus », « Saudade », « Mauvaises nouvelles » et d'autres petits tableaux. » (N.T., AMOÊDO, 1941)

Evolution d'un style (1887-1917)

Amoêdo connaîtra certains changements de style tout au long de sa carrière d'artiste. Issu au départ d'un romantisme académique tardif en 1879 et dans les années 1880, il va ensuite frôler l'impressionnisme au tout début des années 1890, pour se consacrer à un réalisme plus bourgeois à partir de 1895, pour enfin atteindre une tendance pré-symboliste vers le début du XXème siècle. Autant de styles différents qui commencent à être discernés avec le nécessaire recul du temps, par les critiques et historiens d'art du XXème et du XXIème siècle. Ils démontrent l'inquiétude du peintre à trouver un style personnel au long de sa carrière. Cette évolution de style chez Amoêdo ne sera pas toujours uniforme : ceci est notamment patent lors de ses décorations murales ou lorsqu'il est inspiré par des sujets antiques. L'un des commentaires les plus anciens à propos de son style provient de Gonzaga Duque, dans son article publié dans la revue *Kósmos* en janvier 1905. Il discernait une évolution de style chez Amoêdo vers 1887. Elle apparut selon lui lorsqu'il abandonne les sujets dits « matérialistes » (DUQUE, 1905) et sensuels présentés notamment dans ses toiles de *Marabá* (Salon de 1882), *Le Dernier Tamoyo* (Salon de 1883) et *Etude de femme* (1884, non présentée au Salon) pour se consacrer à un art plus expressif et intimiste. Comme il nous l'explique précisément dans son article :

« L'évolution de son esprit, toutefois, l'a conduit à un art finement 'expressif' et moins matérialiste où excellait la dominante de ses prédilections consolidées dans un luxe mondain d'existence, c'est-à-dire ou pour mieux dire un certain épicurisme élégant, appris avec la convivence sélectionnée d'un milieu cultivé, de 'super-ten', fortement ébranlé par des crises sentimentales à fond atavique. Il nous l'avait déjà montré avec 'Pensive', une demi-figure de petite fille pauvre, douloureusement souffrante dans son abandon et il est venu l'accentuer dans une oeuvre très belle qui vaut par elle-même tout le travail d'un artiste...»⁴⁶¹ (N.T., DUQUE, 1905)

Pour lui, le *Récit de Philletas* (1887) confirmerait ce véritable changement dans l'œuvre de l'artiste :

⁴⁶¹ « A evolução do seu espirito, porem, conduziu-o a uma arte finamente 'expressora' e menos materialista, em que exsudava a dominante de suas predileções consubstanciadas num requinte mundano de existencia ou seja, para mais dizer – um certo epicurismo elegante, apprehendido na convivencia selecta de um meio culto, da 'supper-ten', fortemente abalado por crises sentimentaes, de fundo atavico. Elle já nol-a tinha demonstrado com a 'Pensativa', uma meia figura de menina pobre, impressionantemente dolorida no seu abandono; e veio accentual-a numa obra bellissima que, por si só, vale todo o trabalho de um artista...»

Source: *Kósmos*. Anno II. N° 1. Pages 7-14. Janvier 1905. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1905.

« La brillante et touchante oeuvre initiale du professeur Amoêdo a souffert - depuis le Récit de Philletas – d'un détournement si on ne s'était pas déjà interrogé à propos de ses études et des penchants de sa nature. Cette inflexion – à laquelle des causes complexes ont contribué – l'a conduit à un art moins émotionnel au niveau inspiration mais qui reste sans doute, une source sérieuse et parfaite sur le plan technique. ...⁴⁶² (N.T., DUQUE, 1905)

Amoêdo va à nouveau changer son style de peinture, concomitamment à son mariage avec Adelaïde de Morais, en février 1891. Perfectionniste et soucieux de se forger un style plus personnel, notamment après les critiques de Zeferino da Costa en 1888, il décida de s'éloigner de ses cours à l'académie en 1890 pour repartir de nouveau à Paris. Son but était un peu vague : produire une vaste toile, disait-il. En fait, ce qui l'animait c'était de pouvoir continuer sur ses recherches picturales. Il décida de mettre aussi en valeur sa science de coloriste, déjà amorcée par le *Récit de Philletas*. Ce sera à partir de ce moment-là qu'il orientera définitivement son art vers des sujets plus modernes. Il va pratiquement abandonner les sujets historiques et la palette réduite typiquement académiques pour se consacrer à une thématique contemporaine. Si bien que, vers le début des années 1890, il semble vouloir s'approcher tardivement de l'impressionnisme, comme nous le signale R. Cardoso en 2008. Nous le constatons effectivement à travers l'emploi de la couleur et de la décomposition de la lumière, que l'on peut remarquer dans les premiers portraits réalisés de Mme Amoêdo : celui de 1891, *Femme au turban rose*⁴⁶³ (**Fig. 63**) et ceux datés de 1892 : *Portrait d'Adelaïde Amoêdo*⁴⁶⁴ (**Fig. 27**) et *Portrait de dame*⁴⁶⁵ (**Fig. 64**). Cette tendance impressionniste est aussi bien illustrée par le *Portrait de jeune fille au chapeau*⁴⁶⁶ (**Fig. 65**), réalisé en 1894. Ses toiles deviennent alors plus claires et colorées, baignées de lumière, à l'opposé de sa production passée, plus sombre et monochromique.

Le critique Pedrosa observe toutefois que la peinture d'Amoêdo peut paraître impressionniste dans certains cas, à cause des effets de lumière mais que ses œuvres étaient toujours conçues en atelier. En effet, les impressionnistes peignaient le plus

⁴⁶² « A brilhante e commovedora obra inicial do professor Amoêdo soffreu, depois da *Narração de Phylectas*, um desvio, colaborado por causas complexas, tem-n'o conduzido a uma arte menos emocional, como inspiração, mas, sem duvida, fonte, séria e perfeita como técnica. ...”
Source: *Kósmos*. Anno II. N° 1. Pages 7-14. Janvier 1905. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1905.

⁴⁶³ *Mulher de turbante rosa*. 1891. S.D.b.g.: R. AMOÊDO, 1891. Huile sur carton. Dimensions: 26,0 cm (H) x 12,0 cm (L). Localisation inconnue.

⁴⁶⁴ *Retrato de Adelaide Amoêdo*. 1892. S.D.h.d.: R. AMOÊDO, 1892. Huile sur bois. Dimensions : 41 cm (H) x 33 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 130. N° Tombo : 107.

⁴⁶⁵ *Retrato de mulher: desabillê amarelo, laço roxo*. 1892. S.D.? Huile sur bois. Dimensions : 41 cm (H) x 61 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 100. N° Tombo: 86.

⁴⁶⁶ *Retrato de menina com chapéu*. 1894. S.D.b.g.: R. AMOÊDO, 1894. Huile sur toile. Dimensions: 50,5 cm (H) x 36,0 cm (L). Conservé à Fortaleza (CE), à la Collection Airton Queiroz. N° Inv.: s/n°.

souvent en plein air, avec des coloris éclaboussés de soleil. Pour Pedrosa, Amoêdo ne s'était aperçu du mouvement impressionniste que de façon indirecte, par l'intermédiaire de son ancien disciple Visconti. De plus, il critique fortement la façon dont Amoêdo employait la couleur et la combinaison de tons. Il disait que la couleur ne serait pour Amoêdo qu'une superposition au dessin et que le style des impressionnistes ne serait qu'une sensation très vague chez lui:

« Dans certains tableaux, lorsqu'il traite des thématiques d'une pure atmosphère impressionniste, par exemple, des femmes aux habits colorés dans le parc, la première vue cela semble être une peinture en plein air, mais dans le fond c'est un ton léché à Chavannes. »⁴⁶⁷ (N.T., PEDROSA, 1957)

Tout de même, Amoêdo ne restera pas très longtemps sur cette voie. Peu après, il se tournera vers une peinture plus achevée et techniquement plus élaborée. Son tableau *Mauvaises nouvelles* (1895) (**Fig. 32**) qui fut l'une des premières œuvres d'Amoêdo à traiter un sujet moderne, inaugure ce nouveau style. Il initie alors une double thématique importante et récurrente dans sa carrière : la femme bourgeoise et la psychologie du personnage. A la manière d'Ingres, il s'applique au rendu scrupuleux des détails vestimentaires, des accessoires, du décor de la scène ; il s'intéresse aussi au japonisme. La femme moderne et urbaine deviendra alors l'un de ses sujets de prédilection. D'un côté, il a été certainement influencé par la littérature brésilienne contemporaine, en particulier celle de José de Alencar et Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), écrivains réalistes qui ont introduit les romans psychologiques au Brésil. L'artiste passe alors à représenter la femme, généralement seule, habillée à la mode de son temps et dans un contexte psychologique. C'est un nouveau tournant dans sa carrière qui est tellement évident dans le décor de *Mauvaises nouvelles* au point que certains auteurs estiment qu'il y a même un effet « perversement décoratif »⁴⁶⁸ (N.T., CARDOSO, 2008) dans ce tableau, c'est-à-dire détourné de son vrai but premier. Le traitement

⁴⁶⁷ « Em certos quadros, quando aborda temas de pura atmosfera impressionista, mulheres de roupas coloridas no parque, por exemplo, à primeira vista parece pintura ao ar livre, mas ao cabo é lambido tom à Chavannes. » (PEDROSA, 1957).

Source: PEDROSA, Mário. *Amoedo, lição de um centenário*. Jornal do Brasil, 14.12.1957, et In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. Volume 3. Otilia Arantes (org.). Page 116. São Paulo: Edusp-Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

⁴⁶⁸ « perversamente decorativo » (CARDOSO, 2008).

Source : CARDOSO, Rafael. *Rodolpho Amoedo [1857-1941]. Más notícias, 1895. Óleo sobre tela, 100 x 74 cm. Museu Nacional de Belas Artes In: A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Page 112. Rio de Janeiro: Record, 2008.

luxueux du décor qui avait débuté en 1884 avec *Etude de femme*, devient nettement plus coloré et riche en détails depuis *Desdemona*⁴⁶⁹ (Fig. 31) en 1892.

D'un autre côté, notre artiste a dû sans doute regarder le modèle de la peinture de James Tissot et s'en inspirer, tant sont nombreuses les similitudes des œuvres entre ces deux artistes. Comme Tissot, Amoêdo insiste sur la solitude des personnages, représentés plongés dans leur propre rêverie. Dans une même scène et dans une même œuvre, la vie mondaine et la vie privée se mêlent. Tissot n'avait-il pas traité auparavant ce même sujet de *Mauvaises nouvelles* en 1872 ? Dans ce tableau, il représenta aussi une femme contemporaine au regard absent, prise sous le choc d'une nouvelle, en même temps qu'elle est placée dans un décor riche en détails. En effet, Amoêdo a dû prendre connaissance de l'œuvre de Tissot à Paris, lors de l'exposition de celui-ci d'une série de quinze tableaux de femme en 1885. A ce moment-là, Amoêdo était un boursier sans ressources à Paris, mais en même temps libre de ses obligations de l'Ecole des Beaux-Arts. La précision du dessin de Tissot a dû l'attirer fortement. Comme nous l'affirme Cyrille Sciamma en 2005, Ingres fit partie des grands modèles de Tissot tout au long de sa vie :

« Figure tutélaire pour toute une génération d'artistes, Ingres représentait sans doute un maître charismatique, qui suscitait l'admiration et l'imitation. »⁴⁷⁰ (SCIAMA, 2005)

Toujours selon cet auteur, Tissot était fasciné par le modèle ingresque et il développa une connaissance profonde de l'œuvre et de la technique de l'illustre maître. Ingres formait donc le lien le plus fort qui pouvait attirer Amoêdo vers Tissot. Ce dernier avait fini par actualiser les personnages ingresques, en leur donnant un caractère moderne et introspectif. Peintre mondain, riche et célèbre, Tissot deviendra alors l'exemple à suivre pour Amoêdo. Dans ses toiles, il va aussi l'imiter dans le rendu du décor, le luxe des costumes et la minutie des détails vestimentaires. Tout cela contribue dans la création d'une atmosphère propice, laissant place à l'investissement psychologique de la part du spectateur. Lorsqu'il s'agit des sujets intimes et bourgeois, au traitement précis et décoratif, associé à une introspection psychologique, Cardoso mentionne aussi ce rapprochement de la production d'Amoêdo de l'œuvre de Tissot, mais aussi de John Singer Sargent (1856-1925).

⁴⁶⁹ *Desdemona*. 1892. S.D.b.g. : R. AMOÊDO. Rio 1892. Huile sur toile. Dimensions : 97,0 cm (H) x 130,5 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 57. Achat en 1892.

⁴⁷⁰ Source : SCIAMA, Cyrille. *James Tissot et ses Maîtres*. Catalogue de l'exposition *James Tissot et ses Maîtres*. Nantes, Musée des Beaux-Arts. Du 4 novembre 2005 au 5 février 2006. Page 27. Paris : Somogy éditions d'art, 2005.

Toutefois, au niveau de la composition, Amoêdo fait preuve d'originalité. Si d'un côté, l'idée du sujet a été inspirée par l'artiste français, l'iconographie et la mise-en-scène imaginée par Amoêdo ne ressemblent en rien à celle présentée par Tissot.

Par ailleurs, cette évolution de style chez Amoêdo correspond aussi à une période de grands changements dans la ville de Rio de Janeiro. Les années 1890 voient la consolidation du talent d'Amoêdo, en même temps que les années 1898 à 1905 marquent un tournant décisif du développement au Brésil. Alors que dans le monde on assistait à l'essor de la technologie avec l'arrivée de la lumière électrique, du téléphone, de la radio, de l'automobile, du cinématographe, des machines volantes pendant que les puissances européennes se partageaient l'Afrique et une partie de l'Asie. Ce moment correspond à l'arrivée au pouvoir au Brésil du président civil Manuel Ferraz de Campos Salles (1845-1913) qui a pris d'importantes mesures économiques, pendant son mandat de 1898 à 1902. L'ensemble de ces mesures va permettre la stabilisation de la jeune république et de ses nouvelles élites. A Rio de Janeiro, la capitale du pays, c'est l'avènement de la *belle époque*: période où la société et la culture de l'élite sont fortement influencées par le cosmopolitisme français. Ceci sera encore renforcé par le successeur de Campos Salles, le président Francisco de Paula Rodrigues Alves (1848-1919) qui entreprendra une grande réforme urbaine de la ville de Rio. Elle sera menée par son maire, l'ingénieur Francisco Pereira Passos, de 1903 à 1906. Il décidera de l'ouverture d'un grand boulevard à la française - l'*Avenida Central*⁴⁷¹ [Avenue Centrale] (**Photo 5**) - laquelle serait bordée de nouveaux palais de style éclectique, en même temps qu'il détruisait les constructions coloniales vieilles et sordides. Cette Avenue évoque le mieux différentes civilisations et la *belle époque* carioca. Entre 1909 et 1910, plusieurs des principaux immeubles seront inaugurés tels le Palais Monroe⁴⁷², l'Ecole Nationale de Beaux-Arts⁴⁷³, le Théâtre Municipal, le Palais de Justice et la Bibliothèque Nationale. Dès le début des travaux, Olavo Bilac écrivait dans ses chroniques publiées dans la revue *Kósmos*:

“[...] La ville coloniale immonde, rétrograde, immobilisée par ses vieilles traditions, pleurait du sanglot de ces matériaux pourris qui s'écroulaient.[...]”⁴⁷⁴ (N.T., BILAC, 1904)

⁴⁷¹ L'Avenue Centrale (actuellement Avenue Rio Branco), idéalisée et conçue par Pereira Passos, avec 1.800 m de long et 33 m de large reste encore aujourd'hui une des rues les plus importantes de la ville de Rio de Janeiro.

⁴⁷² Ce palais sera détruit en 1970.

⁴⁷³ Depuis 1937, ce bâtiment abrite le Museu Nacional de Belas Artes.

⁴⁷⁴ « [...] A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. [...] » (BILAC, 1904).

Ensuite, il ajoutait:

« Avec quelle joie elles chantaient – les haches régénératrices ! Et comme l’âme de ceux qui y étaient comprenaient bien ce qu’elles disaient, dans leurs clameurs incessantes et rythmées, en célébrant la victoire de l’hygiène, du bon goût et le l’art ! »⁴⁷⁵ (N.T., BILAC, 1904)

L’influence de la France au tournant du siècle était visible dans plusieurs domaines de la vie urbaine, notamment dans la haute société de Rio. Les mœurs et la façon de vivre à la française étaient copiés avec enthousiasme, aussi bien dans l’éducation, la littérature que dans la mode.

Source: BILAC, Olavo. *Chronica*. In: Kosmos. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 3, mars 1904, p. 2. In: GARCIA, Lúcia. *Para uma história da belle époque, a coleção de cardápios de Olavo Bilac*. Page 24. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

⁴⁷⁵ “Com que alegria cantavam elas – as picaretas regeneradoras ! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e ritmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte !” (BILAC, 1904).

Source: BILAC, Olavo. *Chronica*. In: Kosmos. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 3, mars 1904, p. 2. In: GARCIA, Lúcia. *Para uma história da belle époque, a coleção de cardápios de Olavo Bilac*. Page 24. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

La critique d'art au Brésil (1882-1930)

Pour les historiens d'art actuels (notamment CHIARELLI, 1995), Gonzaga Duque a été le premier critique à avoir une vision plus ouverte sur l'art produit au Brésil, en étant le premier à comprendre que l'art brésilien se caractérisait par un dialogue avec l'art international. Nonobstant, sa pensée a été très controversée à ses débuts. Pour comprendre l'évolution de ses jugements et de ses goûts, il nous faut d'abord connaître l'origine de ses réflexions et de ses écrits. Duque avait au départ des convictions très pessimistes et controversées quant à l'art du Brésil, en particulier celui du XIX^{ème} siècle. Pour lui, l'art réalisé au pays était cosmopolite, déraciné et il souhaitait voir un art homogène, typiquement national et proche de la réalité locale. Adeptes des idées déterministes d'Hyppolite Taine (1828-1893) et d'Eugène Veron (1825-1889), il ne croyait pas à la possibilité d'un art de qualité au Brésil parce que l'homme et son milieu ne formaient pas une base assez solide pour un vrai épanouissement. Ceci ne l'empêchait pas évidemment d'avoir de l'empathie à l'égard des artistes et des œuvres qu'il commentait. Dans ses écrits, il aimait donc indiquer les chemins que l'art brésilien devait prendre pour atteindre son autonomie⁴⁷⁶. Il croyait à l'importance pour les artistes brésiliens de se débarrasser des modèles préétablis et d'investir dans leur propre individualité pour arriver à une production artistique originale le plus possible en dehors des canons traditionnels. Tandis que l'académie prônait un art proche de l'idéal, il préférait une production artistique intéressée à rendre la réalité environnante. Ses choix esthétiques étaient complètement à l'opposé de l'académisme⁴⁷⁷. En ce sens, il voyait en Almeida Jūnior le peintre de la « plus grande originalité et de compréhension de l'art la plus nette et la plus moderne »⁴⁷⁸ (DUQUE, 1888). Almeida Jūnior, de sept ans plus âgé qu'Amoêdo, était imprégné à ses débuts des valeurs esthétiques du réalisme bourgeois européen. Cependant à la fin de sa vie, il s'est consacré à la représentation de paysans de sa province natale dans plusieurs scènes de genre. Lors de l'exposition générale de

⁴⁷⁶ Source: CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira* In DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page 31. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

⁴⁷⁷ Source: CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira* In DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page 37. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

⁴⁷⁸ « ... maior originalidade e mais nítida e moderna compreensão da arte... » (DUQUE, 1888). Source: DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page 180. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

1884, Duque a pu voir ses dernières productions qu'il va commenter dans son livre *A arte brasileira* (N.T. : L'art brésilien) de 1888. Il valorisait la simplicité des sujets choisis par Almeida Júnior qu'il trouvait d'ailleurs touchants et le comparait au style de Jules Breton (1827-1906) :

« ... l'un des plus intimement liés aux conditions esthétiques de son époque; le plus personnel, et sans doute l'un de ceux qui savent mieux exprimer - avec un style à la Breton, en toute clarté et précision - les sujets pris à l'improviste soit d'une page de la Bible, soit de l'Histoire ou simplement de la vie de tous les jours et de tous les hommes.»⁴⁷⁹ (N.T., DUQUE, 1888)

Ceci prouve que Duque rencontrait à Rio des artistes et il voyait des œuvres plus ou moins en harmonie avec les grandes questions artistiques et esthétiques alors en discussion en Europe. D'un autre côté, il était aussi très influencé par l'esthétique positiviste ce qui explique en bonne partie son engouement pour *La fuite en Egypte* (1881) (**Fig. 36**) d'Almeida Júnior. Pour lui cette toile « représente l'idéal de l'art moderne »⁴⁸⁰ (N.T. DUQUE, 1888) car « c'est une œuvre solide, morale, simple et bien faite⁴⁸¹ » (N.T., DUQUE, 1888). L'art moderne pour lui devait mettre au sommet certaines valeurs morales contemporaines et bourgeoises comme la famille. De cette façon, il va considérer Almeida Junior et Belmiro de Almeida comme de vrais artistes modernes par leur choix de traiter des sujets domestiques⁴⁸² :

“... Le peintre, lorsqu'il méprise les sujets historiques afin de s'occuper d'un sujet domestique, apporte une preuve débordante qu'il comprend la revendication des sociétés modernes et qu'il sait que l'inquiétude des philosophes d'aujourd'hui c'est l'humanité, représentée par cette force unique et inaccessible aux coups des iconoclastes ridicules, la plus ferme, la plus élevée, la plus admirable des institutions – la famille.”(N.T., DUQUE, 1888).

Pour toutes ces raisons, Duque admirait beaucoup la peinture d'Almeida Júnior. Il disait de ce dernier que, parmi tous les artistes contemporains, il était celui qui démontrait les plus grandes dispositions et qualités capables d'accompagner le mouvement artistique de son temps. Plus tard, il comprendra qu'un art véritablement national n'était pas

⁴⁷⁹ « ... um dos mais intimamente ligados às condições estéticas da sua época ; o mais pessoal, e, sem dúvida, um dos que melhor sabem expressar, com toda a clareza e nitidez de um estilo à Breton, os assuntos tomados de improviso a uma página da Bíblia, da História, ou simplesmente da vida de todos os dias e de todos os homens.” (DUQUE, 1888)

Source: DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Pages 180 et 181. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

⁴⁸⁰ “... representa o ideal da arte moderna” (DUQUE, 1888). Source: ibidem. Page 182.

⁴⁸¹ « é uma obra sólida, moral, simples e bem feita”. (DUQUE, 1888). Source: ibidem. Page 182.

⁴⁸² “... O pintor desprezando os assuntos históricos para se ocupar de um assunto doméstico, prova exuberantemente que compreende o desiderato das sociedades modernas, e conhece que a preocupação dos filósofos de hoje é a humanidade representada por essa única força inacessível aos golpes iconoclastas do ridículo, a mais firme, a mais elevada, a mais admirável das instituições – a família.” (DUQUE, 1888).

Source: DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

possible pour une jeune nation occidentale où toutes les races et les cultures se mélangent d'autant plus que l'influence de l'Europe avait joué un rôle fondamental pendant tout le XIX^{ème} siècle, en tant que guide intellectuel. Le Brésil était voué dès le début de sa constitution comme nation à être inséré dans un système international d'art et de culture. On perçoit ce changement d'idée lors de la publication de son roman *Mocidade morta* (N.T. : Jeunesse morte) en 1899. Cependant, ce n'est que vers 1907 que le critique accepte vraiment le cosmopolitisme dans l'art brésilien comme une valeur positive. Dorénavant pour lui, la qualité plastique doit primer sur toutes les autres questions, notamment celles liées au nationalisme dans l'art.

Quand il était jeune écrivain et journaliste débutant dans la critique d'art, il devint l'un des premiers critiques nationaux d'Amoêdo. Son activité de critique la plus intense aura lieu entre les années 1901 et 1908. Il va se montrer d'emblée très enthousiaste à l'égard d'Amoêdo et il gardera toujours un regard positif vis-à-vis de son oeuvre. Pour Duque son chef d'œuvre était le tableau *Le départ de Jacob* (1884) (**Fig.1**) qu'il résume dans le commentaire suivant publié dans la revue *Kósmos* de janvier 1905 :

« ...et il est venu l'accentuer dans une très belle œuvre qui vaut par elle-même tout le travail d'un artiste. C'est le 'Départ de Jacob', d'une touchante simplicité qui nous pénètre l'âme et nous renvoie au très doux passage biblique de l'élu du Seigneur. Son talent l'a conduit à bâtir cette scène d'une façon inédite. Elle nous montre Jacob à la tombée de la nuit, dans son humble condition de pasteur, à la porte de son taudis, en train de recevoir le baiser de sa mère attentionnée. Le brouillard tombe et dans un très beau ciel aux opales diluées le croissant de lune brille. Le bras maternel se déploie vers l'avant afin de bénir son fils. Les bergeries ont été ouvertes et le troupeau rassemblé au cri du berger. Il y a comme une bénédiction générale – l'expression intraduisible des choses qui annoncent la gloire de ce jour éternel. Cette page biblique a aussi inspiré Amoêdo pour le *Récit de Philletas* ... »⁴⁸³ (N.T., DUQUE, 1905)

L'autre critique favorable provient de la *Revista Illustrada* [Revue Illustrée]. Amoêdo fait en 1884 son plus grand envoi de toiles. Dix tableaux sont envoyés mais un total de quinze toiles seront exposés à la XXVI^{ème} Exposition Générale des Beaux-Arts du 23 août au 30 novembre 1884⁴⁸⁴. Outre les toiles déjà exposées telles que *Le*

⁴⁸³ « ... e veio accentual-a numa obra bellissima que, por si só, vale todo o trabalho de um artista. É a 'Partida de Jacob', de uma tocante simplicidade que nos penetra a alma e nos lembra aquella dulcíssima passagem bíblica do eleito do Senhor. Os seus recursos de arte constróem a scena por uma maneira inedita. Mostra-nos Jacob na sua humilde condição de pastor, à porta da choupana, recebendo o osculo da mãe cuidadosa. É ao descer da noite. O orvalho cae, e num lindo céu de opalas diluídas o crescente brilha. O braço materno destende-se para a frente a abençoar o filho. Foram abertos os apriscos e o rebanho se recolhe ao grito costumeiro do zagal. Há como uma bem-dicção em tudo – o exprimir intraduzível das cousas que auguram a gloria d'esse dia eterno. Essa página bíblica foi para Amoêdo a suggestionadora da Narração de Philéctas, onde está toda a força creadora do artista e todo o seu saber de pintor. ... »
Source: *Kósmos*. Anno II. N^o 1. Janvier 1905. Pages 07-14. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1905.

⁴⁸⁴ Les autres boursiers brésiliens qui y participent sont Belmiro de Almeida qui y envoie trois œuvres tandis que Décio Villares y envoie une copie d'un portrait de Van Dyck. Le portugais Souza Pinto y

Sacrifice d'Abel (1878), *Marabá* (1882), *Le départ de Jacob* (1884), *Le dernier Tamoyo* (1883) et les copies de tableaux de Ribera (*Saint Paul ermite*), de Tiepolo (*Un saint*) et de Pagnest (*Le tronc*), il présente ses nouveaux travaux : *Jésus Christ à Capharnaüm* (petite esquisse du tableau qu'il devrait exécuter au cas où sa bourse serait renouvelée), *Etude de femme*, quatre études de tête, un buste de femme et une demi-figure. *Etude de femme* est la toile qui cause le plus de réaction dans le public et chez les critiques. Celui de la *Revista Illustrada*, en analysant cette œuvre, est choqué par la sensualité de cette représentation même si cela était à ses yeux une grande nouveauté pour la peinture brésilienne.

A deux reprises, Amoêdo a vu l'une de ses œuvres censurée par les organisateurs d'expositions. La première au Salon de 1884, lorsqu'il essaie de présenter le tableau *Etude de femme*. Cette toile, représentant un nu féminin vu de dos a été jugée indécente par la critique parisienne. La deuxième en 1888 à son retour de Paris, lors de son exposition individuelle organisée par l'AIBA. Ce même tableau jugé immoral par le corps professoral de l'académie n'a pas pu être présenté au public. Pourtant dans cette toile, Amoêdo démontre à quel point il a compris la leçon apprise de Cabanel. La femme nue, blanche et lisse, couchée sur son lit est entourée d'éléments décoratifs. Son corps allongé et son bras tendu ne sont pas sans rappeler la *Phèdre* de Cabanel (**Fig. 67**), exécutée quelques années auparavant. Campofiorito (1983) dira de ce tableau qu'il est une des meilleures toiles du genre, un nu selon lui admirablement dessiné, très beau par ses couleurs et son décor.

Les jugements négatifs du XXème siècle viendront surtout de la part du graveur et critique d'art Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966) et de Pedrosa. Le fait d'avoir été un ancien élève de Cabanel sera pour Amoêdo un mauvais tour qui le marquera auprès de la critique et des générations futures. On peut se le demander pourquoi puisqu'on ne fera jamais des critiques similaires à Almeida Júnior, Aurélio de Figueiredo ou à Villares qui se sont choisis le même maître à Paris.

Les reproches les plus violents apparaissent au moins dès 1921, notamment par rapport à son style pré-symboliste ou identifié en quelque sorte à celui de Puvis de Chavannes. Mattos écrivait une page intitulé *Bellas Artes* (N.T. : Beaux-Arts) dans la revue *O Malho*. Il écrivait qu'il considérait Amoêdo comme un artiste franchement décadent dont seulement les œuvres du passé méritaient du respect. Il trouvait que ses peintures

participe aussi avec l'envoi de cinq tableaux. Mais ce sera Almeida Júnior qui y remportera le prix de Chevalier de l'Ordre de la Rose, tandis que Henrique Bernardelli y recevra la deuxième médaille d'or.

récentes exposées aux salons étaient des « barbarismes » (N.T., MATTOS, 1921)⁴⁸⁵. En outre, ce critique considérait qu'Amoêdo n'était pas juste avec ses disciples ni capable de juger avec impartialité la qualité des œuvres. Il soutenait ouvertement le paysagiste Parreiras qu'il croyait être le plus grand peintre contemporain⁴⁸⁶. Dès lors une grande rivalité va s'établir entre Amoêdo et Parreiras.

Plus de vingt ans plus tard, ce sera le tour de Pedrosa lui asséner de farouches critiques. Il disait qu'il voyait en Amoêdo un « peintre, surtout, un dessinateur »⁴⁸⁷ (N.T., PEDROSA, 1957). Il critiquait fortement sa façon de peindre :

«... le professeur Amoedo n'était pas maître d'une technique, car la technique - comme le disait déjà le vieux et honnête Dörne - 'est nécessairement subjective' »⁴⁸⁸ (N.T., *ibidem*)

Même s'il reconnaissait qu'Amoêdo était un artiste de talent et très dévoué à son métier: « Sa maîtrise du dessin est vraiment parfaite. »⁴⁸⁹ (N.T., *ibidem*)

De plus, ce critique considérait que la couleur n'était chez lui « qu'une superposition au dessin »⁴⁹⁰ (N.T., *ibidem*). En fait, Pedrosa était énervé par les idées anti-modernistes véhiculées lors de l'exposition consacrée à Amoêdo en 1957. Pedrosa a toujours été un grand défenseur de l'impressionnisme, pour lui le principal apport du XIX^e siècle à l'art moderne.

Pourtant tous ces avis ne faisaient pas l'unanimité des critiques de l'époque. Certains s'enthousiasmaient de l'évolution de styles présentés par Amoêdo, notamment par sa façon de traiter les sujets historiques. Dans les années 1930, vers la fin de sa carrière, l'un des critiques d'*O Malho* va choisir *Desdemona* (1892) (**Fig. 31**) comme l'un des vingt-cinq plus beaux tableaux de la peinture nationale⁴⁹¹. Ce « beau tableau de Rodolpho Amoêdo »⁴⁹² (N.T., ANONYME, 1935) sera largement diffusé à l'époque par ce périodique à travers des albums artistiques.

⁴⁸⁵ « barbaridades » (MATTOS, 1921).

Source : *O Malho*. Anno XX. N° 1006. Rio de Janeiro, le 24 décembre 1921. Page 35.

⁴⁸⁶ Source : *O Malho*. Anno XXII. N° 1075. Rio de Janeiro, le 21 avril 1923. Page 43.

⁴⁸⁷ « ...pintor, sobretudo, um desenhista. » (PEDROSA, 1957).

Source: PEDROSA, Mário. *Amoedo, lição de um centenário*. Jornal do Brasil, 14.12.1957, et In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. Volume 3. Otilia Arantes (org.). Page 116. São Paulo: Edusp-Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

⁴⁸⁸ « ...o professor Amoedo não era senhor de uma técnica, pois técnica, como já o velho e insuspeito Dörne dizia: 'é necessariamente subjectiva' ».

Source: *ibidem*. Page 118.

⁴⁸⁹ « Seu domínio do desenho é realmente perfeito. » (PEDROSA, 1957)

Source: *ibidem*. Page 116-118.

⁴⁹⁰ « A cor para ele é uma superposição ao desenho. » (PEDROSA, 1957)

Source: *ibidem*. Page 116.

⁴⁹¹ Source : *O Malho*. Anno XXXIV. N° 0118. Rio de Janeiro, le 5 Septembre 1935. Page 4.

⁴⁹² « bello quadro de Rodolpho Amoedo » (ANONYME, 1935).

Amoêdo et la représentation du nu

L'étude du nu masculin était le socle de la formation de tout peintre d'histoire. Sur ce point, l'École des beaux-arts du XIX^{ème} siècle imposait à ses élèves de longues épreuves dont la finalité était la maîtrise du nu. Les élèves dessinaient en même temps d'après l'antique et d'après nature. Pour les élèves français, la maîtrise dans l'exécution du nu masculin était le critère de sélection central du jury pour le prix de Rome. La figure canonique demeurait toujours celle de l'homme et non le type féminin. Le corps masculin était l'archétype de la perfection anatomique, la référence et la mesure depuis la Grèce antique : le *kouros* étant la figure mâle par excellence. Cette prééminence du modèle masculin était presque toujours revendiquée pour des raisons esthétiques. Pour les Grecs, le corps idéal est celui du soldat – symbole de la virilité accomplie et de la fonction sociale la plus noble. Léonard de Vinci considérait même le corps viril comme l'archétype de l'être humain, sous les traits de *l'Homme de Vitruve*, héritage du monde gréco-romain. Pour le grand historien du néo-classicisme Winckelmann, la grâce était liée au corps viril car celui-ci incarnait les valeurs morales associées à la philosophie antique, fondée sur la modération des passions et la tranquillité de l'âme. Cette prédominance du modèle masculin se retrouvait également dans les études d'anatomie de l'École des Beaux-Arts. Pour les fameuses « académies », seuls les modèles masculins étaient habilités à poser. La représentation de l'homme nu n'avait pas d'obstacle, car il était vu comme un plaisir esthétique pur de tout désir de possession charnelle. Le nu comme état, c'est le nu masculin, pas un simple corps dénudé, mais un être idéal remodelé, plus dieu qu'homme. Cette reconstruction intellectuelle donne ses lettres de noblesse au nu : s'il est érotique, il n'est jamais obscène ; s'il est nu, c'est pour rester hors du temps. D'où la figure héroïque de l'athlète ou du soldat gréco-romain, du *Discobole* ou du *Doryphore*. On dit qu'historiquement, si la nudité est féminine, le nu est masculin.

Les nus d'Amoêdo se distinguent aujourd'hui comme étant son genre le plus prisé, vu leur grande qualité d'exécution. Ils sont généralement marqués par une sensualité, à

l'exception de son premier nu historique *Le sacrifice d'Abel*⁴⁹³ (1878) (**Fig. 17**), qu'il présenta à l'Académie Impériale lors du concours au prix du voyage. Ce dernier est une académie peinte où le nu est sobre et très classique dans sa forme. La figure d'Abel peinte en diagonale occupe tout le premier plan de la toile. Il est représenté non pas comme un éphèbe mais comme un jeune d'une vingtaine d'années, chaste et pur. Il est debout appuyé sur un tronc d'arbre transformé en autel. Habillé d'un simple pagne en peau, tout son torse se dévoile au regard dans une sorte de nudité héroïque. La délicatesse de son corps diaphane semble être issue des copies des marbres antiques. L'attitude du personnage est théâtralisée par le geste d'offrande à Dieu d'un agneau immolé à ses côtés. On aperçoit le travail des muscles, la carnation blanche qui fait écho avec la robe de l'animal sacrifié. Il regarde vers le haut et vers l'extérieur du tableau. Comme chez les héros antiques, l'expression de son visage transmet des valeurs supérieures, universelles et éternelles. Son visage et son corps sont d'un réalisme idéalisé, conforme à l'enseignement de Meirelles. Au fond, en perspective et presque estompé, on aperçoit le mouvement en sens inverse de la figure de son frère Caïn. Celui-ci est aussi représenté à moitié nu mais comme un être sauvage, agitant ses bras en geste de colère et en net contraste avec la figure édulcorée d'Abel. Le ciel se confond avec la fumée qui part de l'agneau sacrifié et le fond arrière du paysage. Toute la gamme chromatique est restreinte aux marron, beige et bleu avec un peu de rouge qui attire notre regard vers le sang versé de l'agneau. Avec ce tableau, dès sa jeunesse, l'artiste a su faire preuve de sa compréhension de la place du nu masculin dans la peinture d'histoire.

Amoêdo va continuer à étudier avec acharnement le nu masculin à Paris. Depuis son arrivée en 1879 jusqu'en 1881, nous connaissons d'Amoêdo au moins une dizaine d'académies masculines⁴⁹⁴. Ces académies étaient un exercice consistant à représenter un nu d'après un modèle vivant. Leur but était de maîtriser les rouages du corps humain. Amoêdo les envoyait à Rio comme preuve de ses progrès dans l'art. Elles ont toutes été dessinées au charbon sur papier ce qui prouverait qu'outre les plâtres antiques qu'il copiait le matin dans la cour du palais, il dessinait aussi d'après des modèles nus masculins dès 1879. Ces académies représentent pour la plupart un homme jeune généralement debout, de face ou de profil, les bras croisés ou tenant un bâton. Celle qui

⁴⁹³ *O Sacrificio de Abel*. 1878. Sans date et sans signature. Huile sur toile. Dimensions : 116,4 cm (H) x 89,5 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Dom João VI. N° Inv. : 6.

⁴⁹⁴ Toutes ces dix académies sont actuellement conservées à Rio de Janeiro, au Museu Dom Joao VI.

représente un nu semblant marcher de 1880⁴⁹⁵ a été marquée comme étant une pièce de concours. D'autres montrent le modèle assis ou à d'autres âges de la vie : un garçon, un adolescent ou un vieillard. Elles démontrent la facilité de l'artiste à reproduire le corps dans les détails des muscles et dans le rendu du visage. Il a certainement fait de nombreuses copies de statues antiques en plâtre. Les plâtres antiques étaient un inépuisable répertoire de formes pour les artistes. Toutefois, aucune copie ne nous est parvenue.

Par la suite, l'AIBA lui prescrit de réaliser en 1880 une copie du tableau *Tronc masculin*⁴⁹⁶ (Fig. 69) de Pagnest, exposée à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Le modèle est représenté en diagonale, coupé au niveau des jambes et à demi couché. Cette copie a été réalisée l'année de son inscription à l'Ecole des Beaux-Arts. Elle atteste d'un grand progrès vis-à-vis des nus académiques, en particulier si on la compare avec son premier nu masculin de 1878.

Amoêdo abordait alors pour la première fois un genre de nudité qui n'était pas historique. Pourtant, il se révélait beaucoup plus vigoureux que celui du *Sacrifice d'Abel*. Le travail de la carnation est plus riche en détails et en jeux d'ombres et de couleurs. Traité de façon plus réaliste et moins idéalisé, le personnage illuminé par le haut se détache d'un fond sombre. Appuyant son bras droit sur des pierres taillées, on aperçoit tout le rendu des muscles et des veines saillantes. Le torse blanc travaillé avec vigueur dans le modelé fait penser à une sculpture réaliste taillée dans le marbre. Le traitement du clair-obscur donne une vibration à la carnation par l'emploi des ombres chaudes. L'impassibilité du visage tranquille du modèle est trahie par le geste nerveux des mains, l'une posée au-dessus de sa tête, l'autre touchant une oreille. Au contraire du visage pâle et uni d'Abel, celui-ci se révèle plus tourmenté à travers l'emploi d'un jeu de rouges et d'ombres noires. Comme pour *Abel*, les deux personnages posés en diagonale regardent vers l'extérieur du tableau. Si ce nu se présente plus viril et réaliste que le premier, notamment dans le rendu du corps, son visage semble plus douteux en matière de masculinité. La représentation est d'ailleurs coupée au niveau du pubis, ne laissant pas apercevoir son sexe.

⁴⁹⁵ *Nu masculino em pé de perfil*. 1880. S.D.h.g.: « Concurso ». R. Amoêdo, 1880. Charbon sur papier. Dimensions : 62,0 cm (H) x 49,0 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Dom João VI. N° Inv.: 257.

⁴⁹⁶ *Tronco masculino (cópia de PAGNEST)*. 1880. S.D.b.g. : ?. Huile sur toile. Dimensions : 98,0 cm (H) x 82,3 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Dom João VI. N° Inv.: 43.

De cette période d'études, il date un autre remarquable nu masculin d'Amoêdo. Même s'il s'agit là encore d'une copie⁴⁹⁷ (**Fig. 70**), cette fois-ci d'un tableau historique de J. Ribera, *Saint Paul l'ermite* (**Fig. 71**), conservé au Louvre. Elle est très fidèle à l'original qui représente le saint seul dans un désert, assis en diagonale. Il prie les mains jointes, en regardant vers le haut et vers l'extérieur du tableau. La présence d'un crâne posé à sa droite rappelle l'iconographie classique d'autres saints. Le personnage est à peine habillé ; on distingue bien le travail du rendu des muscles. La représentation semble être un prétexte pour la réalisation d'un nu académique. Au fond, un ciel gris et orageux renforce la sobriété et la monochromie de la composition.

Lorsque cette copie sera envoyée à Rio, Ferreira écrira en 1885:

« ... quant à S. Paul, l'ermite, l'original de Ribera, prouve mieux les capacités du talentueux boursier de l'Académie à Paris, que certains de ses originaux. »⁴⁹⁸ (N.T., FERREIRA, 1885).

Toutes ces études de nu le préparent pour son plus grand et célèbre nu masculin : *Le dernier des Tamoyos* (N.T.) (**Fig. 19**), peinture historique qui sera exposée au Salon des Artistes Français en 1883. Le sujet est tiré de la littérature romantique brésilienne du XIX^e siècle. Il représente un chef indien tombé et mort. Le cadavre nu et étendu sur une plage déserte suggère tout l'effort colossal que l'indien a dû faire avant d'être abattu. Ce sujet était jusqu'alors inédit dans la peinture brésilienne. L'indien dépeint comme une figure athlétique, une sorte de nu héroïque classique occupe presque tout l'espace pictural. Sa tête s'appuie sur les bras d'un frère franciscain qui l'a trouvé abandonné sur cette plage. Son corps presque entièrement nu est allongé sur le sable mouillé, où seules quelques plumes colorées viennent cacher pudiquement son sexe au regard du spectateur. Comme toile de fond, une plage du Brésil au sable fin, enfermée par des montagnes. Le religieux dans son habit marron foncé contraste avec la carnation beige clair de l'indien mort. Ce même marron du costume fait écho aux pierres et aux montagnes. La nette influence de Cabanel dans cette œuvre de jeunesse d'Amoêdo est visible non seulement dans la construction de l'image, la rigueur académique du dessin et l'emploi dominant de couleurs claires, mais aussi par la sensualité manifeste du modèle. Vu de face, le cadavre ne présente pas une pose rigide mais plutôt languide. Il

⁴⁹⁷ *São Paulo eremita* (cópia de J. Ribera, conservado no Museu do Louvre). S/d et S/s. Huile sur toile. Dimensions: 198,0 cm (H) x 153,5 cm (L). Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 3690. N° Tombo: 189.

⁴⁹⁸ « ... quanto ao S. Paulo, o eremita, original de Ribera, prova melhor o aproveitamento do talentoso pensionista da Academia em Paris, do que alguns dos seus originais. » (FERREIRA, 1885).
Source: FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Page 214. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

rappelle à peu près l'attitude de la *Naissance de Vénus* (1863) de Cabanel, avec l'un de ses bras posé sur l'écume de la mer et sa hanche légèrement saillante. Comme tant d'autres de ses disciples, Amoêdo s'inspire directement de son maître. Par ailleurs, la pose étirée de l'indien et l'endroit désert entouré de montagnes ne sont pas sans rappeler le tableau d'*Abel* (1874) (**Fig. 72**) de Camille Bellanger (1853-1923), un autre ancien disciple du maître français. Avec *Marabá*, présentée l'année d'avant, Amoêdo poursuivait alors cette tradition du nu allongé et lascif des élèves de Cabanel, tout en modifiant les costumes et le cadre. Depuis plusieurs années déjà, les critiques du Salon avaient remarqué ce point commun parmi les élèves du maître. Au Salon de 1875, certains de leurs comptes-rendus relataient « la tendance aux grandes figures isolées dans un cadre » (CASTAGNARY, 1892). La faute en revenait selon ce critique à l'enseignement de Cabanel. Ses élèves voulaient se mesurer à l'œuvre la plus célèbre du peintre, en renouveler le sujet, voire réaliser de véritables hommages et l'on assistait à l'apparition au Salon d'une véritable « école de la volupté » (SAINT-VICTOR, 1872). Par son choix d'une thématique liée aux indiens, les conservateurs et historiens d'art classent ce tableau d'Amoêdo comme étant d'un romantisme attardé. Duque est l'un des premiers critiques à se manifester à propos de cette peinture⁴⁹⁹ :

« 'Le Dernier des Tamoyos' est un tableau studieusement achevé. Au fond, une vision âpre de montagne et un morceau de ciel; au premier plan une large plage déserte où la mer vient de cracher le cadavre d'Aimbire, le chef des Tamoyos, qu'Anchieta ému, contemple entre ses bras. Le cadavre d'Aimbire est dépeint avec un profond sentiment de réalité, tandis que la personnification d'Anchieta est fautive. Le missionnaire jésuite n'avait pas de barbe, son visage était allongé et creusé, sa tête grosse, ses yeux plongés dans de profondes orbites, le nez aquilin et large. La composition plaît beaucoup, sans paraître affectée ou recherchée; l'exécution est franche et audacieuse, en même temps que simple et sévère. » (N.T., DUQUE, 1888)

Campofiorito (1983) estime que cette peinture est plutôt un prétexte à peindre des nus qu'un vrai tableau au sujet historique. En tout cas, Acquarone (1941) considère cette toile comme la plus forte et la plus expressive composition réalisée par l'artiste. Il la trouve imprégnée d'un puissant sentiment natif et l'une des œuvres les plus

⁴⁹⁹ « 'O Último Tamoio' é um quadro engenhosamente tocado. Ao fundo um corte áspero de montanha e um pedaço de céu; no primeiro plano uma praia extensa e deserta onde o mar cospe o cadáver de Aimbire, o chefe dos Tamoios, que Anchieta contempla comovido tomando-o entre os braços. O cadáver de Aimbire está pintado com profundo sentimento de realidade, porém o tipo de Anchieta é falso. O missionário jesuíta não tinha barba, o seu rosto era comprido e chupado, a cabeça grande, os olhos mergulhados em profundas órbitas, o nariz aquilino e longo. A composição agrada muito, sem parecer pedante e procurada; e a execução é franca e audaciosa, porém simples e severa. »
Source: DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page 186. Campinas : Mercado de Letras, 1995.

caractéristiques du mouvement romantique en faveur de l'indien. En somme, il l'estime l'un des chefs-d'œuvre de la peinture brésilienne.

Quelques années plus tard, Amoêdo va revenir sur deux autres grands nus masculins. Ce sont deux sujets historiques : le *Récit de Philletas - Daphnis et Chloé* (présenté au Salon de 1887) et *Jésus à Capharnaüm* (non présenté au Salon). Dans le premier, un éphèbe couché de dos et à demi-nu rappelle une sculpture. Dans le deuxième, c'est un nu masculin qui est présenté en premier plan.

En ce qui concerne la représentation de la femme nue, c'était beaucoup plus problématique, car capable de susciter un émoi érotique qui en dénaturerait la beauté. Il a fallu attendre la réforme de 1863 pour que l'École des beaux-arts puisse admettre le modèle nu féminin dans des ateliers privés. Selon Philippe Comar⁵⁰⁰ (2013), jusqu'au début du XXème siècle, la femme, quand elle était figurée nue, n'échappait pas au thème de la nudité surprise ou dévoilée. D'où les sujets classiques tirés de la Bible ou de la mythologie gréco-romaine tels que *Vénus endormie*, *Diane et Actéon*, *Suzanne et les vieillards*, *Phryné devant l'aréopage*, auxquels il fallait ajouter les scènes d'enlèvement, comme *L'Enlèvement des Sabines*, *Le Ravissement d'Europe* ou *Le Rapt de Perséphone*. Généralement, la représentation de la nudité chez la femme reposait sur l'idée d'un dévoilement ou d'une promesse de dévoilement.

Le premier nu féminin connu d'Amoêdo est le *Torse de femme : étude d'après nature*⁵⁰¹ (N.T.) (**Fig. 50**), réalisé à Paris en 1881. Très inspiré d'Ingres, ce nu féminin assis et vu de dos se détache sur un fond noir. Toute la figure féminine est très bien dessinée dans ses contours et dans le rendu du volume de son corps. Ce nu qui occupe toute la surface de la toile n'a pas d'identité car son visage - tourné de profil et plongé dans l'obscurité - se dérobe au regard. Ses cheveux courts et noirs rehaussent la carnation blanche de la jeune femme et ils se confondent avec le fond noir du tableau. Seule une petite boucle d'oreille en métal lui sert d'ornement. Le mouchoir blanc que la femme tient dans sa main gauche donne une sensation de profondeur à la toile. Il sert à situer le personnage dans l'espace et à donner de la perspective au tableau. Le dessin linéaire très appuyé, ainsi que l'attitude du modèle, rappellent nettement le style d'Ingres et de ses odalisques. Par rapport à ce tableau, Duque a remarqué les capacités techniques dont l'artiste fait preuve :

⁵⁰⁰ COMAR, Philippe. *Nu masculin : la figure de l'idéal* In Catalogue de l'Exposition *Masculin/ Masculin : l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*. Paris : Flammarion, 2013.

⁵⁰¹ *Dorso de mulher*. 1881. S.d.h.g. : R.AMOÊDO, Paris 1881. Huile sur toile. Dimensions: 92 cm (H) x 65 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 58.

« Le torse de femme est une grande promesse d'habileté technique et il témoigne de beaucoup d'étude d'anatomie des formes. »⁵⁰² (N.T., DUQUE, 1888)

Il était normal qu'Amoêdo s'inspirât d'Ingres pour la représentation d'un nu féminin. Comme nous le dit Lisa Small (2010)⁵⁰³, Ingres était sans contexte depuis 1863 le chef de file de l'école française. Il exerçait toujours une influence considérable sur tout artiste qui aspirait à peindre des thèmes historiques, mythologiques, religieux ou allégoriques importants. Son nom est notamment associé au nu féminin dont il a défini les canons avec *La Grande Odalisque* (**Fig. 45**), un tableau qui avait définitivement détaché le corps féminin de son support narratif pour en faire un objet d'exposition.

Après la disparition d'Ingres en 1867, Cabanel devient l'un des seuls grands représentants de la peinture historique où le nu était généralement classé. Même si des critiques ne voyaient pas en lui un digne successeur d'Ingres, la peinture d'histoire était déjà en totale perte de vitesse dans les années 1860, au profit d'un goût plus bourgeois et commercial. C'est le moment du grand essor de la peinture de genre et du paysage commandés par le marché. Toutefois les critiques considèrent ce genre d'œuvre moins sérieux. La problématique quant au rôle du nu féminin dans la peinture moderne se pose alors. Cabanel semble résoudre ce problème en traitant le nu à la fois comme un sujet antique mais en même temps qui puisse plaire au goût du peuple tout en ne renonçant pas totalement à l'humain pour le divin. Son audace était de se tenir entre ces deux extrémités. Son tableau le plus célèbre *Naissance de Vénus* (1863) (**Fig. 20**) va alors occuper une place centrale dans le débat qui va secouer l'école de peinture française du milieu du XIX^{ème} siècle, notamment sur la question du nu féminin. Comme l'a suggéré Zola, la synthèse du dessin correct, un modèle antique et la coloration délicate et « fardée » (ZOLA) vont permettre à la Vénus de Cabanel d'avoir du succès. Pour cela, il reformule la technique et la théorie académiques de l'idéal. Il poursuit la rigueur de la ligne et du dessin d'Ingres mais il maquille « de fard et de poudre de riz » (ZOLA) la carnation de ses nus afin de perfectionner la nature, en cachant les défauts. Si le résultat artificiel déplait à certains de ses critiques, d'un autre côté il rapprocherait « immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur » (BAUDELAIRE, 1863). La finition lisse et léchée obtenue dans ses nus révèle une

⁵⁰² « O tronco de mulher é uma grande promessa de habilidade técnica e prova de muito estudo de anatomia das formas . »

Source : DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page 186. Campinas : Mercado de Letras, 1995.

⁵⁰³ SMALL, Lisa. *Naissance de Vénus* In Catalogue de l'Exposition *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau*. Page 214. Paris : Somogy Editions d'Art, 2010.

forme idéale et abstraite comme le rendu d'un maquillage. Il transforme la femme de simple mortelle en déesse.

Encore selon Small (2010)⁵⁰⁴, avec Henri Gervex (1852-1929) la décadence des mœurs véhiculée par le nu est bien plus explicite, provoquant une controverse bien plus forte que celle suscitée par le tableau de son ancien maître Cabanel. Charmant, indifférent et conforme aux idéaux académiques illustrés par la Vénus de Cabanel (sa sœur jumelle), son nu *Rolla* (**Fig. 47**) est allongé sur un lit défait, corsets et vêtements empilés au pied du lit, dormant après avoir fait l'amour, sous le regard d'un homme debout à la fenêtre avec Paris en toile de fond. Le tableau est refusé par le jury du Salon de 1878 en raison de sa représentation trop explicite – et pour certains obscène – de la prostitution. Désir et séduction sont présents dans ce tableau de Gervex, offrant une vision choquante du problème de la prostitution qui s'infiltrait dans la société parisienne d'alors.

Autre célèbre tableau français de nu féminin est l'*Olympia* (1863) (**Fig. 73**) d'Edouard Manet. Dans cette œuvre, Manet fait le portrait de la prostitution de l'époque. Avec *Rolla*, cette œuvre illustre le conflit qui oppose le goût du Second Empire – l'érotisme édulcoré et charmant de Cabanel – à la volonté scandaleuse de le défier et de le renverser. Mais considéré comme hors des canons traditionnels de la beauté, ce tableau a souffert l'opprobre du Salon de 1865.

Ces trois célèbres tableaux de Cabanel, de Gervex et de Manet représentent tous une femme nue allongée. Toutefois les personnages dialoguent de façon extrêmement différente avec le spectateur. Comme nous l'explique Small (2010), la Vénus endormie de Cabanel ne regarde pas directement ses admirateurs, ce sont eux qui la regardent, contrairement à l'*Olympia* de Manet qui soutient effrontément leur regard. Le public, habitué aux nus au charme sage et convenu du Salon, est déstabilisé par l'agressivité de l'expression d'*Olympia*, agressivité qui suggère que sa sexualité lui appartient à elle seule. Geste troublant qui attire l'attention sur la réalité qu'elle dissimule, sa main déployée à l'endroit précis où se niche sa valeur marchande ne dit pas autre chose. Elle est raide et son regard sans expression, ce qui suggère l'illusion de la séduction et du désir. En revanche, la Vénus de Cabanel, de vision si immaculée, dévoile ses courbes délicates, sa chair ferme et rosée d'un air décidé a été bien acceptée et comprise au

⁵⁰⁴ SMALL, Lisa. *Naissance de Vénus* In Catalogue de l'Exposition *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau*. Page 220. Paris : Somogy Editions d'Art, 2010.

Salon de 1863. Son corps est un pur objet de délectation pour le spectateur masculin. Au contraire, Manet brosse un grain de peau de couleur inégale, donnant un aspect cadavérique au corps d'Olympia. Du Camp (1863) avait déjà remarqué qu'il y avait quelque chose dans son abandon et ses yeux mi-clos indiquant qu'elle est pleinement consciente de ses charmes. Ce n'est pas un tableau anecdotique, mais seulement une vision agréable et qui attire le sexe masculin. Elle affiche une sexualité nettement dépourvue d'agressivité, comme il convenait d'ailleurs au Salon.

Juste après la réalisation de son premier grand nu féminin, *Torse de femme* (1881), Amoêdo réussit à exposer pour la première fois au Salon des Artistes Français (voir chapitre 2). Il s'agit alors d'un grand nu féminin historique intitulé *Marabá* (1882). Dans une forêt sombre, assise de profil, le tronc de trois-quarts, une jeune indienne nue s'appuie sur un tronc d'arbre qu'elle serre de ses bras. Ses jambes sont stratégiquement pliées, afin de voiler ses parties intimes. Ses yeux sont mi-clos, sa bouche ouverte semble montrer qu'elle est en train de dire quelque chose ou de se lamenter sur son sort. Le réalisme de la représentation, ainsi que la sensualité qui se dégage de la toile étaient jusque là inédits dans l'art brésilien mais cette nouveauté était plus subtile au regard et par conséquent moins controversée. Si d'un côté, l'artiste renoue avec le romantisme académique par le choix d'un sujet déjà connu, lié à la littérature et aux indiens, de l'autre il démontre par le biais du réalisme et de la sensualité, comment il arrive à se débarrasser d'un vieux style pour se lier à d'autres courants plus modernes. Meirelles avait réalisé auparavant, en 1866, le tableau *Moema* (**Fig. 59**). Dans ce tableau, le corps d'une belle indienne se tient aussi en frise et au premier plan. Elle est nue, seule et étendue sur une plage déserte. Son corps gracieux et sensuel se dévoile au regard du spectateur, mais l'attitude de *Marabá* est volontairement aguichante. Même si ces deux nus féminins rappellent directement la *Vénus* (1863) de Cabanel, Amoêdo va plus loin que Meirelles. Visiblement, comme ses camarades d'atelier, il cherche à se mesurer à son maître français. Comme une *Vénus* de Cabanel, *Marabá* a une attitude languide, entièrement nue sans porter d'ornement. Sa peau mate et son corps sont idéalisés, tandis que son visage est de rendu plus réaliste et contemporain. Duque s'est exprimé à propos de *Marabá* dans un article du journal *O Globo* en 1882, puis dans son livre sur *L'art brésilien*⁵⁰⁵ (1888). Dans le premier, il a cherché à défendre l'interprétation de l'artiste pour la métisse⁵⁰⁶ mais plus tard dans son livre, il dit avoir changé d'avis :

⁵⁰⁵ Titre originel: *A arte brasileira*.

⁵⁰⁶ Source : DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page 185. Campinas : Mercado de Letras, 1995.

« Aujourd'hui, sans peur de l'affirmer, il n'est pas d'accord en partie avec les lignes qu'il a écrites. En fait, le tableau d'Amoedo en tant qu'oeuvre historique contient peu de valeur: en premier parce que si le peintre l'avait envoyé sous le titre de Mélancolique ou d'Isolée, ou encore s'il nous l'avait remis comme une simple étude de nu, c'est sûr que personne n'aurait trouvé la source qui lui a servi d'inspiration; deuxièmement, pour avoir l'importance d'une toile historique il serait nécessaire de représenter une scène de nos tribus indigènes; troisièmement, notre forme est poétique – le lyrisme, comme assure M. Silvio Romero, et parce que c'est dans ce lyrisme que le peintre a trouvé la touchante description du type de Marabá, il était juste qu'il adapte l'exécution de son oeuvre selon les traits descriptifs de la poésie qui l'a inspiré. Mais le poète des *Timbiras* nous décrit Marabá comme étant blonde aux yeux bleus comme la mer et le peintre, en s'éloignant de ces caractéristiques, lui donne un teint brun des feuilles sèches et des yeux noirs de bois de rose et des cheveux couleur des fruits du tucum.

C'est un type de métisse qui est représenté sur la toile. Mais ce n'est pas le type de Marabá, la fille de l'étranger, haïe par les sauvages : le niveau d'une race n'est pas caractérisée par une plus grande ou moindre quantité de matière colorante sur l'épiderme.⁵⁰⁷ (N.T., DUQUE, 1888)

Deux ans après le succès de *Marabá*, Amoêdo va encore innover avec un autre nu féminin de grandes dimensions : *Etude de femme* (N.T.)⁵⁰⁸ (non présentée au Salon), datée de 1884. Selon l'historien d'art T. Chiarelli, cette toile marquerait l'avènement du réalisme bourgeois⁵⁰⁹ ou style pompier au Brésil. Elle fera scandale à Paris comme à Rio. Le jury parisien l'aurait refusée au salon⁵¹⁰. Très moderne et choquante par rapport aux critères de l'académie impériale, elle va bouleverser les critiques brésiliens lorsqu'elle sera présentée à Rio au moment de la XXVIème Exposition Générale des Beaux-Arts (EGBA) de 1884. D'abord parce que c'était une vaste toile pour traiter un sujet prosaïque. Il ne s'agissait pas d'une Vénus, d'une indienne ou d'une allégorie, mais d'une femme surprise dans son repos. De plus, la pose sensuelle du modèle rappelle en quelque sorte la construction de l'*Olympia* de Manet. Les deux compositions en frise représentent une femme nue couchée occupant tout le centre de la toile. Les

⁵⁰⁷ « Hoje, sem temor de afirmar, discorda, em parte, das linhas que escreveu. O quadro de Amoedo como obra histórica pouco valor encerra: 1º por que, se o pintor o tivesse enviado com o título de Melancólica, ou de Isolada, ou se nã-lo remetesse como um simples estudo do nu, ninguém, ao certo, encontraria a fonte que lhe serviu de inspiração; 2º para ter a importância de uma tela histórica necessário fora que representasse uma cena das nossas tribos indígenas; 3º sendo a nossa forma poética – o lirismo, como muito bem assegura o Sr. Silvio Romero, e tendo sido nesse lirismo que o pintor encontrou a tocante descrição do tipo de Marabá, era justo que amoldasse a execução do seu trabalho aos traços descriptivos da poesia que lho inspirou. Mas o poeta dos Timbiras nos descreve a Marabá um tipo louro, de olhos azuis como o mar; e o pintor, afastando-se desses característicos, dá-lhe à tez o tom queimado das folhas secas, aos olhos negros do jacarandá, aos cabelos a cor dos frutos do tucum.

È um tipo de mestiça, esse que aí figura na tela. Mas não é o tipo da Marabá, a filha do estrangeiro, odiada pelos gentios. A degeneração de uma raça não é caracterizada por maior ou menor quantidade de matéria colorante na epiderme.»

Source : DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page 185. Campinas : Mercado de Letras, 1995.

⁵⁰⁸ *Estudo de mulher*. 1884. S.D.b.d.: ROD. AMOÊDO. Paris 1884. Huile sur toile. Dimensions: 1,50 m (H) x 2,0 m (L). Conservé à Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 60.

⁵⁰⁹ L'historien d'art Tadeu Chiarelli disait en 2002 qu'avec cette peinture, Amoêdo avait inauguré le style réaliste bourgeois au Brésil.

Source: CHIARELLI, Tadeu. *Rodolfo Amoedo entre a Academia e a Academia* In *Arte Internacional Brasileira*. Page 153. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda., 2002.

⁵¹⁰ Jusqu'à présent nous n'avons pas trouvé de preuves qui puissent attester ce fait.

deux nus ont la même attitude de cacher leur sexe. La composition d'Amoêdo présente une femme nue couchée de dos sur un canapé couvert d'un tapis oriental. Elle appuie sa tête sur un coussin brodé de fleurs. Elle est entourée d'une exquise mise en scène qui flatte les sens. Son visage se dérobe au spectateur – comme dans le *Torse de femme* (1881) -, tourné vers le fond de la toile, tandis que son corps nu se dévoile entièrement au regard. Le modèle perd toute son individualité, il n'est qu'un corps. Les cheveux bruns foncés posés sur le coussin participent d'un jeu de contrastes entre les couleurs. La carnation blanche et lisse du corps bien dessiné rappelle les Vénus poudrées et maquillées de Cabanel. Elle contraste avec les quelques touches colorées du décor raffiné. Sa main gauche tombée tient un éventail car il fait chaud. Il semble alors que pour être plus à l'aise, le modèle s'est découvert. Le drapé en soie blanc cassé formé par le pan écarté à ses pieds est travaillé en détail. Ce n'est pas par hasard qu'il vient occuper presque la moitié de la composition car c'est là un prétexte de l'artiste pour montrer de son habileté technique. L'autre moitié du décor est formée par la tapisserie verte pendue au fond et le tapis en bas, tous les deux sont à peine esquissés. Le coussin en soie brodé de fleurs où repose sa tête semble être un pendant du bouquet de fleurs apporté par la servante d'*Olympia*. La lumière venant d'en haut met l'accent sur l'ensemble blanchâtre formé en diagonale par le drapé, le corps nu et l'éventail. Un discret clin d'œil au japonisme est présent dans les écritures en japonais en bas de l'éventail. Cette toile sera jugée immorale par l'académie impériale. Certains critiques vont aussi se manifester très négativement à l'époque, comme F. Ferreira qui écrira en 1885 :

« M. Amoedo se livre trop aux études de nu ; pas moins de trois de ces tableaux se trouvent à l'Exposition, dont le dernier, qui vient d'arriver, est celui d'une femme couchée, le visage tourné vers le mur, placée de façon à produire de l'effet. Dans cette figure, seulement la tête est notable, car vraiment belle et soigneusement travaillée ; le coloris de la carnation est faux et le tout impressionne défavorablement ».⁵¹¹ (N.T., FERREIRA, 1885)

Plusieurs décennies après, M. Pedrosa renforçait ce négativisme, en disant indirectement à propos de ce tableau qu'il n'y voyait rien d'extraordinaire sur le plan esthétique :

⁵¹¹ « O Sr. Amoedo entrega-se demasiado aos estudos do nu; nada menos de três quadros se acham na Exposição, sendo o último, que há pouco acaba de chegar, o de uma mulher deitada, com a face para a parede, e posta de modo a *produzir efeito*. Nessa figura só é notável a cabeça, que realmente é bela e cuidadosamente trabalhada; o colorido da carnção é falso, o todo impressiona desfavoravelmente”. Source: FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Page 214. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

« Ses nus sont des morceaux de bravoure de pure académisme, froids pour nous aujourd’hui mais peut-être encore ‘chauds’ pour ceux qui dans le plan extra-esthétique d’où on regarde ces ‘créations’ ou ces académies, les voient attirants par l’abondance de chairs, courbes et fesses ».⁵¹²

D’autres écrivains auront des points de vue différents. Duque, par exemple, va défendre cette peinture et la considérer comme étant la plus belle présentée à l’EGBA de 1884 :

« Ce sentiment vivant de la nature - cette rapide façon de ressentir la forme, la densité et la couleur des corps - se manifeste avec la plus grande habileté dans ‘Etude de femme’. La femme, nue, sur un canapé de soie foncée, est vue de dos; un de ses bras pend vers le sol, indolent, paresseux en train de saisir un éventail chinois. Tout l’ensemble est clair; les murs, les pans, le coussin où le modèle repose sa douce tête ronde coiffée, le tapis poilu qui couvre le sol, sont d’une couleur opale et dans l’une ou l’autre nuance, d’une tonalité plus chargée. Le modelé du corps de la femme atteint la perfection. On sent à travers cette carnation, la chair qui est chair, la chair qui a du sang, la disposition des muscles. Et afin d’illustrer le pouvoir d’évoquer la réalité de ce tableau, l’étrange vie qui anime ce chef-d’oeuvre, je ne retrouve qu’une forme claire et unique, la phrase dite par une dame devant cette figure:

- Quelle femme honteuse !

Ce tableau qui, dans l’exposition de 84, a été celui le mieux peint, celui qui résumait le plus de connaissance sur le modelé et le plus grand savoir faire, c’est-à-dire, la spontanéité, l’assurance et l’élégance de la touche, a mérité de l’assemblée académique une censure pour ... immoralité ! Oh! la pudibonde assemblée veut un art *ad usum delphini* ! Que la morale soit respectée avec l’aide d’une feuille de vigne, Messieurs les Artistes; de cette façon, la toujours pure, la toujours immaculée, la toujours vierge, très illustre et sage assemblée académique fait faire et ordonne.”⁵¹³ (N.T., DUQUE, 1888)

De son côté, le critique de la *Revista Illustrada* se dit très surpris et choqué par cette peinture. Il est touché par ce léger abandon des règles académiques mais le fort érotisme qui émane de cette toile le laisse pantelant.

⁵¹² “Seus nus são *morceaux de bravoure* de puro academismo, frios para nós, hoje, mas talvez ainda ‘quentes’ para os que, no plano extra-estético, de onde olham essas ‘criações’ ou essas academias, ainda os vêem atraentes pela abundância de carnes, curvas e nádegas”. (PEDROSA, 1957).

Source: PEDROSA, Mário. *Amoedo, lição de um centenário*. In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. Otilia Arantes (org). Volume 3. Page 116. São Paulo: Edusp-Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

⁵¹³ « Esse sentimento vivo da natureza, essa rápida maneira de sentir a forma, a densidade e a cor dos corpos, manifesta-se com maior habilidade no ‘Estudo de mulher’. A mulher, nua, sobre um divã de seda escura, é vista de costas; tem um dos braços caído para o chão, indolente, preguiçoso, segurando uma ventarola chinesa. O conjunto é todo claro; as paredes, os panos, a almofada em que a figura pousa a doce cabeça redonda e penteada, o tapete felpudo que cobre o chão, são de uma tonalidade cor de opala e, numas e noutras nuanças, de um tom mais carregado. O modelado do corpo da mulher atinge a perfeição. Sente-se através dessa carne, carne que é carne, carne que tem sangue, a disposição dos músculos. E para qualificar o poder de realidade que tem esse quadro, a estranha vida que anima esta obra-prima, apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura:

- Que mulher sem vergonha !

Este quadro que na exposição de 84 foi o melhor pintado, o que resumia mais conhecimento de modelado e maior savoir faire, isto é, espontaneidade, segurança e elegância de toque, mereceu da congregação acadêmica uma censura por ... ser imoral !

Oh! a pudica congregação quer uma arte *ad usum delphini* ! Que a moral seja respeitada com auxilio da folha de videira, Srs. Artistas; assim o manda e ordena a sempre pura, a sempre imaculada, a sempre virgem, e muito ilustre e sábia congregação acadêmica.” (GONZAGA DUQUE, 1888)

Source: DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Page 187. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

Plus récemment, Chiarelli⁵¹⁴ disait en outre qu'avec cette peinture, Amoêdo aurait mis à bas non seulement toutes « les pudeurs idéalisatrices de l'Académie » (CHIARELLI, 2002) mais aussi impressionné par son audace les critiques brésiliens très favorables au réalisme et au naturalisme. Nous croyons que nous sommes ici devant un style de peinture qui est plus que sensuel voire voyeur. Pour cette raison, ce tableau a dû tant choquer aussi bien l'AIBA, que très probablement l'empereur Pedro II et les critiques brésiliens soi-disant modernes. Cette peinture pourrait aussi s'approcher de la manière de Gervex, l'un des plus talentueux disciples de Cabanel. Il était resté cinq ans⁵¹⁵ chez ce maître et il s'était consacré à l'art dès l'âge de vingt-deux ans. Il voulait suivre sa propre manière et, à l'exemple de ses amis impressionnistes Manet, Degas et Renoir, il décida de s'inspirer de la vie moderne. Bien qu'il ait voulu s'écarter des thématiques de son ancien maître, ses nus ont toujours gardé la même facture léchée de l'atelier de Cabanel. En 1878, il a peint *Rolla* qui fit grand scandale au Salon. Cette oeuvre fut subitement enlevée du Salon sous prétexte d'immoralité⁵¹⁶. Peinte à l'âge de vingt-six ans, elle est devenue la plus célèbre de Gervex. Amoêdo a dû éventuellement le rencontrer à cette époque car, en cette année 1884, Gervex faisait partie du comité d'organisation de l'exposition rétrospective Manet à l'Ecole des Beaux-Arts.

Cette oeuvre *Etude de femme* a valu maints ennuis à l'artiste car, immédiatement, sa bourse sera suspendue pendant environ un an. Pour survivre à Paris, il décida de vivre de ses propres deniers, en vendant ses tableaux et aussi en travaillant chez des artistes parisiens. Selon lui, il aurait travaillé chez Gervex et Luc-Olivier Merson, en les aidant à faire des agrandissements de tableaux. Mais nous n'avons pas de preuve qu'Amoêdo ait vraiment travaillé chez ces peintres. Nous savons que Gervex réalisait à ce moment-là une décoration pour la salle des mariages de la mairie du 19^{ème} arrondissement. L'ensemble constitué de trois panneaux et du plafond fut livré en 1884. Après le retour de sa bourse en 1885, Amoêdo vivra une espèce de retour à l'ordre dans sa peinture. Comme Gervex, Amoêdo avait aussi le souci de plaire et de réussir dans sa carrière de peintre. De plus, il était encore boursier et dépendant de l'académie. C'est à partir de ce moment-là, qu'il va se tourner un peu plus vers l'exemple de l'art de Puvis de Chavannes, académique lui aussi dans le fond. Gervex connaissait et fréquentait Puvis.

⁵¹⁴ Source: CHIARELLI, Tadeu. *Rodolfo Amoedo entre a Academia e a Academia* In Arte Internacional Brasileira. Page 153. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda., 2002.

⁵¹⁵ Entre les années 1871 et 1876. Source: Catalogue de l'exposition *Henri Gervex (1852-1929)*. Paris : Paris-Musées, 1992.

⁵¹⁶ Source: Catalogue de l'exposition *Henri Gervex (1852-1929)*. Paris : Paris-Musées, 1992.

On perçoit l'influence de ce dernier chez Amoêdo notamment à partir de 1887, lorsqu'il présenta au Salon parisien son *Récit de Philletas – Daphnis et Chloé*.

Amoêdo va traiter ensemble homme et femme nus dans d'autres occasions au XXème siècle. Nous connaissons de l'artiste plusieurs esquisses⁵¹⁷ (à l'huile, à tempera, à l'aquarelle) au sujet mythologique brésilien d'Yara. Celle-ci était pour les indiens, la déesse des eaux. Très séductrice, elle attirait les hommes vers les eaux et les noyait par la suite. Parmi ces esquisses, deux sont les plus achevées : *Esquisse pour Yara*⁵¹⁸ (N.T., **Fig. 74**) et *Esquisse pour Yara (plus achevée)*⁵¹⁹ (N.T., **Fig. 75**). Dans ces deux esquisses, la scène se passe dans une forêt vierge. L'artiste choisit de représenter la scène où l'homme se laisse séduire par la déesse et il décide d'aller à sa rencontre dans l'eau. L'ambiance est tendue car nous savons ce qui va se passer par la suite : la mort par noyade de l'homme. Ce sujet de la légende indienne abordé par l'artiste était assez inédit parmi les peintres brésiliens. Nous ne connaissons pas d'œuvre achevée d'Amoêdo ni d'autres artistes sur cette thématique.

Dans la première esquisse, la déesse est représentée par une belle jeune femme au premier plan du tableau. Elle est en train de se baigner dans une rivière. Son corps allongé à l'horizontale, est à moitié plongé dans l'eau. C'est une fin d'après-midi, le soleil se couche. Vers elle s'approche un homme nu, déjà dans l'eau mais encore proche du rivage. La rivière ne semble pas être très profonde car il marche à travers l'eau vers la femme. Yara lui fait signe de s'approcher de son bras gauche.

Pour la seconde esquisse, on aperçoit mieux le visage et le corps nu de la déesse plongé dans l'eau. Ses cheveux sont ornés par des fleurs. Elle fait un signe à l'homme de son bras droit d'avancer. L'homme est représenté ici au moment où il commence à entrer dans l'eau. Le vert du paysage se confond avec le vert de la rivière. Seules se détachent les carnations blanches des personnages.

Enfin, il faut encore signaler les deux études de nu féminin réalisées pour le tableau *Eros et la nuit* (1917). Toutes les deux ont le même format vertical. Elles représentent une femme assise, sur un drapé blanc, dans une même attitude de surprise et stupéfaction. Elles lèvent leurs mains autour de leur tête hissée vers le haut, les yeux grand ouverts et bouche bée. Mais les deux peintures sont complètement différentes

⁵¹⁷ Toutes ces esquisses sont conservées à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes.

⁵¹⁸ *Esboço para Yara*. Sans date et sans signature. Tempera sur papier. Dimensions: 24,0 cm (H) x 31,5 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 1191.

⁵¹⁹ *Esboço para Yara*. Sans date et sans signature. Tempera sur carton. Dimensions : 32,7 cm (H) x 48,2 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 1204.

dans le rendu expressif du visage. Si dans l'une (**Fig. 77**)⁵²⁰, l'artiste décida de représenter un visage ahuri, débordant d'étonnement et expressif à la Füssli, l'autre (**Fig. 76**)⁵²¹ est plus retenu et conforme aux canons académiques. Pour l'œuvre finale, aucune de ces deux versions ne seront prises par l'artiste. Dans le grand tableau vertical à sujet mythologique, *Eros et la nuit*⁵²² (N.T., 1917) (**Fig. 22**), une femme nue et debout est enveloppée d'un drapé violet de la tête aux pieds, laissant apercevoir son buste nu. Son drapé est agité par le vent dans une sorte de mouvement qui semble emporter tout le groupe vers le haut. Elle a le visage serein, les yeux fermés et la tête baissée ; un petit sourire s'affiche à son visage. Dans ses bras, elle tient Eros nu et endormi. La longue aile blanche d'Eros, représentée verticalement, fait écho à la jambe gauche de la femme qui semble flotter dans l'air. Le moment représenté est celui qui suit immédiatement l'enlèvement d'Eros, porté par la nuit vers les nues.

⁵²⁰ *Estudo para o quadro Eros* (1). Sans date. Tempera sur bois. Dimensions: 49,5 x 30 cm. MNBA. N° Inv.: 80. N° Tombo: 74.

⁵²¹ *Estudo para o quadro Eros* (2). Sans date. Tempera sur toile. Dimensions: 83 x 41 cm. MNBA. N° Inv.: 79. N° Tombo: 73.

⁵²² *Eros e a noite*. 1917. S.D.b.d.: R. AMOÊDO. Huile sur toile. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. :

Aux Expositions Générales des Beaux-Arts (1876-1930)

En dehors de son emploi de maître de peinture, il participait souvent aux expositions organisées tant à Rio qu'à l'étranger ; surtout aux Expositions Générales - instituées d'abord par l'Académie Impériale, puis par l'Ecole Nationale des Beaux-Arts. Il s'y impliqua activement mais de façon intermittente, de 1876 à 1930. Sa contribution aux expositions internationales était plus rare. Tout au long de sa carrière, il ne recevra que très peu de médailles : d'abord, une médaille de bronze⁵²³, lors de sa participation à l'Exposition Universelle de Chicago en 1893, pour son *Portrait de Madame Amoêdo* (1892) ; ensuite, une première médaille d'or⁵²⁴ à l'Exposition du Centenaire de l'Ouverture des Ports à Rio en 1908 ; enfin, une médaille d'honneur en or pendant la XXIVème Exposition Générale de 1917, pour son tableau *Eros et la nuit*. Il ne reçut donc que peu de récompenses comparé à d'autres artistes de la même période (Visconti, Parreiras). Toute sa vie, il va rencontrer des limites dans sa production, comme l'absence d'un atelier propre et le manque permanent de ressources pour payer des modèles. Mais, à part tous ces obstacles et les instabilités matérielles de vie, il va persister dans ce domaine, de la même manière qu'il a persévéré dans son métier de professeur de peinture.

Nous avons consulté des catalogues d'exposition de cette période, notre principale source d'information. Comme ces catalogues sont des raretés bibliographiques, il n'existe pas de collections complètes concernant, par exemple, les Expositions Générales à Rio. De plus, comme nous le signale Maciel Levy (1990), souvent des œuvres d'art étaient reçues et présentées après la publication du catalogue. Par conséquent, elles étaient omises de la liste d'œuvres exposées ce qui complique encore notre travail d'historiographie.

En tant que jeune disciple de l'AIBA et pendant toute sa carrière au Brésil, Amoêdo participa souvent à ces expositions. Pour le Brésil, elles égalaient en importance les Salons parisiens du XIXème siècle. A partir de 1934, les EGBA seront remplacées par le *Salão Nacional de Belas Artes* [Salon National des Beaux-Arts]. Selon encore Maciel

⁵²³ Nous n'avons pas trouvé de preuve qui puisse attester ce fait.

⁵²⁴ Nous ne savons pas encore quel type exact de médaille d'or il a reçu car il y en avait deux catégories.

Levy (1990), jusqu'en 1930 les tendances esthétiques dominantes étaient académiques, celles qui se sont consolidées pendant tout le XIX^{ème} siècle. Ces expositions vont perdurer au Brésil pendant cent cinquante ans, c'est-à-dire jusque vers 1990. Entre 1840 et 1850, les expositions générales avaient lieu tous les ans. Mais à partir de 1850, elles auront lieu de façon irrégulière jusqu'en 1884. Pendant cette période, Amoêdo va y participer au moins en trois occasions, où il exposera un total de vingt œuvres.

Il débutera à l'âge de dix-huit ans, à l'occasion de la XXIV^{ème} Exposition Générale, inaugurée le 21 mars 1876⁵²⁵. Cette exposition présentera, dans le tout, 147 œuvres d'art⁵²⁶. Amoêdo y présentera un seul tableau qui était une copie :

0085/015 – *Cópia : estudo* (N.T. Copie : étude).

Nous ignorons quelle était cette œuvre d'Amoêdo, alors un jeune élève de l'AIBA. Son iconographie et sa localisation sont méconnues. Il ne recevra aucune mention pour cette œuvre. En revanche, son ancien maître Souza Lobo et son professeur de peinture à l'AIBA, José Maria de Medeiros, reçurent chacun leur première médaille d'or.

Sa deuxième participation eut lieu lors de l'exposition suivante, la XXV^{ème} EGBA, ouverte seulement le 15 mars 1879⁵²⁷. Beaucoup plus importante que la précédente, cette exposition recensait dans son catalogue 396 objets. La famille impériale vint personnellement pour l'inaugurer. Cette exposition a été un événement majeur pour l'histoire des arts de l'Empire. Elle a fait fureur aussi auprès du public⁵²⁸ et elle sera donc prolongée jusqu'au mois de mai. Jamais, selon L. Squeff (2012), le gouvernement impérial n'avait dépensé autant d'argent pour une exposition générale ni atteint un tel nombre de visiteurs et de commentaires dans la presse. Des cinquante-six exposants, trente-trois ont reçu des récompenses. Comme le peintre brésilien Pedro José Pinto Peres (1850-1923) qui partit pour la France la même année qu'Amoêdo et qui y exposa le tableau religieux *L'Élévation de la Croix*, fortement influencé par le style de Meirelles. Il va recevoir une médaille d'or pour cette œuvre en plus de l'hommage le

⁵²⁵ Source 1 : *Catalogue des œuvres exposées à l'Academia das Bellas Artes le 21 mars 1876*. Rio de Janeiro : Typographia Nacional, 1876.

Source 2 : 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: Edições Pinakotheke, 1990.

⁵²⁶ Source : [Auteur anonyme]. « A Última Hora » In *Revista Musical* n° 11. Page 5. Rio de Janeiro, le 15 mars 1879.

⁵²⁷ Titre originel: *Primeira batalha de Guararapes*.

Source : *Catalogue des œuvres exposées à l'Academia das Bellas Artes le 15 mars 1879*. Rio de Janeiro : Typ. de Pereira Braga & C., 1879.

⁵²⁸ Le nombre total de visiteurs a été estimé en 292.286 personnes.

Source : *Rapports Ministériels sur l'Academia Imperial das Belas Artes – 1879*.

Site : http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais

plus important pour un artiste, celui de l'Officier de l'Ordre de la Rose. Le peintre Villares - alors à Paris depuis 1872 - y est représenté par l'envoi de quatre toiles. Meirelles à lui seul présenta trente-deux tableaux parmi lesquels sa célèbre *Première bataille des Guararapes*⁵²⁹ (Fig. 78).

En parallèle à cette importante exposition générale, une autre exposition est présentée et appelée *Collection de tableaux nationaux constituant l'Ecole Brésilienne (dans la Pinacothèque)*⁵³⁰ (N.T.). Elle rassemblait quatre-vingt-trois œuvres de dix-huit peintres, présentées de façon chronologique. Les artistes ont été sélectionnés parmi les anciens directeurs, les anciens professeurs, les professeurs et les élèves de l'académie. L'œuvre la plus récente datait de 1879 : *La mort de Socrates* (N.T.) de José Maria de Medeiros (1849-1925). L'artiste le plus représenté était Meirelles avec trente et une toiles⁵³¹. C'était, en fait, une production idéalisée, tournée surtout vers la valorisation de la tradition académique qui se présentait alors atténuée par certains traits du romantisme et du réalisme. Cette initiative de l'académie va provoquer un débat passionné dans la presse sur ce que pouvait être la constitution d'un art brésilien ou d'une école brésilienne de peinture. D'après Chiarelli, la *Revista Illustrada* (un hebdomadaire carioca) va prendre les devants sur le sujet dès 1879⁵³². Quelques décennies plus tard, cette collection formera le noyau dur du Museu Nacional de Belas Artes de Rio, créé en 1937. Certaines œuvres vont toutefois être dispersées et composer le fonds d'autres musées nationaux : à Rio, le Museu Dom João VI et le Museu Histórico Nacional ; à Florianopolis, le Museu Victor Meirelles⁵³³.

Amoêdo n'était pas encore parti pour la France (sa bourse de voyage ne débutait qu'à partir du 15 mai 1879) et il participe de ce considérable événement. Il fait preuve aussi d'un immense progrès, depuis sa dernière exposition de 1876. A cette occasion, il y expose quatre portraits :

0139/017 – *Retrato* [Portrait]

⁵²⁹ Cette toile a été achetée par le gouvernement impérial pour l'académie par la somme de 40 *contos de réis*.

⁵³⁰ Titre originel: *Coleção de Quadros Nacionais Formando a Escola Brasileira (na Pinacoteca)*.

Source: SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o império. A Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. Page 42. São Paulo: Edusp, 2012.

⁵³¹ Source: SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o império. A Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. Pages 41-44. São Paulo: Edusp, 2012.

⁵³² Source : CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga Duque : a moldura e o quadro da arte brasileira* In DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. Pages 18-19. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

⁵³³ Source: SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o império. A Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. Page 187. São Paulo: Edusp, 2012.

0140/017 – *Retrato* [Portrait]

0141/017 – *Retrato* [Portrait]

0142/017 – *Retrato* [Portrait]

Nous supposons que l'un de ces quatre portraits est un portrait d'homme⁵³⁴ (**Fig. 80**), signé et daté de 1879. Dans ce portrait, le buste d'un homme adulte à moitié chauve et moustachu est représenté de trois quart. Habillé d'un élégant costume noir et d'une chemise blanche, il regarde le spectateur de face. Les traits du visage sont fermes et réalistes. La peinture est bien achevée et le dessin appuyé. Cette peinture démontre déjà du talent et l'habileté de l'artiste dans le domaine du portrait masculin. Nous n'avons pas pu localiser les autres trois portraits.

Amoêdo ne recevra aucune récompense de l'académie pour ces oeuvres. En revanche, son émule au concours du voyage, Firmino Monteiro recevra la deuxième médaille d'or, de même que l'ancien maître d'Amoêdo, Souza Lobo.

A partir de cette année 1879, *Le Sacrifice d'Abel* (1878) d'Amoêdo sera présenté de façon permanente dans la galerie de tableaux modernes de l'AIBA.

Sa dernière participation dans une EGBA réalisée par le gouvernement impérial sera lors de la XXVIème Exposition, qui débuta le 23 août 1884⁵³⁵. Alors boursier à Paris, Amoêdo présenta catorze peintures. Jamais il n'aura une si grande participation lors d'une Exposition Générale :

0272/022 – *O último tamoio* [Le dernier des tamoios]

(Dans le catalogue, il vient en bas, l'explication de ce tableau d'Amoêdo) :

« Le père Anchieta trouve dans une plage déserte le cadavre d'Aimbirê, le chef des Tamoios, et le contemple ému avant de lui porter les derniers devoirs de prêtre chrétien ». ⁵³⁶ (N.T., AUTEUR ANONYME, 1884)

0273/022 – *Marabá* ;

0274/022 – *Cópia de Ribera (Museu do Louvre) : São Paulo eremita* [Copie de Ribera (Musée du Louvre) : Saint-Paul ermite];

⁵³⁴ *Retrato de homem*. 1879. S.d.b.d. : R. Amoêdo, 1879. Huile sur zinc. Dimensions : 35,7 cm (H) x 25,1 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : s/n°. N° Tombo: 114.

⁵³⁵ Source 1 : *Catalogue des œuvres exposées à l'Academia das Bellas Artes le 23 août 1884*. Rio de Janeiro : Typographia a vapor de P. Braga & C., 1884

Source 2 : 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: Edições Pinakothek, 1990.

⁵³⁶ “O padre Anchieta encontra em deserta praia o cadáver de Aimbirê, o chefe dos Tamoios, e o contempla comovido antes de prestar-lhe os últimos deveres de sacerdote cristão.” (AUTOR ANÔNIMO, 1884).

Source: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1908.

0275/023 – *Cópia de Pagnest (Escola de Belas Artes de Paris): O tronco* [Copie de Pagnest (Ecole des Beaux-Arts de Paris): Le torse];
 0276/023 – *Tronco de mulher: estudo do natural* [Torse de femme: étude];
 0277/023 – *Meia figura: estudo do natural* [Demi-figure: étude];
 0278/023 – *Cabeça de estudo* [Etude de tête];
 0279/023 – *Cabeça de estudo* [Etude de tête];
 0280/023 – *Cabeça de estudo* [Etude de tête];
 0281/023 – *Cabeça de estudo* [Etude de tête];
 0392/047 – *O sacrificio de Abel* [Le sacrifice d’Abel];
 0454/058 – *A partida de Jacob* [Le départ de Jacob] ;
 0455/058 – *Estudo de mulher* [Etude de femme];
 0456/058 – *Jesus Cristo em Cafarnaum: esboceto do quadro que deverá executar caso sua pensão seja prorrogada* [Jésus Christ à Capharnaüm: esquisse du tableau qu’il devra exécuter au cas où sa pension serait prolongée];
 0457/058 – *Cópia de Tiepolo : um santo* [Copie de Tiepolo : un saint].

Marabá (1882) et *Le Dernier des Tamoyos* (1883)⁵³⁷ avaient déjà été présentés auparavant au Salon parisien et *Le départ de Jacob* (1884) venait d’être exposé au Salon de mai 1884 : voir commentaires dans la partie sur les Salons des Artistes Français et celle sur la représentation du nu. Concernant le *Torse de femme* (1881) et les copies de José Ribera (1588-1656)⁵³⁸ et de Pagnest : voir commentaire dans le sous-chapitre précédent sur la représentation du nu.

Concernant *Meia figura: estudo do natural* [Demi-figure: étude d’après nature], il semble qu’il s’agit du tableau actuellement nommé *Amuada* [Boudeuse]⁵³⁹ (1882, non présentée au Salon). Cette peinture a particulièrement touché le critique d’art Duque, qui a publié des commentaires sur elle au moins en deux reprises : l’une en 1882 et l’autre en 1888. (Pour la description de ce tableau et pour les écrits de 1882, voir la partie sur les envois d’Amoêdo de Paris et ses premières critiques). En 1888, Duque a encore écrit sur cette toile :

“Plus nous impressionne et satisfait la demi-figure. C’est un type de gamine pauvre, fille d’un chiffonnier quelconque du quartier latin. La pauvre petite est pensive, appuyée sur un mur, en train de prévoir peut-être l’approche de la misère. Son gentil visage est délicat et sympathique;

⁵³⁷ Obs. : voir dans chapitre sur les Salons parisiens et dans celui sur la représentation du nu.

⁵³⁸ *São Paulo eremita*. Sans date et sans signature. Huile sur toile. Dimensions : 198,0 cm (H) x 153,5 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 3690. N° Tombo : 189.

⁵³⁹ Titre originel: *Amuada*.

son corps qui commence maintenant à prendre de vaillantes rondeurs est montré avec simplicité et franchise sous le tissu bien modelé qui l'habille.»⁵⁴⁰ (N.T., DUQUE, 1888)

Concernant les quatre études de tête, nous croyons en avoir répertorié au moins trois au Museu de Belas Artes de Rio. Ce sont des études qui ont été réalisées à Paris entre 1879 et 1880. C'étaient probablement des envois à l'académie pour chaque semestre scolaire pas encore montrés lors d'une exposition générale.

La première est une étude de tête datée de 1879, représentant de près un buste de jeune homme de type italien⁵⁴¹ (**Fig. 81**). Il porte un chapeau bleu orné de guirlandes et une écharpe blanche qui se détachent sur un fond noir obscur. Ses habits noirs se fondent avec le fond du tableau. Le personnage ne regarde pas le spectateur, mais fixe son regard vers son côté gauche. Encore une fois, l'artiste prouvait qu'en 1879 il possédait déjà la maîtrise parfaite du dessin académique, alors qu'il n'avait pas encore fini ses études à l'AIBA et qu'il avait été ajourné à l'examen d'entrée de l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts à Paris.

Une deuxième étude de tête (**Fig. 82**) aussi datée de 1879, représente le buste d'un vieillard⁵⁴² à demi-chauve, avec sa longue barbe grise et ses moustaches qui lui couvrent les lèvres. Il semble être devant une fenêtre, d'où provient la lumière qui illumine sa figure. Habillé d'un simple manteau marron, le personnage a l'air d'un clochard. Son regard est plein de tristesse et de désarroi. Il est représenté avec beaucoup de réalisme par l'artiste qui commence à travailler la lumière sur le modèle. Toute la composition est sobre et monochrome. Apparemment, elle n'a pas suscité des commentaires dans les médias.

La troisième œuvre représente aussi une *Tête de vieillard*⁵⁴³ (**Fig. 83**), datée de 1880. Tourné de trois quart, un vieil homme aux cheveux et barbe gris, décoiffé, regarde de face le spectateur. Il est habillé d'une chemise aux tons clairs qui fait contraste avec le fond marron sombre. L'expression de son regard est plus accentuée et farouche que

⁵⁴⁰ “Mais nos impressiona e mais satisfaz a meia figura. É um tipo de menina pobre, filha de algum trapeiro do quartier latin. A coitadinha está pensativa, encostada a uma parede, prevendo, talvez, a aproximação da miséria. O seu rostinho é delicado e simpático; o seu corpo que começa, agora, a tomar redondezas viripotentes, está acusado com simplicidade e franqueza sob o pano bem modelado que o veste.” (DUQUE, 1888)

⁵⁴¹ *Etude de tête*. 1879. S.d.h.g.: R. Amoêdo, Paris 1879. Huile sur carton. Dimensions: 41 cm (H) x 30 cm (L). Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 64.

⁵⁴² *Etude de tête*. 1879. S.d.h.g. : R. Amoêdo, 1879, PARIS. Huile sur toile. Dimensions: 65,3 cm (H) x 54,2 cm (L). Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: s/n°. N° Tombo: 66.

⁵⁴³ *Tête de vieillard*. 1880. S.d.b.d.: R. Amoêdo, PARIS 1880. Huile sur toile. Dimensions: 64,8 cm (H) x 53,5 cm (L). Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 67. N° Tombo: 65.

dans l'œuvre précédente. Son apparence négligée et son état font penser à un autre pauvre homme abandonné à son sort, prêt à sombrer dans la folie. Cette œuvre présente une grande qualité dans le dessin et dans le rendu de l'expression. Elle démontre de la facilité de l'artiste pour la réalisation de portraits réalistes. C'est une peinture plus achevée et plus illuminée que la précédente tête de vieillard.

Nous n'avons pas encore repéré la quatrième étude de tête présentée à cette exposition. Pour le *Sacrifice d'Abel* (1878), voir les commentaires dans le premier chapitre, sur le concours au prix de voyage, ainsi que dans ce troisième chapitre, sur la représentation du nu.

Concernant le *Départ de Jacob* (1884), œuvre présentée au Salon, voir commentaire au chapitre 2, sur le Salon des Artistes Français.

Dans *Etude de femme* (1884), voir aussi les commentaires dans ce même chapitre, sur la représentation de nu.

Concernant *Jésus à Capharnaüm* (esquisse du tableau à être exécuté au cas où sa pension serait prolongée), nous ne connaissons malheureusement pas cette œuvre qui serait la première esquisse, datée de 1884, pour le tableau final, réalisé en 1887. Nous ne connaissons qu'une esquisse postérieure, datée de 1885⁵⁴⁴ (**Fig. 26A**) et qui est conservée actuellement à la Pinacoteca de São Paulo. Ce sujet historique tiré de l'Évangile a été alors approuvé par le corps professoral de l'académie, ce qui a permis à l'artiste de prolonger son séjour pour encore deux ans de plus à Paris. (Sur la version finale de ce tableau, voir description et commentaires dans ce chapitre, sur la représentation des nus).

La dernière œuvre présentée est une copie de Giovan Battista Tiepolo (1696-1770), représentant un saint. L'iconographie de cette œuvre, ainsi que sa localisation restent inconnues. Toutefois, nous croyons qu'une esquisse pour ce tableau se trouve actuellement conservé au Museu Nacional de Belas Artes à Rio, mais nommée par erreur *Messe de Saint Martin*⁵⁴⁵ (N.T.) (**Fig. 84**). Il semble que Tiepolo n'a jamais représenté ce saint français. On ne sait pas exactement quel saint y est représenté, mais probablement, il s'agit de l'évêque Maxime ou Saint Procule, évêque de Vérone, qui debout, dit la messe en lisant un livre qu'un jeune diacre agenouillé soutient de la tête,

⁵⁴⁴ *Estudo para Jesus em Cafarnaum*. 1885. S.D.b.g.: R. AMOÊDO. Paris 1885. Huile sur toile. Dimensions : 63,0 cm (H) x 78,0 cm (L). Conservé à São Paulo, à la Pinacoteca do Estado de São Paulo. N° Inv.: 2419. N° Registre: 1435. Acquis de M. Octales Marcondes Ferreira le 28.07.1950.

⁵⁴⁵ *Missa de São Martinho* (d'après Tiepolo). Sans date et sans signature. Huile sur toile. Dimensions : 81 cm (H) x 60 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 188.

tandis que des angelots assistent à la scène. L'évêque est revêtu de somptueux habits sacerdotaux et porte une longue barbe blanche. Tout le tableau est construit en diagonale. L'arrière-plan architectural rappelle la chapelle d'une église, à côté de laquelle on voit, sur la droite, un balcon qui se découpe sur un ciel d'un bleu limpide. Cette figure d'évêque ressemble beaucoup à celle réalisée par Tiepolo dans les années 1740-1745 dont il existe plusieurs versions. Il semble que ce tableau peut être rattaché au retable de Padoue dans lequel la figure de l'évêque est très semblable. Le carrelage du sol et un chevalier au fond sur la droite donnent un effet de perspective. L'œuvre copiée présente une grande variété de couleurs raffinées. Le jeune peintre Amoêdo fait ici preuve de son aptitude à produire un rendu monumental des personnages et de l'architecture. En 1885, Belmiro de Almeida sera demandé réalisera une copie similaire⁵⁴⁶ (**Fig. 85**).

Une fois de plus, Amoêdo ne sera pas récompensé pour ces productions. De son côté, Firmino Monteiro recevra l'une des plus hautes mentions, celle de Chevalier de l'Ordre de la Rose.

A la chute du régime impérial au Brésil, la République est proclamée le 15 novembre 1889. L'Académie Impériale va devenir d'abord Académie Nationale des Beaux-Arts, puis Ecole Nationale des Beaux-Arts. Les Expositions Générales seront remplacées par le Salon National des Beaux-Arts (N.T.)⁵⁴⁷ qui débutera en 1890. La nouveauté c'est qu'une bourse de voyage en Europe sera créée pour une durée de deux ans pour les artistes, non élèves de l'Ecole. Dans la galerie 3, consacrée à la peinture, Amoêdo présenta une dizaine de toiles :

121 – *A Narração de Philetas* [Le Récit de Philletas]

122 – *Christo em Capharnaum* [Christ à Capharnaüm]

123 – *Primavera* [Printemps]

124 – *A sombra* [A l'ombre]

125 – *Paisagem (Pombal. Rio de Janeiro)* [Paysage (Colombier. Rio de Janeiro)]

126 – *Pombal* [Colombier]

127 – *Grupo de retratos* [Groupe de portraits]

⁵⁴⁶ ALMEIDA, Belmiro Barbosa de. Sans titre (d'après Tiepolo). S.D.b.d. : Belmiro 1885. Une dédicace en bas à gauche: "Ao Snr. Comendador André d'Oliveira, 1888". Huile sur toile. Dimensions: 100 cm x 72 cm. Localisation inconnue.

Source: Catalogue TNT Arte Galeria. Vente aux enchères. Avril 2014. Page 173. Rio de Janeiro: Ultrasnet Gráfica, 2014.

⁵⁴⁷ Source : CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

128 – *Retrato* [Portrait]

129 – *Retrato* [Portrait]

130 – *Retrato* [Portrait]

Le Récit de Philletas, présenté au Salon en 1887, est inspiré du roman *Daphnis et Chloé* de Longus. Voir description et commentaire sur ce tableau dans ce chapitre, sur la représentation du nu. Le sujet de ce tableau est expliqué dans le catalogue de l'exposition :

« ...Il leur est apparu un vieillard portant une grosse cape en peau de chèvre, des sandales aux pieds, une besace au cou aussi vieille que son propriétaire. En s'approchant d'eux, il s'assoit et leur dit : 'le bon Philletas c'est moi, les enfants, qui auparavant a chanté aux Nymphes et a fait entendre sa flûte à ce dieu Pan que vous voyez ici ; un nombreux bétail j'emmenais par le son de ma musique et maintenant je viens vers vous afin de vous raconter ce que j'ai vu et ce que j'ai entendu.' »⁵⁴⁸ (LONGUS, *Daphnis et Chloé*, Livret II)

Ce sujet classique était considéré comme inattendu et étranger à un public habitué à des thèmes moins érudits. On voit là l'une des compositions les plus inspirées de Puvis de Chavannes. L'une des premières critiques provient de Duque qui va écrire de longs commentaires sur cette toile, qu'il considérait avant tout comme la conséquence naturelle du *Départ de Jacob*⁵⁴⁹ :

« Cette page biblique (*Départ de Jacob*) a été pour Amoêdo l'inspiration du *Récit de Philletas*, où se trouvent toute la force créatrice de l'artiste et tout son savoir de peintre ». (N.T., DUQUE, 1905).

Puis il ajouta:

« Là on retrouve le travail reconstituteur de l'âge, l'interprétation de l'âme même de Longus, la détermination de ses personnages. Dans chaque partie de cette œuvre, son talent a enflammé des beautés qu'on ne les oublie pas.

Le paysage de ce tableau atteint l'harmonie parfaite, évoquée par le panthéisme de Longus et réveillée par le goût fin de l'artiste. Lorsqu'on le regarde, il nous semble que la gamme des verts doux qui le composent suit une séquence musicale de sons, depuis le vert gai des premières pelouses jusqu'aux très douces tonalités des éléments plus éloignés, où elle esquisse un sourire de vague espoir. Cette harmonie se fond dans les imprévus d'autres sons qui éclosent nets et sonores où les tonalités fortes des troncs foncés des pins, la lèpre mousseuse de l'*Ulex* fleurissant ici, jaillissant ailleurs apparaissent dans un aigu de notes. C'est bien l'automne, sous le ciel de la Grèce ancienne et pastorale, ce paysage frais et étendu où les brebis vont paître et où un buste d'Hermès démarque le passage des chemins. Maintenant, toute la douceur gaie du

⁵⁴⁸ « ... Apareceu-lhes um ancião de grossa capa de pele de cabra, sandálias aos pés, e saco ao pescoço, um saco tão velho quanto o dono, que perto deles sentou-se e começou:

'O bom Philetas, sou eu, meninos, que outrora muitas canções cantei às Nymphas e muita vez fiz ouvir a flauta a este Deus Pan que aqui vedes; gado numeroso levava pelo som da música, e venho encontrar-me agora convosco para contar o que tenho visto, o que tenho ouvido.' » (LONGUS, *Daphnis e Chloé*, Liv. II). Source : *Catálogo da Exposição Geral de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C., 1890.

⁵⁴⁹ « Essa página bíblica (obs.: *Partida de Jacob*) foi para Amoêdo a suggestionadora da *Narração de Philéctas*, onde está toda a força creadora do artista e todo o seu saber de pintor. » (DUQUE, 1905). Source: *Kósmos*. Anno II. N° 1. Pages 7-14. Janvier 1905. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1905.

site devient une nouvelle existence, plus vivante, plus aimée parce que devenue plus sensible pour ces deux petits bergers candides qui écoutent de la bouche baveuse du vieux Philectas le récit de l'amour.

Daphnis et Chloé l'écoutent, elle, svelte comme une jonquille, toute aromatisée d'innocence, sa peau faite de roses et ses cheveux plus blonds que la lumière d'or de cette claire journée – sans comprendre vraiment le langage du rude et bon vieillard que les amours ont courbé et que les fatigues ont marqué de rides comme les rides des troncs grillés. Amoêdo a composé le couple des adolescents avec une émouvante beauté. La position choisie pour les deux amants inconscients leur donne la grâce naïve suggérée par Longus et constitue par la combinaison de ses lignes une forme classique, parfaitement adaptée au sujet. Chloé est assise au bord d'un caillou et elle est légère et flexible comme une illusion; son bras gauche dénudé et joliment paisible s'appuie sur l'épaule nue de Daphnis qu'elle approche; lui, allongé, le ventre sur la pierre dure du chemin que les lichens recouvrent et assouplissent. Il est brun, les yeux lumineux et noirs et avec d'épais cheveux noirs. Il possède la sveltesse musculaire d'un adolescent Nemrod et la naturelle frivolité d'un enfant libre. Devant eux, sur le repos d'une autre pierre, dans la même ligne pyramidale de la composition dont la cime est formée par la tête de Chloé se tient le vieux Philéctas qui couvre à peine son vieux corps âpre avec la peau d'un chevreau. Dans la reproduction de ce personnage le professeur Amoêdo a copié passivement le modèle avec ses défauts – les lourds et flacides mamelons, usés comme chez la femme âgée. Toutefois, on peut apercevoir chez les paysans la vulgarité de ce défaut, en particulier lorsqu'ils ont été gros dans leur jeunesse. Cela n'enlève rien à la beauté de la toile qui est une œuvre intense, originale, solide dans sa facture, exquise dans ses détails et qui nous donne dans un élan fascinant, l'émotion de son énorme pureté où elle demeure dans une auréole divine, la poésie éternelle des premiers amours.⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ « Alli tem elle o trabalho reconstructor da idade, a interpretativa da alma de Longus, a fixação de seus typos. E e, cada parte d'essa obra o seu talento inflamou bellezas, que se não esquecem. A paizagem d'esse quadro attinge a uma harmonia perfeita, evocada do pantheismo de Longus e disperta do fino gosto do artista. Olha-se-a e nos parece que a gamma dos verdes brandos, que a compõem, vae numa sequencia musical de sons, desde o verdegaio das primeiras grammas, até o brandissimo tom das distancias, onde ella tem o sorriso de um sorriso de esperança vaga. E essa harmonia funde-se nos imprevistos de outros sons, que irrompem claros e sonoros ou sejam os tons fortes dos troncos escuros dos pinheiros, a lepra musgosa do tojo florescente, aqui resaltante, alem surgido, em agudo de notas. É bem o outono, sob o céu da Grecia prisca e pastoral, essa paizagem fresca e extensa, aonde pascem ovelhas, e uma herma mythologica marca as braçadas dos caminhos. E agora, toda singeleza alacre do sitio se transforma numa nova existencia, mais palpitante, mais amada por se tornar mais sentida, para esses dous pastorinhos candidos, que escutam da bocca babujenta do velho Philéctas a narração do amor. Daphnis e Chloé ouvem-n'ò, ella delgada como um junquillo, toda aromatisada de innocencia, de pelle feita das rosas e de cabellos mais loiros que a luz d'oiro d'esse claro dia – 'inda não entendendo bem a linguagem do rude e bom velho, que os amores curvaram e as canceiras lanharam de rugas como as rugas dos lenhos adustos. Amoêdo compôz o grupo dos adolescentes com uma belleza emocionante. A posição escolhida para os dous amantes inconscientes dá-lhes a graça ingenua que Longus suggere, e constitue pela combinação de suas linhas um molde classico, perfectamente adaptavel ao assumpto. Chloé, está assentada à beira de um pedregulho, e é leve e flexivel como uma illusão; o seu braço esquerdo, desnudado, e lindamente imbelles, apoia-se no hombro nú de Daphnis, que lhe está aconchegado, estendido de bruços sobre a dura pedra do caminho, que lichens avelludam e amaciam. Elle é trigueiro, d'olhos luminosos e negros e de negros cabellos bastos. Tem a esvelteza muscular de um adolescente Nemrod e a naturalidade estouvada d'uma creança livre. E diante delles, sobre o descanso d'outra pedra, na mesma linha pyramidal da composição, cujo apice é formado pela cabeça de Chloé, postou-se o velho Philéctas, mal cobrindo o velho corpo aspero com o pellego d'um cabrito montez. Na reprodução desse tipo o professor Amoêdo copiou passivamente o modelo, o qual trazia um defeito – os mammelões pesados e flacidos como gastos seios de mulher annosa. Não obstante, deve se attender à vulgaridade de tal defeito nas gentes do campo, particularmente quando foram gordas, na mocidade. Mas, isso não prejudica a belleza da tēla, que é uma obra intensa, inconfundivel, solida na sua factura, delicada nas suas minucias, e que nos dá, num empolgo fascinador, a emoção de sua enorme pureza onde fica, em uma aureola divina, a poesia perenne dos primeiros amores.»

Source: *Kósmos*. Anno II. N° 1. Pages 7-14. Janvier 1905. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1905.

De son côté, Acquarone estimait en 1941, que, dans cette vaste toile, l'artiste faisait preuve non seulement de ses connaissances érudites, mais aussi d'une parfaite assurance au niveau technique. Ses remarques portent surtout sur sa palette riche et somptueuse, le modelé et l'élégance du dessin.

Dans ce tableau inspiré d'un roman mythologique grec, l'influence de Puvis nous semble évidente. Elle le sera d'autant plus, selon Migliaccio en 2001, dans les années tardives de la carrière du peintre, lorsqu'il reprendra ces mêmes thématiques pour ses décors de la Bibliothèque Nationale de Rio en 1910⁵⁵¹.

Sur la toile *Jésus à Capharnaüm*, datée de 1887, voir commentaires et description au chapitre précédent. Comme le *Récit de Philletas*, elle n'était pas inconnue du grand public. Ces deux peintures ont certainement été montrées à Rio pour la première fois le 28 janvier 1888, lors de l'exposition individuelle d'Amoêdo.

Dans le *Groupe de portraits*⁵⁵² (**Fig. 86**) réalisé en 1889, Amoêdo a peint un tableau composé de quinze différents portraits masculins. Sur un fond rouge, il a rassemblé les bustes de jeunes écrivains et poètes contemporains pour former un portrait collectif. Ils sont tous habillés de la même façon, portant des costumes et de cravates noires avec des chemises blanches. A l'exception d'un seul personnage (Pardal Mallet) qui porte une cravate rouge. Ils sont tous représentés en noir et blanc, portant des moustaches. Quelques-uns ont des barbes et des chapeaux noirs. Ces quinze personnalités sont reconnaissables. On distingue en haut : Henrique Maximiano Coelho Neto, Olavo Bilac, João Carlos de Medeiros Pardal Mallet (1864-1894), José Joaquim de Medeiros e Albuquerque (1867-1934) et Ferreira Coimbra (?). En bas : Alberto de Oliveira (1857-1937), Arthur da Rocha (1859-1888), Lucio de Mendonça (1854-1909) et Urbano Duarte de Oliveira (1855-1902). Au centre, Arthur de Azevedo et à ses côtés: Sebastião Cícero dos Guimarães Passos (1867-1909), Alberto Silva (?), Luís Murat (1861-1929), Aluizio de Azevedo (1857-1913) et Raul Pompeia (1863-1895). Ces hommes de lettres au style si différent représentaient pourtant les sentiments et les idées qui dominaient l'élite culturelle de l'époque. Ils ont tous lutté pour les mêmes idéaux abolitionnistes et républicains : leur rêve est devenu réalité avec l'avènement de la République le 15

⁵⁵¹ Source : MIGLIACCIO, Luciano. *Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar* In : *30 mestres da pintura no Brasil, 30 anos Credicard*. Page 32. São Paulo : Masp, 2001.

⁵⁵² *Retrato coletivo de escritores*. 1889. S.d.h.g. : R.Amoêdo 1889. Huile sur toile. Dimensions : 64 cm x 54 cm. Conservé à Rio de Janeiro, à l'Academia Brasileira de Letras. N° Inv. : s/n°. Mode d'acquisition : donation du professeur, écrivain et médecin Antônio Austregésilo Rodrigues de Lima (1876-1960), membre de l'Academia Brasileira de Letras et qui occupait le siège n° 30.

Novembre 1889. Très ami à cette génération de grands écrivains, l'artiste n'a pas souhaité perdre l'occasion de les réunir en un seul tableau comme souvenir de ce moment historique. Le critique du *Malho* disait de ce tableau qu'il était d'une valeur inestimable, notamment par la rareté du portrait de Raul Pompéia, décédé à l'âge de trente-deux ans. Cependant, selon ce périodique, l'artiste aurait retouché certains des portraits :

« Il l'a retouché, puis, il l'a signé. Curieusement, le manque d'inquiétude de l'admirable peintre l'a mené au point de ne pas avoir encore signé la valeur de l'œuvre d'art qu'il avait ressentie et aimée, avant de la réaliser. »⁵⁵³ (N.T., AUTEUR ANONYME, 1924).

Amoêdo les a représentés tous dans la même attitude, même s'il a respecté les aspects de la personnalité de chacun. Ceci confère une certaine unité à la représentation construite dans un mouvement d'arabesques et non en simple frise linéaire. Les têtes ne sont pas toutes de la même taille. Certaines sont plus avantageuses que d'autres. On a essayé de voir par là une appréciation de l'artiste du talent littéraire de chacun. Ce tableau d'Amoêdo était considéré par Flexa Ribeiro⁵⁵⁴ en 1946, comme un document pictural moral d'une époque de la vie brésilienne. Il témoigne par ailleurs, de l'étroite liaison de l'artiste avec le milieu littéraire de son temps. Il existe d'Amoêdo deux esquisses de portraits masculins collectifs. L'un représentant trois têtes d'hommes⁵⁵⁵ moustachus et souriants (**Fig. 87**), en forme triangulaire. Dans l'autre, inachevé, quatre hommes en costume⁵⁵⁶ (**Fig. 88**) sont disposés par deux en haut et en bas. Les modèles de ces deux esquisses n'ont pas été identifiés. Aucun d'eux ne ressemble aux quinze écrivains représentés dans le *Groupe de portraits* (N.T., 1889).

Concernant les trois derniers portraits, nous n'avons pas encore repéré ces œuvres ni leurs images.

Pour l'Exposition Générale de 1891, Amoêdo n'expose pratiquement que des toiles réalisées dans le passé et déjà connues du public. Il rentrait juste de son voyage en

⁵⁵³ « Retocou-o, a este, todo, e assignou-o. Curioso, a despreocupação do admiravel pintor levara-o ao ponto de ainda não ter firmado o valor da obra de arte que sentiu e amou, antes de realisa-la ». (AUTOR ANÔNIMO, 1924)

Source : *O Malho*. Anno XXIII. N° 1162. Page 67. Rio de Janeiro, le 20 Décembre 1924.

⁵⁵⁴ Source : Flexa Ribeiro. *Escritores daquele tempo* In *Ilustração Brasileira*. Ano XXIV. N° 140. Déc. 1946. Edição comemorativa do cinquentenário da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 1946.

⁵⁵⁵ *Estudo de cabeças (três homens rindo)*. Sans date et sans signature. Huile sur bois. Dimensions : 46 cm (H) x 37 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 149. N° Tombo : 121.

⁵⁵⁶ *Quatro cabeças masculinas*. Sans date et sans signature. Huile sur toile. Dimensions : 45,5 cm (H) x 21,7 cm (L). N° Inv. : 117.

Europe, entre les mois de juillet et septembre. Dans la galerie n° 3, il exposa les douze peintures suivantes⁵⁵⁷ :

378 – *Estudo de mulher* [Etude de femme] ;

379 – *Marabá* ;

383 – *A Narração de Philetas* [Le Récit de Philletas] ;

385 – *Jesus Christo em Capharnaüm* [Jésus Christ à Capharnaüm] ;

399 – *Cabeça de estudo* [Etude de tête];

400 – *Outra cabeça de estudo* [Autre étude de tête];

404 – *A partida de Jacob* [Le départ de Jacob];

409 – *Meia figura : estudo do natural* [Demi-figure : étude du naturel] ;

415 – *Cabeça de estudo* [Etude de tête];

417 – *O último Tamoyo* [Le dernier des Tamoyos];

425 – *Uma cabeça de estudo* [Une étude de tête];

426 – *Um tronco de mulher, estudo do natural* [Un torse féminin, étude du naturel].

Toutes ces œuvres ont déjà été commentées auparavant.

Dans les années 1892 et 1893, il n'y aura pas d'expositions générales, car elles seront complètement reorganisées, puis réouvertes régulièrement au public à partir de 1894. Un grand changement dans la distribution des prix aura aussi lieu à l'école. L'année 1894 va alors correspondre à la première exposition générale de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts.

La Première Exposition Générale sera alors inaugurée à l'Ecole le 1^{er} octobre 1894⁵⁵⁸. Dorénavant, les expositions seront organisées tous les ans par un Conseil Supérieur des Beaux-Arts. Un président, un vice-président et un secrétaire constituaient officiellement ce conseil. Ensuite, il y avait les membres effectifs et une commission organisatrice de chaque évènement. Celle-ci avait un président, trois membres et trois jurys : un pour la peinture, un pour la gravure et la lithographie et un autre pour les arts appliqués. Amoêdo était un membre effectif du Conseil Supérieur des Beaux-Arts, formé alors par une trentaine de professeurs de l'école. Il y a participé assidûment en tant que membre du Conseil du moins de 1915 à 1928⁵⁵⁹. Il était aussi appelé à

⁵⁵⁷ Source: *Catalogo dos Quadros Expostos na Escola Nacional de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891.

⁵⁵⁸ Source: *Catálogo da Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1 de Outubro de 1894 na Escola Nacional de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: Typ. Hildebrandt, 1894.

⁵⁵⁹ Amoêdo était probablement membre du Conseil Supérieur des Arts depuis la création de celui-ci. Toutefois, nous n'avons trouvé des documents écrits attestant sa présence qu'à partir de 1915.

participer à la commission directrice d'organisation des expositions alors formée par trois membres (en 1920, 1922 et 1924). Désigné membre du jury, il a intégré celui de la peinture en 1914, 1921, 1923, 1925 et 1927; de la gravure et la lithographie en 1918, 1923, 1924 et 1928 ; des arts appliqués en 1928. Enfin, à partir de 1930⁵⁶⁰, il sera membre du jury pour le prix de la ville, destiné à la meilleure oeuvre d'un artiste carioca. Le Conseil avait un système de prix semblable à celui de l'école mais destinés uniquement aux artistes. Les prix étaient livrés sous forme de médailles, voyages et séjours en Europe, ainsi que des mentions⁵⁶¹ à des artistes ayant reçu une formation dans le domaine. La bourse de voyage était la plus grande récompense, suivi par la médaille d'honneur en or, la grande et la petite. Ensuite, venaient la grande et la petite médaille en argent, puis la médaille en bronze et enfin une mention d'honneur de 1^{er} et de 2^{ème} degré. La bourse de voyage était l'objet d'un concours à part. D'autres prix étaient aussi attribués aux artistes, tels que les prix en argent institués par la ville de Rio⁵⁶², selon l'avis du Conseil Supérieur des Beaux-Arts.

Pour cette Première Exposition Générale, Amoêdo présenta deux tableaux :

13 - *Retrato da Exma. Sra A. A.* (pastel) [Portrait de Mme A. A. (pastel)] ;

14 - *Cabeça de Oriental* [Tête d'oriental].

Nous n'avons pas réussi à repérer le premier tableau d'Amoêdo qui est à notre connaissance un rare pastel représentant sa femme Adelaïde. Nous avons seulement les dimensions de cette œuvre qui est beaucoup plus grande⁵⁶³ que le portrait à l'huile de Madame Amoêdo, réalisé en 1892.

La deuxième œuvre, *Tête d'oriental*⁵⁶⁴ n'a pas été trouvée non plus.

Le grand succès de cette exposition revient à son disciple Baptista da Costa qui reçoit, en tant qu'élève de l'école la bourse de voyage⁵⁶⁵. Un autre disciple, Visconti y

Source: *XXII Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1º de Agosto de 1915. Catálogo. Palácio das Bellas-Artes.* Rio de Janeiro : sans éditeur, 1915.

⁵⁶⁰ Source : *Conselho Superior de Bellas Artes. XXXVII Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro, 12 VIII 1930. Palácio das Bellas Artes.* Rio de Janeiro : sans éditeur, 1930.

⁵⁶¹ Source : *Catálogo da XXXVII Exposição Geral de Bellas-Artes.* Inaugurée le 12 août 1930 au Palais des Beaux-Arts. Rio de Janeiro : Typ. d'A Encadernadora, 1930.

⁵⁶² La somme était de 15:000\$000.

Source : Catalogue de la XXXV Exposição Geral. Rio de Janeiro : sans nom d'éditeur, 1928.

⁵⁶³ *Retrato da Senhora A. A.* Pastel. Dimensions: 0,94 m (H) x 0,73 m (L).

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4747).

⁵⁶⁴ A ce sujet, nous connaissons seulement le buste d'un homme oriental daté de 1920, conservé au Museu de Arte de São Paulo.

⁵⁶⁵ Source : *Catálogo da VII Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1900 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro : Typ. de Pereira Braga & C, 1900.

participe avec la toile *Petite fille avec éventail* ou *En été*, présentée au Salon parisien de mai 1894. A cette occasion, il reçut la médaille de deuxième classe⁵⁶⁶.

A l'occasion de la IIème Exposition inaugurée le 4 septembre 1895⁵⁶⁷, Amoêdo présenta six tableaux :

18 – *Passeio matinal* [Promenade matinale];

19 – *Refeição matinal* [Repas matinal];

20 – *Melancolia* [Mélancolie];

21 – *Más notícias* [Mauvaises nouvelles];

22 – *Raio de sol* [Rayon de soleil];

23 – *Um diploma para bellas artes* [Un diplôme pour les beaux-arts].

Le quatrième tableau est la toile *Mauvaises nouvelles*⁵⁶⁸ (N.T.) (**Fig. 32**), son plus célèbre portrait féminin. Sa belle-soeur Francelina Cecy de Moraes⁵⁶⁹ (**Photo 7**) lui a servi de modèle pour créer cette synthèse entre portrait et peinture de genre. Assise de trois-quart, la jeune femme occupe tout le premier plan du tableau, construit en diagonale. Elle regarde fixement le spectateur qu'elle semble interroger de ses grands yeux noirs. De sa main droite, elle saisit nerveusement les feuilles d'un message, la clé du drame représenté dans le tableau. Les doigts de sa main gauche sont crispés et enfoncés sur sa joue. La tension de la composition est dans la ligne diagonale formée par le geste des mains et par le regard du personnage. Tout l'ensemble est d'une grande théâtralité. La jeune femme assise tenant nerveusement la lettre de sa main droite rappelle en quelque sorte le tableau *Brutus* (1789) (**Figs. 33 et 33A**) de David qu'Amoêdo avait sans doute vu au Louvre. Cependant, autour de la femme, l'artiste a créé toute une minutieuse mise en scène plutôt gaie que l'on perçoit dans le panneau vertical de style japonisant, le coussin à motifs orientalisants et la richesse de détails de ses habits. Cette mise en scène vient égayer et casser un peu l'atmosphère dramatique de la composition, comme dans le *Portrait de Sydney Milner-Gibson* (**Fig. 23**), réalisé par James Tissot en 1872. De plus, un jeu de courbes et de contre-courbes est présent

⁵⁶⁶ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Page 49. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012.

⁵⁶⁷ Source : Catalogue de l'*Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 4 de Setembro de 1895 na Escola Nacional de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1895.

⁵⁶⁸ *Más notícias*. 1895. S.D.b.d. : R. AMOÊDO. Rio 1895. Huile sur toile. Dimensions : 100 cm x 74 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 65. N° Tombo : 63.

⁵⁶⁹ Troisième soeur d'Adelaïde Amoêdo, Francelina Cecy (**Photo 7**) - ou simplement Cecy - est reconnaissable grâce à des photographies anciennes conservées dans les archives personnelles de Mme Regina Esnaty-Garcia. Cette dernière nous a confirmé en juillet 2009, que sa tante Cecy a bien été pour cette occasion le modèle d'Amoêdo pour le tableau *Mauvaises nouvelles*. Plus tard, mariée à un belge, elle va devenir Mme Francelina Cecy de Moraes Lody, décédée à Rio le 11.04.1961.

dans la construction de l'image. La courbe de la queue de la volaille peinte dans le panneau vient refléter sur les manches de la robe. La ligne verticale des bras qui sont parallèles et tournés l'un au-dessus et l'autre en dessous par rapport au point fixe du coussin. Un lourd silence est dans l'air car la femme est en état de choc causé par les nouvelles qu'elle vient de recevoir. Enfin, il faut noter le détail curieux de la chevelure noire qui se fond avec le noir du mur intérieur et qui apporte un côté obscur à la composition. Le noir sur noir n'est pas une évidence académique, mais plutôt une proximité avec l'état d'esprit du personnage.

Concernant la dernière œuvre, nous ne connaissons qu'une étude⁵⁷⁰ (**Fig. 101**) sur ce sujet, sans date. En plus des mots spécifiant qu'il s'agit d'un diplôme de l'Ecole, on voit sur le coin droit et devant une colonne, un ange nu doté de grandes ailes et habillé d'un petit voile transparent. Il porte une longue branche de palme. De l'autre côté, une colonne classique à rainures, porte un emblème où l'on lit « 1891 ». Il s'agirait peut-être d'une étude de diplôme pour l'an 1891.

Pour la IIIème Exposition qui eut lieu le 1^{er} septembre 1896⁵⁷¹, Amoêdo exposa cinq oeuvres:

8 - *Retrato de F. de A.* [Portrait de F. de A.] ;

9 - *Retrato do professor C. C.* [Portrait du professeur C. C.] ;

10 - *Retrato de Mlle L. V.* [Portrait de Mlle L. V.] ;

11 - *Ballada (Ilustração)* (gouache) [Ballade (Illustration) (gouache)] ;

12 - *Interior* [Intérieur].

Le premier tableau est vraisemblablement le portrait de l'écrivain parnassien Francisco Felinto de Almeida (1857-1945), un contemporain d'Amoêdo. Il a également réalisé le portrait de sa femme, Júlia Lopes de Almeida (**Fig. 92**)⁵⁷², aussi écrivain. De ce dernier, il existe un dessin préparatoire au crayon (**Fig. 93**)⁵⁷³. Ce portrait de Felinto de Almeida a appartenu à la collection personnelle de leur fille Lúcia Lopes de Almeida de Noronha

⁵⁷⁰ Sans titre. Sans date et sans signature. Crayon sur papier. Dimensions : 15 cm (H) x 20,5 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 7481 AA. N° Tombo: 6481.

⁵⁷⁰ Source : Catalogue de *l'Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1896 na Escola Nacional de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1896.

⁵⁷¹ Source : Catalogue de *l'Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1896 na Escola Nacional de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1896.

⁵⁷² Ce portrait a appartenu à la collection d'Albano Lopes de Almeida. Localisation actuelle inconnue.

Source : catalogue de *l'Exposição Rodolpho Amoêdo. Comemorativa do Centenário de Seu Nascimento – 1857-1957*. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Décembre 1957. Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Cultura, 1957.

⁵⁷³ *Estudo para o retrato de Júlia Lopes de Almeida*. Sans date. S.b.d.: RA. Crayon sur papier. Dimensions : 23,5 cm x 30 cm. Conservé à Rio de Janeiro, Collection Max Perlingeiro. N° Inv. : 491.

(?)⁵⁷⁴. Nous ne connaissons qu'une étude en aquarelle pour ce tableau⁵⁷⁵ (**Fig. 94**), où l'écrivain est représenté assis de face, légèrement de trois-quart, sur un canapé en bois. Habillé d'un costume et d'un gilet gris, il regarde vers l'extérieur du tableau. Son attitude est decontractée, son bras gauche s'étend et s'appuie sur un coussin coloré. Il semble concentré dans ses pensées, voire en train de parler avec une autre personne. L'autre bras pend sur son genou droit. Un plaid rouge est posé sur le dos du canapé, à sa droite. L'artiste a fait l'emploi de couleurs chaudes et primaires pour représenter le décor. Au fond, un rideau à peine esquissé de bleu, marron et gris fait écho avec la décoration du canapé. La composition est décorative et en frise, à l'opposé de celle réalisée en vertical, lorsqu'Amoêdo a représenté le portrait collectif d'écrivains en 1889. Ce portrait, ainsi que celui de Pompéia témoignent de l'étroite amitié qui existait entre Amoêdo et certains hommes de lettres de son temps.

Le *Portrait du Professeur C. C.* semble être le même que celui connu comme étant celui de *Carlos de Carvalho au piano* et dont le Museu Nacional de Belas Artes possède une esquisse en aquarelle⁵⁷⁶ (**Fig. 95**). Assis de profil, un homme au costume gris joue du piano. Au fond, un paravent bleu gris décore le coin musique.

Le *Portrait de Mlle. L. V.* est peut-être le portrait de Mlle. Hermínia Leão Veloso (?) dont nous connaissons deux esquisses (**Fig. 40 et Fig. 40A**) représentant un buste féminin⁵⁷⁷ qui se trouve au Museu Nacional de Belas Artes. Dans cette esquisse, un visage féminin en close occupe toute la surface de la peinture. Vue de profil, une jeune femme de la société brésilienne est représentée joyeuse et souriante. Elle porte une coiffure élaborée en chignon, un foulard rouge et rosé autour du cou. Le fond gris clair contraste avec le rose de ses accessoires.

Nous n'avons pas pu identifier encore les autres œuvres présentées à cette exposition.

À la IV^{ème} Exposition réalisée en 1897, il y exposa six œuvres⁵⁷⁸ :

16 - *Retrato de Mme L. V.* [Portrait de Mme L. V.]

⁵⁷⁴ Source : inscription au revers de l'étude en aquarelle pour le portrait de F. de Almeida, conservée au Museu Nacional de Belas Artes.

⁵⁷⁵ *Estudo para o retrato de Felinto de Almeida*. Sans date et sans signature. Vers 1896. Aquarelle sur carton. Dimensions : 20,5 cm x 27 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1198.

⁵⁷⁶ *Retrato de Carlos de Carvalho ao piano (esboço)*. Sans date et sans signature. Aquarelle et tempera sur papier. Dimensions : 33,2 cm x 24,2 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1200.

⁵⁷⁷ *Retrato de Hermínia Leão Veloso*. Sans date et sans signature. Huile sur carton. Dimensions : 26,5 cm x 21 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 102.

⁵⁷⁸ Source : Catalogue de l'*Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1897 na Escola Nacional de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1897.

17 - *Tarde de Maio* [Après-midi de Mai]

18 - *Retrato de Mlle N. C.* [Portrait de Mlle N. C.]

19 - *Recordação (aquarella)* [Souvenir (aquarelle)]

20 - *Cabeça de cabrito (aquarella)* [Tête de chevreau (aquarelle)]

21 – *Estudo* [Etude]

La première toile est probablement le *Portrait de Mme. Leão Veloso*⁵⁷⁹ (N.T., **Fig. 96**), aussi appelée de *Portrait de dame à l'éventail* (N.T.), de localisation actuelle inconnue. Une dame de la haute société de Rio est représentée debout, légèrement de trois quart, en tenue de soirée et gantée. De sa main gauche elle tient un éventail blanc ; de l'autre, elle touche le bras d'un fauteuil en bois. Elle ne regarde pas le spectateur et semble être plongée dans ses pensées. La monochromie domine la composition aux tons pâles, entre le blanc et le rose à la Cabanel. Seule une touche de rouge orangé présent dans l'ornement de sa robe attire le regard vers son visage. Une esquisse pour ce portrait⁵⁸⁰ (**Fig. 97**) garde les mêmes caractéristiques que l'œuvre finale.

La deuxième et la troisième œuvre n'ont pas été répertoriées.

Dans la quatrième œuvre, l'aquarelle *Souvenir*⁵⁸¹ (N.T., **Fig. 98**), on voit une femme assise, enveloppée d'un plaid rouge foncé et drapée. Elle appuie sa tête sur son bras gauche, tandis qu'elle regarde vers une petite fleur violette à sa main droite, en attitude méditative et l'air résigné. Un fin bracelet en or est son seul ornement à l'avant-bras gauche. La composition construite en diagonale est éclairée par le haut. La lumière rentre par une fenêtre entrouverte située à la droite du tableau, qui sert en même temps de point de fuite. Le dessin est parfaitement académique dans sa facture, notamment dans le rendu de la carnation, de la coiffure et du geste. Le chignon de la femme rappelle la même coiffure élaborée du *Portrait de Madame L. V.*, décrit précédemment. Madame Amoêdo sert ici de modèle. La riche sensualité du drapé rouge qui l'habille attire notre regard et égaye la composition sobre. Il contraste avec le fond dénudé, monochrome et presque abstrait de formes géométriques. Le personnage représenté détourne son regard du spectateur, entièrement plongé dans ses pensées lointaines et

⁵⁷⁹ *Mulher com leque*. 1897. S.d.b.d. Huile sur toile. Dimensions : 115 cm x 90 cm. Localisation méconnue. Obs. : passé aux enchères en décembre 2005.

Source : <http://www.soraiacals.com.br/109402?artistId=88435>.

⁵⁸⁰ *Retrato de mulher com leque*. C. 1897. Sans date et sans signature. Huile sur carton. Dimensions : 29,8 cm (H) x 21,4 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 108.

⁵⁸¹ *Recordação*. S.b.d.: R.AMOÊDO. Sans date. Aquarelle sur carton. Dimensions: 30,8 cm (H) x 24,5 cm (L). Conservé à Juiz de Fora, au Museu Mariano Procópio. N° Inv.: 82-21-421.

inaccessibles. Comme dans *Boudeuse* (1882) (**Fig. 51**) et *Méditation*⁵⁸² (**Fig. 99**), c'est la main gauche qui approche le visage, dans une claire référence aux normes apprises avec Cabanel. La petite fleur vers laquelle se tourne son regard fait penser à la fragilité et à la finitude de la vie. Par la proximité du sujet, la dimension de l'œuvre et la large utilisation du rouge, *Souvenir* semble être à première vue presque un *pendant* de *Méditation* (**Fig. 99**). Dans cette dernière composition, Adelaïde Amoêdo a encore servi de modèle à l'artiste. De grandes différences existent dans la facture de chacune de ces œuvres. Dans *Souvenir* le pinceau est fin, le dessin précis et très bien achevé. Toute une mise en scène a été construite autour du personnage. De plus, un objet concret et extérieur à lui est présent : la fleur vers laquelle se dirige son regard et son attention. Dans *Méditation*, un personnage féminin vu de profil et de près occupe toute la surface du tableau. On aperçoit son alliance à sa main gauche. La femme semble être entièrement prise par ses pensées, sans besoin d'un objet concret ou visible pour capter sa réflexion. Montrée en buste et de façon dépouillée, elle a une coiffure et une toilette négligées. Cette dernière est esquissée par de larges coups de pinceau et des empâtements de rouge. Seul le visage et le geste de la main gauche ont été traités de façon précise. À part la carnation du personnage, toute la composition est construite avec seulement deux couleurs : le noir et de différentes tonalités de rouge. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé la cinquième et la sixième peinture exposées dans cette IV^{ème} Exposition.

Pour la V^{ème} Exposition, Amoêdo exposa le 1^{er} septembre 1898 trois toiles⁵⁸³ :

23 - *Faceirinha* [Petite gracieuse];

24 - *Fim de intriga* [Fin d'intrigue];

25 - *Retrato do pintor Aurélio de Figueiredo* [Portrait du peintre Aurélio de Figueiredo].

Aucune de ces trois peintures n'ont pas été localisées jusqu'à présent.

Concernant le portrait d'Aurélio de Figueiredo, il est à signaler qu'Amoêdo a réalisé d'autres portraits de peintres : comme celui de Jean-Baptiste Debret (qu'il n'a pas connu) ; deux portraits de Villares (qui à son tour fera le sien vers 1882-1883) ; de

⁵⁸² *Retrato de perfil da cunhada do artista ou Meditação (esboço)*. Sans date. S.h.g. Huile sur bois. Dimensions : 33 cm x 25 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N^o Inv. : 105.

⁵⁸³ Source : *Catalogue de la V Exposition Générale des Beaux-Arts*. Rio de Janeiro : Typ. de Pereira Braga & C, 1898.

Belmiro de Almeida ; du peintre portugais José Júlio de Souza Pinto ; de Sousa Lobo, son ancien maître et de son ancien disciple, João Timóteo da Costa.

Il est aussi à signaler que son élève Mary Manso Sayão participe de cette exposition avec six œuvres.

L'année suivante, à la VIème Exposition Générale, il présenta deux peintures à la tempera vernissée⁵⁸⁴ :

15 - *Festão de magnólias, estudo* [Grande fête de magnolias, étude] (tempera vernissée);

16 – *Retrato do Dr. S. R.* [Portrait de M. S. R.]⁵⁸⁵ (tempera vernissée).

Nous n'avons pas localisé le premier tableau. La seule peinture au sujet des magnolias que nous avons trouvée dans les réserves du Musée des Beaux-Arts de Rio concerne deux études inachevées à l'aquarelle et au crayon : *Magnolia (étude)*⁵⁸⁶ (**Fig. 89**) et *Sans titre*⁵⁸⁷ (**Fig. 90**). Elles présentent, au premier plan, une fleur blanche en bouton ou à demi ouverte, ornée de sépales et de feuilles vertes en deux tonalités différentes. Les deux études sont sur un fond brun clair à peine esquissé. Il s'agit peut-être de deux études pour la peinture présentée à cette exposition de 1899.

Le deuxième tableau est peut-être le *Portrait de José Júlio da Silva Ramos* (N.T., 1899) (**Fig. 100**) qui appartient à une collection privée à Rio de Janeiro. C'est un portrait masculin élaboré et très bien achevé qui représente un bourgeois debout chez lui, tenant un livre ouvert à la main. Vu de profil, en diagonale, il regarde vers l'extérieur du tableau. Son bras droit s'appuie sur une petite table où se trouvent d'autres livres, une allusion à la culture du commanditaire. Au fond, un rideau rouge taché de noir fait écho avec la veste et le sol foncé. Le coloris chaud du rideau contraste avec le bleu du pantalon du personnage.

⁵⁸⁴ Source : *Catalogo da VI Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1899 na Escola Nacional de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro : Typ. de Pereira Braga & C, 1899.

⁵⁸⁵ *Retrato de José Júlio da Silva Ramos*. 1899. S.D.h.d.: R.AMOËDO. Rio 1899. Tempera sur bois. Dimensions: 72,0 cm (H) x 40,5 cm (L). Dédicace sur la toile : « Ao amigo Dr. Silva Ramos ». Rio de Janeiro, Instituto Cultural Sérgio Fadel. N° Inv. : s/n°.

⁵⁸⁶ *Magnolia (étude inachevée)*. Sans date et sans signature. Aquarelle et crayon sur carton. Dimensions : 27,8 cm (H) x 23,7 cm (L). Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 1247.

⁵⁸⁷ *Sans titre (esquisse inachevée)*. Sans date et sans signature. Aquarelle sur carton. Dimensions : 32,7 cm (H) x 25,2 cm (L). Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1243.

Cette année-là, Amoêdo a aussi collaboré à la couverture du catalogue de la VIème Exposition Générale. Nous avons trouvé un dessin au crayon⁵⁸⁸ (**Fig. 102**) sur papier à ce sujet. Dans cette étude, une figure ailée et drapée porte une inscription où il est écrit : *In Arte Liberta* (N.T. Dans l'Art la Liberté).

A l'occasion de la VIIème Exposition, inaugurée à l'école le 1^{er} septembre 1900, Amoêdo présenta trois tableaux⁵⁸⁹ :

3 – *Auto-retrato* [Autoportrait];

4 – *Retrato de Mlle L. M.* [Portrait de Mlle L. M.];

5 – *Sahida de Baile* [Sortie de bal].

Cet Autoportrait⁵⁹⁰ d'Amoêdo (**Fig. 103**) est actuellement conservé au Museu Histórico Nacional. Il est le plus achevé des quatre autoportraits connus de lui. Vu de trois-quart, il se représente en tant qu'artiste réussi. Habillé d'une veste grise de peintre et d'une casquette également grise, il regarde le spectateur de face. Son air est sérieux mais en même temps fier de soi. Son buste coupé en Hermès, permet de percevoir sa posture altière. Deux ou trois tonalités peu contrastantes construisent le fond abstrait du tableau : le noir qui occupe un tiers du fond et les autres deux tiers qui sont d'un beige et d'un marron clair tacheté. Propriété de l'artiste, ce tableau est resté dans la collection personnelle de la veuve Adelaïde Amoêdo jusqu'à sa mort. L'artiste et sa femme sans doute tenaient à cette peinture qu'ils ont gardée pour leur intimité.

La deuxième peinture est un portrait de Laura de Moraes⁵⁹¹ (1881-1977) (**Fig. 104**), une des cinq belles-sœurs de l'artiste. Laura était l'un des modèles préférés d'Amoêdo, vu le nombre de portraits qu'il a fait d'elle. Elle est ici représentée dans la splendeur de ses dix-neuf ans. Malheureusement, nous n'avons obtenu qu'une très mauvaise reproduction de ce tableau mais une esquisse en aquarelle très achevée de ce portrait est

⁵⁸⁸ *Escola Nacional de Bellas Artes. Capa do catalogo da VI Exposição Geral de Bellas-Artes.* Vers 1899. Sans date et sans signature. Crayon sur papier. Dimensions: 23,8 cm (H) x 17,1 cm (L). Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 7547. N° Tombo: 6615.

⁵⁸⁹ Source : *Catalogo da VII Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1900 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro : Typ. de Pereira Braga & C, 1900.

⁵⁹⁰ *Autoportrait.* 1900. S.d.h.g. Huile sur bois. Dimensions : 62,60 cm (H) x 41,50 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Histórico Nacional. N° Inv.: 006.334.

⁵⁹¹ Obs. : Il y a eu une erreur quant à l'attribution de ce tableau. Dans la publication de la *Revista da Semana*, il est écrit que cette toile était *Sortie de bal*, alors que l'autre oeuvre était désignée comme étant le *Portrait de Mlle L. M.*. Grâce aux indications de Mme Régina Esnaty-Garcia en 2009 et à une ancienne photographie conservée chez elle, nous avons pu identifier cette erreur.

Source : *Revista da Semana. Photographias, vistas instantaneas, desenhos e caricaturas. Edição semanal ilustrada do Jornal do Brasil.* Anno I. N° 21. Page 166. Rio de Janeiro. Domingo, 7 de outubro de 1900.

conservée au Museu Nacional de Belas Artes⁵⁹² (**Fig. 105**). Dans cette esquisse, Laura est représentée de face et de près. Ses cheveux bruns encadrent son teint mat et ses grands yeux verts. Son regard est attiré vers la droite. La tête est coiffée d'un léger voile transparent et pâle, de même couleur que l'écharpe qui entoure son cou. Dans la version finale, l'artiste a changé certains détails comme l'angle du regard, que cette fois-ci se tourne vers la droite au lieu de la gauche. Il a aussi enlevé l'écharpe autour du cou du modèle pour réaliser un col blanc proéminent vers l'arrière. Le visage de Laura reste serein en même temps qu'énigmatique. Nous ne savons pas quelle technique l'artiste a utilisé pour le portrait final. Il existe au moins trois autres portraits de ce même modèle, peints à cette époque : *Tête de jeune fille*⁵⁹³ (**Fig. 106**), *Portrait de jeune fille*⁵⁹⁴ (**Fig. 107**) et *Portrait de femme* (**Fig. 108**). Ces portraits ont été identifiés par la fille de Laura, Regina Esnaty-Garcia (1911-2010) en novembre 2009, puis confirmés par son petit-fils Roberto Esnaty-Garcia et par d'anciennes photographies de Laura, appartenant à la collection de la famille Esnaty-Garcia. Le premier portrait peint à la tempera, présente des couleurs gaies et chatoyantes. Laura avait à peu près le même âge du portrait de 1900. Le peintre la représente aussi de face, le visage un peu tourné vers sa gauche. Sa longue chevelure noire contraste avec sa blouse jaune et la fleur mauve posée sur son épaule gauche. Elle ne regarde pas vers le spectateur. Une étude laissée inachevée⁵⁹⁵ (**Fig. 107**) la représente de la même manière, mais avec un regard plus accentué et un visage moins idéalisé. Dans l'autre portrait réalisé en aquarelle (**Fig. 108**), les couleurs employées sont moins éclatantes. De profil et sur un fond écarlate, la jeune femme habillée d'une robe bleue et d'un châle blanc, regarde vers l'extérieur du tableau.

Pour la dernière peinture *Sortie de Bal*⁵⁹⁶ (**Fig. 111**), l'artiste reprend encore sa belle-soeur Laura comme modèle. La localisation actuelle de ce tableau est inconnue. Il a

⁵⁹² *Cabeça de mulher com mantilha amarela*. Sans date et sans signature. Aquarelle sur papier. Dimensions : 37 cm x 27,5 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1120.

⁵⁹³ *Tête de jeune fille*. Sans date et sans signature. Tempera sur carton. Dimensions : 28 cm x 22 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 139. N° Tombo : 109.

⁵⁹⁴ *Portrait de jeune fille*. Sans date et sans signature. Aquarelle sur carton. Dimensions : 35,2 cm x 21,5 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1327.

⁵⁹⁵ *Portrait de femme*. Sans date et sans signature. Aquarelle et tempera sur carton. Dimensions : 39,5 cm x 31 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1331.

⁵⁹⁶ Sources : *Revista da Semana. Photographias, vistas instantaneas, desenhos e caricaturas. Edição semanal ilustrada do Jornal do Brasil*. Anno I. N° 21. Rio de Janeiro. Domingo, 7 de outubro de 1900. Page 166 et une image précaire de ce tableau qui a été obtenue à travers une ancienne photographie de la famille Esnaty-Garcia, datée de vers 1903.

appartenu pendant longtemps à Laura de Moraes⁵⁹⁷. Celle-ci s'est mariée en décembre 1903 avec le médecin Samuel Esnaty. Nous n'avons donc qu'une faible idée de ce tableau qui représentait Laura de Moraes dans un élégant portrait. Assise sur un fauteuil, elle était habillée d'une robe de soirée et d'un manteau. L'expression est gaie et souriante, alors que ses mains levées tiennent son manteau. Comme pour le portrait précédent de Laura, l'image qui nous est parvenue est une photographie très précaire et en noir et blanc. Par rapport au *Portrait de Mlle L. M.*, nous croyons que dans la reproduction du périodique *Revista da Semana*, les titres des œuvres ont été inversés. Ces deux derniers tableaux ont été remarqués par la presse locale et ont suscité des commentaires. A côté de *O Bode preto* [Le bouc noir] de Modesto Brocos et de *Gonzaga, o poeta dos Inconfidentes* [Gonzaga, le poète des Inconfidents] de Bernardelli, ils ont été considérés parmi les plus belles peintures de l'exposition⁵⁹⁸. Toutefois, ce sera son disciple Baptista da Costa qui remportera l'un des plus grands succès, en recevant la petite médaille d'or.

De son côté, Visconti commençait à avoir un grand succès international : à Paris lors de l'Exposition Universelle pour ses tableaux décoratifs à tendance symboliste : *Gioventù* (1898) (**Fig. 113**) et *Oréadas* (1899) (**Fig. 114**). Il retourna ensuite au Brésil après avoir reçu pour cette dernière oeuvre la médaille d'argent⁵⁹⁹.

A la VIIIème Exposition réalisée le 1^{er} Septembre 1901, Amoêdo présenta un seul tableau⁶⁰⁰ :

2 - *Saudade* [Nostalgie] (**Fig. 28**).

Au bord d'un lac entouré de montagnes, une figure féminine seule, debout, drapée et voilée à l'antique, se promène. Dans sa main droite elle porte une petite croix en bois entourée de guirlandes. La tête baissée, elle semble perdue dans des pensées mélancoliques. La figure représentée semble une allégorie. A ses côtés un tronc d'arbre a été coupé ; symbole d'une vie qui a été coupée ou séparée prématurément. La peinture est sombre et monochrome car la nuit est tombée. Ce tableau d'esprit pré-symboliste a été acquis de l'artiste la même année par l'Ecole. Il connut beaucoup de succès auprès

⁵⁹⁷ Plus tard, la famille Esnaty a vendu ce tableau, apparemment dans les années 1960-1970.

⁵⁹⁸ Source : *Revista da Semana*. Edição 21. Rio de Janeiro, 1900.

⁵⁹⁹ D'abord de style impressionniste, Visconti va développer par la suite une tendance à la peinture décorative symboliste. Source : Catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 21.

⁶⁰⁰ Source : *Catalogo da VIII Exposição Geral de Bellas Artes*. Inaugurada em 1Setembro1901 na Escola Nacional de Bellas-Artes. Rio de Janeiro : Typ. De Pereira Braga & C, 1901.

des critiques. Mais plus tard, Mattos (1921) dans le périodique *O Malho* considérera que ce tableau était un grand échec⁶⁰¹ :

« ... un tableau de la force de *Nostalgie* (N.T.), incontestablement la chose la plus banale existant dans les galeries de l'École » (N.T., MATTOS, 1921)

Il estime en plus, que l'artiste avait mérité plus de respect dans le passé lorsqu'il a peint *Le récit de Philletas, Tamoyo, Jacob et le Christ à Capharnaïm*.

Son élève Maria Barbosa de Oliveira e Silva y présenta quatre œuvres.

C'est l'année où Visconti réalisa sa première exposition individuelle à l'École⁶⁰². Il y présenta ses toiles produites en France, ainsi que des objets en style art nouveau qu'il avait découvert avec Eugène Grasset à l'École Guérin. L'idée de présenter des peintures à côté d'objets d'art était une conception entièrement nouvelle au Brésil. L'utilitarisme dans l'art n'était pas encore un concept dans la société brésilienne de l'époque.

A la IX^{ème} Exposition de 1902, Amoêdo exposa les deux tableaux⁶⁰³ :

6 - *Retrato de Mlle M. de M.* (N.T. Portrait de Mlle. M. de M) ;

7 - *S. João Baptista* (N.T. Saint Jean Baptiste).

L'illustration du premier tableau, contenue dans le catalogue de l'exposition nous permet alors de dater avec exactitude le *Portrait de Mlle Maria de Moraes*⁶⁰⁴ (**Fig. 112**), de localisation actuelle méconnue⁶⁰⁵. En effet, il s'agit du portrait de Maria Cândida de Moraes⁶⁰⁶ (c.1887-1935), belle-sœur de l'artiste. Selon Francisco Acquarone (1941)⁶⁰⁷, elle a été représentée à l'âge de quinze ans. Toutefois, l'auteur croyait qu'il s'agissait de la future belle-sœur de l'artiste. Or, depuis onze ans déjà, Amoêdo avait épousé sa sœur aînée Adelaïde. (Toutefois, il se peut qu'Amoêdo ait réalisé ce tableau longtemps avant. Pour le savoir exactement, il faudrait connaître la date exacte de naissance du modèle représenté). Quoiqu'il en soit, Acquarone considère ce tableau comme l'un des grands

⁶⁰¹ « ...um quadro da força da *Saudade*, incontestavelmente a maior pinóia existente nas galerias da Escola... ».

Source : *O Malho*. Anno XX. N° 1006. Rio de Janeiro, le 24 décembre 1921. Page 35.

⁶⁰² Source : Catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 21.

⁶⁰³ Source: *Catalogo Ilustrado da IX Exposição Geral*. Escola Nacional de Bellas Artes. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C. Editores, 1902.

⁶⁰⁴ *Portrait de Mlle Maria de Moraes*. 1902. S.h.d.: R. AMOÊDO. Huile sur toile. Dimensions: 80 cm (H) x 65 cm (L). Localisation méconnue.

⁶⁰⁵ Cette toile est passée aux enchères en novembre 2002. Elle a appartenu à la collection de Mario d'Oliveira et de Sylvio Prado. Vendue à un prix minimum de R\$ 144.000,00 (c. de 55.000 €). Source : Source : <http://www.soraiacals.com.br/109402?artistId=88435>.

⁶⁰⁶ Source : voir l'acte de décès de Maria Cândida de Moraes en annexe.

⁶⁰⁷ Source: ACQUARONE, F. *Obras-primas de Rodolfo Amoêdo. Mestre da Pintura Brasileira*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1941.

chefs d'œuvre du portrait féminin chez Amoêdo. Représentée assise de trois quart, le visage de face, la femme est élégante dans sa robe rose claire travaillée de fines dentelles. Elle ne fixe pas le spectateur et son regard se révèle lointain, timide et rêveur. De sa main gauche, elle tient un parapluie jaune qu'elle pose sur ses jambes. L'autre main est posée délicatement sur le parapluie. Le fond doux est peint en couleurs complémentaires : l'ocre clair sur lequel se trouvent de discrètes fleurs violettes. Sa tête délicate est coiffée d'un petit chapeau alors que ses cheveux sont attachés devant par un ruban violet lequel renvoi au motif décoratif du fond. Cependant, notre regard est attiré vers ses mains qui tiennent le parapluie peint avec des couleurs chaudes et acides. Dans l'ensemble, peu de tons contrastés ont été utilisés tels que l'ocre et le violet et seulement dans certains endroits, comme sur le fond fleuri et le ruban dans ses cheveux. Toute la composition a été peinte dans des couleurs pâles et douces comme l'ocre et le rose clair qui dominent toute la facture. Elles évoquent un clair héritage de la palette de Cabanel ainsi que par le dessin très appuyé qu'on aperçoit dans les traits du personnage, les longs et épais cheveux et le rendu de la robe et des dentelles.

Nous n'avons pas trouvé le tableau fini représentant *Saint Jean Baptiste*, mais une étude pour cette peinture⁶⁰⁸ (**Fig. 116**). Cette dernière est une composition en frise qui représente en premier plan, le saint enfant seul dans un champ. Pendant qu'il garde des moutons, il s'agenouille pour prier. Son regard et ses mains se lèvent vers le ciel en prière. L'enfant est à demi-nu, habillé seulement d'un pagne marron. Sa tête est aureolée d'une lumière dorée et un léger bâton sous forme de croix est posé sur son épaule gauche. Son image est représentée un peu hiératique, agenouillée de trois-quart. A sa droite, des moutons sont en train de paître, dans une ligne en diagonale. Un arbre est coupé au-dessus des branches, symbole de la future mort de ce saint précurseur du christianisme. Un ciel orangeâtre contraste avec le vert foncé de la végétation. De ce tableau, il existe deux études préparatoires de même taille. L'une verticale⁶⁰⁹ (**Fig. 117**), qui représente le saint enfant agenouillé et habillé d'un pagne blanc. Il est dans la même attitude que dans le tableau présenté à la IXème Exposition. Toutefois, son visage et ses grands yeux ouverts tournés vers le haut ont nettement plus d'expression que dans l'œuvre finale, de même que ses lèvres entrouvertes qui semblent parler à quelqu'un. Une auréole jaune et un fond brun sont à peine esquissés. Dans l'autre étude qui est en

⁶⁰⁸ *Saint-Jean Baptiste*. 1902. Huile sur toile. Dimensions: 68 cm (H) x 91 cm (L). Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 71.

⁶⁰⁹ *Etude pour le tableau Saint Jean Baptiste*. Vers 1902. Sans signature. Huile sur toile. Dimensions : 27 cm (H) x 19 cm (L). Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 75. N° Tombo: 1078.

frise⁶¹⁰ (**Fig. 118**), l'idée finale est beaucoup plus proche. L'enfant porte un pagne marron et il est plus auréolé que dans l'étude précédente. Cependant, le personnage n'est plus un enfant mais un adolescent qui ne regarde pas vers le haut mais en diagonale. Le paysage avec les moutons est le même, ainsi que le symbole de l'arbre coupé. Seul manque le bâton en forme de croix qui sera ajouté à la fin.

On peut s'interroger sur le pourquoi de cette peinture à sujet historique représentant Saint Jean Baptiste enfant. Pour la peinture pré-symboliste française, Salomé et sa danse lascive fut un thème de choix. Toutefois, chez Amoêdo la tête coupée du saint est simplement suggérée par un tronc d'arbre coupé par-dessus. Sans référence directe à la violence, au sang et à la lascivité de la danse de Salomé.

L'exposition a obtenu beaucoup de succès de la part de la critique. Elle a duré jusqu'au 15 octobre 1902.

Lors de la Xème Exposition, réalisée en 1903, Amoêdo exposa huit peintures⁶¹¹ :

9 - *Canto de jardim* [Coin de jardin] (aquarelle)

10 - *Embaraço* [Embarras] (aquarelle)

11 - *Entardecer* [Fin d'après midi] (gouache)

12 - *Interior* [Intérieur] (aquarelle)

13 - *Retrato de Mlle. A.* [Portrait de Mlle. A.] (peinture à l'huile)

14- *Retrato do pintor Souza Lobo* [Portrait du peintre Souza Lobo] (peinture à l'oeuf).

15 - *Retrato do Sr. V. M.* [Portrait de M. V. M.] (peinture à l'oeuf).

16 - *Tormento* (N.T. Tourment) (aquarelle).

Celle-ci sera sa plus grande participation lors d'une Exposition Générale organisée par l'Ecole. Il présentera plusieurs paysages qu'il a été impossible de localiser. On ne connaît qu'un seul paysage daté de lui, une *Vue de Niteroi* (1903) qui est une huile sur carton. Parmi toutes ces œuvres, on ne connaît que le *Portrait du peintre Souza Lobo*. C'est le portrait de son ancien et affectionné maître Antônio Araújo de Souza Lobo⁶¹² (1840-1909) (**Fig. 119**), alors âgé de 63 ans. Amoêdo choisit de le représenter dans son métier d'artiste, en train de peindre. Debout, le pinceau dans sa main droite, la palette dans l'autre main, il regarde le spectateur de face d'un air tendre. Tout est sobre et circonspect dans cette composition aux tonalités foncées. Le traitement réaliste du

⁶¹⁰ *Etude de paysage avec figure de Saint Jean Baptiste*. Vers 1902. Huile sur bois. Dimensions: 19 cm x 27 cm. N° Inv.: s/n. N° Tombo: 146.

⁶¹¹ Source : *Catalogo Illustrado da Décima Exposição Geral. Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: Bevilacqua & C. Editores, 1903.

⁶¹² *Portrait du peintre Souza Lobo*. 1903. S.d.h.d. Huile sur carton. Dimensions : 66,5 x 48 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: s/n. N° Tombo: 67.

personnage avec sa longue barbe grise semble être adouci par le visage doux et serein du vieil artiste. Toutefois, on sait que depuis 1900 et jusqu'à la fin de sa vie, Souza Lobo avait abandonné la peinture pour se consacrer uniquement à la lithographie et à la photographie.

Pour la XI^{ème} Exposition Générale de 1904⁶¹³, Amoêdo présenta trois tableaux :

4 – *Captiva* [Captive] (peinture à l'huile de l'œuf)

5 – *Oração* [Prière] (encaustique)

6 – *Retrato* [Portrait] (encaustique)

Selon les indications du catalogue de l'exposition *Rodolpho Amoêdo* (1957), nous croyons que le premier tableau⁶¹⁴ est un portrait féminin en buste, vu de trois-quart et de près (**Fig. 122**). Habillée en vert, elle porte une petite chaîne en or et en pierres, seul effet décoratif qui égaye la représentation sévère du visage. Le fond n'apparaît presque pas dans le tableau. Tout l'accent est mis sur le visage de la jeune femme qui a l'air absorbée par ses pensées. Le titre donné à ce tableau suggère que le modèle ne serait pas une prisonnière mais une femme qui est captive d'elle-même, de son esprit ou de ses passions.

Nous avons pu identifier la deuxième oeuvre *Prière*⁶¹⁵ (**Fig. 125**), grâce à la Revue *Kósmos* de septembre 1904⁶¹⁶ qui en publie une illustration. Ce tableau avait reçu par erreur les titres de *Figure féminine auprès d'une fenêtre* ou de *Jeune femme aux mains sur le visage*. En fait, ce sont de simples titres descriptifs du tableau comme c'est le cas dans plusieurs autres œuvres non identifiées d'Amoêdo. L'image représente en somme un portrait féminin. Une jeune femme, vue légèrement de trois-quart, a le regard lointain, les doigts croisés et inclinés vers la gauche, à la hauteur de sa bouche qu'elle cache par ses mains. Peinte en diagonale, elle est devant une fenêtre qui illumine son visage. Sa blouse bleue se fond presque avec le bleu abstrait, tâché de blanc de l'extérieur. Un petit bracelet en or est son seul bijou. Un contraste de couleur provient du marron du rideau qui apporte une verticalité à la composition. Comme dans plusieurs portraits féminins d'Amoêdo, la femme joue de ses mains, fait des gestes, ce qui donne à la représentation une certaine dynamique à la Cabanel. Le geste des mains

⁶¹³ Source : *Catalogo da Decima Primeira Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1904 na Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1904.

⁶¹⁴ *Cabeça de moça* (N.T. Tête de jeune fille). 1904. S.d.h.d. Tempera sur carton. Dimensions : 28 cm x 20 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 123. N° Tombo : 1035.

⁶¹⁵ *Figure féminine auprès d'une fenêtre*. 1904. Huile sur bois. Dimensions : 73 cm x 40 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 96.

⁶¹⁶ Source : *Revista Kosmos*. Setembro 1904. Anno I. N° 9.

croisées est peu ordinaire dans sa peinture. La femme semble être prise dans un instant de distraction dans ses prières et ses pensées, les yeux à demi-fermés.

La troisième peinture est probablement un portrait masculin. Nous en connaissons deux qui sont datés de 1904. L'une représente un buste d'homme non identifié⁶¹⁷ (**Fig. 126**). Il est vu de profil, arborant un air sérieux, sur un fond ocre à peine esquissé. Il est représenté dans une élégante tenue de *smoking*. Notre regard est attiré vers cette tonalité chaude qui forme un contraste avec le noir et le blanc du costume. Le personnage regarde vers l'extérieur du tableau. L'autre possibilité est le portrait posthume que l'artiste a réalisé de son beau-frère Eduardo Paulo de Moraes, décédé en cette année 1904 (**Fig. 127**). Pendant toute sa carrière, Amoêdo a réalisé des dizaines de portraits masculins sur commande ou pour rendre hommage à certaines personnalités.

L'an 1904 a été pour certains de ses disciples une occasion de grand succès. Baptista da Costa va remporter la grande médaille d'or⁶¹⁸ à l'Exposition Générale, tandis que Visconti remportera la médaille d'or pour sa *Récompense de Saint-Sébastien* (1898)⁶¹⁹ (**Fig. 115**) à l'Exposition Universelle de Saint Louis (*Louisiana Purchase Exhibition*).

De son côté, Irene Ribeiro França faisait des progrès, en obtenant pour la première fois une mention d'honneur de 2^{ème} degré⁶²⁰.

Il semble qu'à l'occasion de la XIIème Exposition, inaugurée le 1^{er} septembre 1905, Amoêdo ait exposé au moins une toile, alors que rien n'a été mentionné dans le catalogue. Nous l'avons repérée grâce à une vente aux enchères qui a eu lieu à Rio en novembre 2002⁶²¹. Il a peut-être décidé de la présenter au dernier moment ce qui expliquerait son omission dans le catalogue de l'exposition. Cette œuvre était :

S/N° - *Severa* [Sévère]

Cette toile est en fait un portrait féminin⁶²² (**Fig. 123**) qui représente une jeune femme en buste. Son image construite en diagonale occupe toute la surface du tableau. Elle est vue de trois quart et son regard est tourné vers la gauche. Habillée d'une robe marron

⁶¹⁷ *Portrait d'homme*. 1904. S.d.h.g.: R.AMOÊDO, 1904. Tempera sur bois. Dimensions: 34 cm x 28 cm . Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 152. N° Tombo: 124.

⁶¹⁸ Source : *Catalogo da Decima Segunda Exposição Geral de Bellas Artes*. Inaugurada em 1 de Setembro de 1905 na Escola Nacional de Bellas Artes. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1905.

⁶¹⁹ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 37 et 162.

⁶²⁰ Source : *Catalogo da Decima Segunda Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 Setembro de 1905 na Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1905.

⁶²¹ Source: <http://www.soraiaacals.com.br/109402?artistId=88435>.

⁶²² *Severa*. Sans date. S.h.g. Huile sur toile. Dimensions : 33 cm x 24 cm. Localisation méconnue.

Obs.: dans le revers de la toile, présence d'un cachet de la XII Exposição Geral de Bellas Artes. Cette œuvre a été vendue à un prix minimum de R\$ 14.400,00 (c. de 5.500,00 €).

Source: <http://www.soraiaacals.com.br/109402?artistId=88435>.

stricte, ses cheveux châtain sont attachés et coiffés d'un ruban, laissant percevoir un visage impassible. Le fond noir sombre accentue encore plus la monochromie de la composition.

Ensuite, Amoêdo ne présentera aucune oeuvre pendant quatre années de suite. C'est-à-dire de la XIIIème Exposition⁶²³ en 1906 à la XVIème Exposition Générale de 1909. Ceci correspond aux années où Amoêdo était hors de l'Ecole ou travaillant comme un simple professeur libre, sans contrat de travail.

Lors de la XIIIème Exposition, Veiga eut la mention d'honneur de 2^{ème} degré. A la XIVème Exposition de 1907⁶²⁴, trois de ses élèves femmes reçurent des récompenses. Irene França et Veiga eurent chacune une mention d'honneur de 1^{er} degré, tandis que Luiza Maurity dos Santos Belart une mention d'honneur de 2^{ème} degré. Deux autres élèves, Rodolpho Chambelland et Carlos Alberto de Agostini reçurent chacun une mention d'honneur de 1^{er} degré.

Plusieurs de ses disciples prendront part à la XVème Exposition⁶²⁵, en 1908. Son élève Carlos Alberto de Agostini présenta les tableaux *Más notícias* (N.T. Mauvaises nouvelles) et *Cadeau d'anniversaire* (N.T.). Son disciple Luiza Belart y participa aussi. Visconti envoya de Paris plusieurs œuvres dont la plupart concernaient des dessins et des esquisses pour le décor du Théâtre Municipal. Son élève Agenor Alves (aussi un ancien élève de Rowley Mendes) était également présent.

Il reviendra lors de la XVIIème Exposition de 1910⁶²⁶. Il y présentera deux peintures :

2 – *Retrato de Mme F. T.* [Portrait de Mme F. T.]

3 – *Retrato do Sr. A. C.* [Portrait de M. A.C.]

Malheureusement, nous n'avons pas trouvé aucune de ces deux oeuvres.

L'année suivante, à la XVIIIème Exposition de 1911⁶²⁷, seulement une toile sera présentée :

9 – *Retrato* [Portrait].

⁶²³ Source : *Catalogo da Decima Terceira Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 Setembro de 1906 na Escola Nacional de Bellas Artes.* Rio de Janeiro : sans éditeur, 1906.

⁶²⁴ Source : *Catalogo da Decima Quarta Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 Setembro de 1907 na Escola Nacional de Bellas Artes.* Rio de Janeiro : sans éditeur, 1907.

⁶²⁵ Source : *Catalogo da Decima Quinta Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 Setembro de 1908 na Escola Nacional de Bellas Artes.* Rio de Janeiro : sans éditeur, 1908.

⁶²⁶ Source : *Catalogo da Decima Setima Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1910 na Escola Nacional de Bellas Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1910.

⁶²⁷ Source : *Catalogo da Decima Oitava Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1911 na Escola Nacional de Bellas Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1911.

Cette œuvre non plus n'a pas pu être localisée.

Cette année 1911, c'est son élève Augusto Bracet qui obtint le prix de bourse de voyage.

A la XIXème Exposition, inaugurée le 1^{er} Septembre 1912⁶²⁸, il présenta une toile :
1 – *Juventude* [Jeunesse].

Nous n'avons également pas localisé cette œuvre.

Ultérieurement le critique Mattos (1921) va faire des considérations très négatives sur les critères de distribution des médailles lors de ce salon. Selon lui ces médailles :

« n'ont pas représenté le meilleur de notre production de cette époque mais le meilleur marché »⁶²⁹ (N.T., MATTOS, 1921).

Amoêdo n'exposa pas à la XXème Exposition réalisée en 1913⁶³⁰ ni à la XXIème Exposition de 1914⁶³¹. Il séjourna à Paris, pendant l'année 1913 et au moins jusqu'au 15 juin 1914⁶³². En 1913⁶³³, Pardos reçut sa première récompense officielle : une mention d'honneur de 1^{er} degré, ainsi que Veiga qui eut une médaille de bronze. Les frères Timotheo da Costa ont reçu : une petite médaille d'argent (pour João) et une grande médaille d'argent (pour Arthur). En 1914, Amoêdo est toutefois membre du jury de peinture. Il rentra à temps de son séjour à Paris, peu avant que la première guerre n'éclatât en août 1914. A l'occasion, Pardos et Veiga reçurent chacune une médaille de bronze.

La XXIIème Exposition a été réalisée cette fois-ci dans le Palais des Beaux-Arts de Rio⁶³⁴. Elle a présenté des nouveautés non seulement par l'espace mais aussi dans la muséographie, la disposition des œuvres et la décoration des galeries. Cette nouvelle organisation de l'espace a marqué une étape dans l'histoire des expositions générales. Elle a suscité l'engouement du public et de la presse. Inaugurée par le président de la

⁶²⁸ Source : *Catalogo da Decima Nona Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1912 na Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1912.

⁶²⁹ « não representam a melhor produção nossa d'aquela época e sim a mais barata... » (MATTOS, 1921). Source: *O Malho*. Anno XX. N° 1006. Page 35. Rio de Janeiro, le 24 décembre 1921.

⁶³⁰ Source : *Catalogue de la XX Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Gravura, Architectura e Artes Applicadas. No Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes. De 10 horas da manhã às 5 horas da tarde*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1913.

⁶³¹ Source : *Catalogo da XXI Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Gravura, Architectura e Artes Applicadas. No Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes. De 10 horas da manhã às 5 horas da tarde*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1914. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1914.

⁶³² Source: Rio de Janeiro, Archives du Museu Histórico Nacional. (RA 14).

⁶³³ Source : *Catalogue de la XXI Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 12 de agosto de 1914 na Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro : Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1914.

⁶³⁴ Source: *Catálogo da XXII Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1º de Agosto de 1915. Palácio das Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1915.

République Wenceslau Braz Pereira Gomes (1868-1966), cette exposition a reçu plus de cinq mille visiteurs le jour de son ouverture le 1^{er} août 1915⁶³⁵. L'ambiance était celle d'une fête mondaine et raffinée. Amoêdo - en tant que secrétaire - est un des membres de la commission directrice qui a organisé l'exposition et accompagné le président dans sa visite⁶³⁶. La presse rapporte ces faits et salue chaleureusement tous les organisateurs de l'exposition. A cette occasion, Amoêdo y exposera une décoration murale⁶³⁷ :

265 – *Teto da Sala de Sessões do Supremo Tribunal* [Plafond de la Salle de Séances du Tribunal Suprême].

Il s'agissait d'une toile pour être marouflée sur le plafond. Cette décoration avait été commandée par le Tribunal Suprême de Justice de Rio (**Fig. 128**) et mise en place en 1914 (**Fig. 129**). Elle est toujours en place, dans l'ancienne salle de séances du Tribunal devenu aujourd'hui Centre Culturel de la Justice Fédérale à Rio de Janeiro.

Il existe au moins quatre études préparatoires pour cette œuvre : *Etude d'allégorie*⁶³⁸ (**Fig. 130**), *Etude pour l'allégorie de la justice* (1)⁶³⁹ (**Fig. 131**), *Etude pour l'allégorie de la justice*⁶⁴⁰ (2) (**Fig. 132**) et *La Justice*⁶⁴¹ (1914). Ces études ont été probablement réalisées par Amoêdo à Paris, lors de son séjour en 1913/1914. La première étude semble être la plus tardive des trois. Sous forme d'un *tondo*, elle présente une composition plus fluide et étherée. L'allégorie drapée d'une robe blanche est assise, en diagonale, sur des nuages. Son bras gauche vient s'appuyer sur un lion endormi, alors que de sa main droite, elle tient la table des lois. Elle est comme portée par les nuages et par le vent qui agite son voile rouge. Enveloppée dans un ciel bleu céleste, elle semble regarder vers l'horizon. La deuxième étude se présente sous une forme rectangulaire. Une femme brune aux cheveux courts est assise de face sur un trône. Elle est drapée d'une longue robe blanche et tient d'un doigt de sa main droite un léger bâton qui se

⁶³⁵ Source: *Revista da Semana*. Anno XVI. N. 26. Rio de Janeiro, 7 de Agosto de 1915.

⁶³⁶ Ainsi que les professeurs : le peintre Belmiro de Almeida (président) et le sculpteur José O. Corrêa Lima (trésorier). Source : *XXII Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1º de Agosto de 1915. Catálogo. Palácio das Bellas-Artes*. V. Appendice. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1915.

⁶³⁷ Source : *XXII Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1º de Agosto de 1915. Catálogo. Palácio das Bellas-Artes*. V. Appendice. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1915.

⁶³⁸ *Etude d'allégorie*. Sans date et sans signature. Tempera sur toile. Dimensions : 26 cm x 36,6 cm. Conservée au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 172.

⁶³⁹ *Etude pour l'allégorie de la Justice*. Sans date et sans signature. Huile sur carton. Dimensions : 44,5 cm x 29 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1329.

⁶⁴⁰ *Etude pour l'allégorie de la Justice*. S.b.d. : RA. Aquarelle et plume sur papier. Dimensions : 25,7 cm x 29,3 cm. Localisation inconnue.

Source : catalogue de vente Soraia Cals et Evandro Carneiro, novembre 2014.

⁶⁴¹ *La Justice (étude pour le Suprême Tribunal)*. 1914. S.d.b.c. : R.AMOÊDO, Rio 1914. Huile sur bois. Dimensions: 38 cm de diamètre. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 201. N° Tombo : 156.

prolonge en diagonale jusqu'à son pied gauche. Celui-ci est posé sur un livre épais. Soutenue par les doigts de sa main gauche, la table des lois est posée, en diagonale, sur sa hanche. Son visage impassible est tourné vers la planche qu'elle semble lire d'un air concentré. Le fond marron sobre met en valeur la robe drapée de l'allégorie. A partir de cette étude, la troisième va évoluer vers une version très proche de l'œuvre finale. Reprenant la forme d'un *tondo*, la figure allégorique reste dans la même position que dans l'étude précédente. En revanche, son trône - placé en haut des marches - est sculpté en marbre avec un lion de chaque côté. Le long bâton en diagonale devient une épée en acier qu'elle tient de tous ses doigts de la main droite. L'épée est posée sur un coussin bleu, tandis qu'une étoffe rouge placée sur le trône, entoure par derrière la figure allégorique. Celle-ci tient toujours de sa main gauche la table des lois. Au fond, deux doubles colonnes de style gréco-romain évoquent les origines de la justice. Au dessus, un ciel bleu pâle et blanchâtre renforce la froideur voulue de la composition qui est figée et présente très peu de coloris. Seul le rouge pesant du tissu, en diagonale, vient briser un peu la sécheresse du marbre. Le visage de l'allégorie devient coiffé de plus de cheveux, tout en restant impassible. Enfin, l'œuvre finale⁶⁴², un *tondo*, va garder toutes les caractéristiques de la dernière étude (*La Justice*), à l'exception peut-être de certains détails comme les colonnes qui présentent des rainures.

Les principaux disciples d'Amoêdo ont connu de grands succès en 1915 : Baptista da Costa remporta la médaille d'honneur en or ; Arthur Timotheo da Costa la petite médaille d'or, tandis que Pardos avec *Esquecimento* [Oubli] eut la petite médaille d'argent.

L'année suivante, la XXIIIème Exposition Générale a célébré le premier centenaire de la fondation de l'enseignement officiel des beaux-arts au Brésil⁶⁴³. Pour cette exposition inaugurée le 12 août 1916⁶⁴⁴, Amoêdo exposa :

662 – *Decoração do « Foyer » do Theatro Municipal* [Décoration pour le foyer du Théâtre Municipal].

⁶⁴² *Allégorie de la Justice*. S.d.b.c. : R.AMOÊDO, 1915. Conservé à Rio de Janeiro, au Centro Cultural da Justiça Federal. N° Inv.: s/n°.

⁶⁴³ Source : *Catalogue de la XXIII Exposition Générale des Beaux-Arts*. Inaugurée le 12 août 1916 au Palais de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts. Rio de Janeiro : Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1916.

⁶⁴⁴ Source : *Catalogue de la XXIII Exposition Générale des Beaux-Arts. Inaugurée le 12 août 1916 au Palais de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts*. Voir Appendice. Rio de Janeiro : Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1916.

Cette décoration avait été commandée à Amoêdo par le maire de Rio, Pereira Passos en 1913. L'artiste a alors conçu huit panneaux verticaux, représentant des danses anciennes et modernes de pays étrangers. En outre, il a produit dix panneaux ovales de plus petite taille évoquant des bouquets de fleurs concernant chaque pays. Dans les premiers panneaux consacrés aux danses, quatre figuraient les danses anciennes de la Grèce, de l'Égypte, de Rome et de la Judée. Les autres quatre panneaux représentaient les danses modernes de l'Espagne, de la France, de la Pologne et de la Hongrie. Le tout réalisé à l'huile sur toile et destiné à être marouflé sur place. Ces peintures allaient être disposées d'un côté et de l'autre de deux rotondes du foyer du Théâtre Municipal, inaugurée en 1909. Les dix panneaux décoratifs aux fleurs étaient destinés à être posés au-dessus de chaque danse. Puis, un panneau devait être placé au-dessus de chaque entrée, comme un trumeau de porte. Pour les danses anciennes, on remarque que l'artiste utilise les mêmes formules. Dans chacun des quatre panneaux, une femme est en train de danser seule une danse typique de son pays. Elle est toujours au premier plan et son image construite en diagonale occupe presque toute la toile. Les quatre femmes dans les quatre panneaux ont à peu près dans la même attitude : debout, souvent de profil, sur la pointe des pieds, levant leurs bras vers le haut. De plus, elles sont habillées en bleu et blanc, à moitié vêtues, les seins nus, avec un mouvement dans leur jupe ou leur voile. Toutes les compositions utilisent des coloris discrets et harmonieux. Elles suggèrent toujours un mouvement du corps. La première danse ancienne, l'*Égypte*⁶⁴⁵ (**Fig. 133**) est située à côté de l'entrée de la rotonde. Une femme aux longs cheveux occupe plus de la moitié de la toile. Elle a les bras ouverts comme si elle battait des mains. Sa figure est à moitié éclairée par une lumière qui pénètre la pièce par une ouverture à droite. Pendant qu'elle danse, sa fine jupe plissée bouge en lien avec ses mouvements. La salle, où elle danse, est décorée de deux colonnes en forme de lotus, une référence à l'Égypte ancienne. Au fond à gauche, dans la pénombre et presque imperceptible, une servante assise et raide joue de la flûte. Elle contraste nettement avec la femme représentée au premier plan. La droite de la composition est ouverte en perspective sur une cour avec jardin où deux autres femmes sont en train de danser. On perçoit à l'extérieur du palais, les détails de peintures égyptiennes en frise à deux niveaux en haut des colonnes. Dans le rendu de l'architecture et du décor, l'artiste fait preuve de connaissances sur l'antiquité

⁶⁴⁵ *Dança antiga: Egito*. C. 1916. Sans date et sans signature. Conservé à Rio de Janeiro, au Theatro Municipal. N° Inv. : s/n°.

égyptienne. A son côté, la deuxième danse, *Rome*⁶⁴⁶ (**Fig. 134**) présente une femme vue de dos et de profil. L'un de ses bras est levé vers le haut, l'autre pointe vers le bas et par derrière. Dans ses mains, elle tient une guirlande de fleurs roses tenues par des rubans bleus. Sa jupe drapée balance en harmonie avec le mouvement de danse qu'elle exécute. Ses cheveux sont courts et tenus par une guirlande rose. Au fond de la pièce et à droite, se trouve un peu effacée la figure d'une servante assise qui joue d'une double flûte. Sur le sol un carrelage coloré donne une impression de profondeur au palais. Dans une salle contigüe, on perçoit à gauche des peintures pompéiennes sur le mur, ainsi qu'un enfant en train de jouer et deux femmes assises qui parlent entre elles. Dans la troisième danse, qui représente la *Grèce*⁶⁴⁷ (**Fig. 135**), on voit une femme de profil, en bas d'un long escalier en marbre et en face de colonnes cannelées et du fronton d'un palais. Elle est habillée d'une robe drapée et coiffée de laurier. Ses pieds sont chaussés de sandales spartiates. Ses bras tiennent en hauteur un instrument de musique : deux disques ronds qu'elle frappe et vers lesquels elle tourne son regard. En même temps, elle bondit, en montant ses jambes vers l'avant de façon alternée. A sa gauche et au bout de l'escalier, se trouvent des encensoirs qui émettent des fumées blanches. La quatrième et dernière danse ancienne est la composition la mieux construite. Elle représente la *Judée*⁶⁴⁸ (**Fig. 136**). L'artiste a choisi de placer au premier plan une femme debout, en train de danser sur la pointe de ses pieds. Son ventre et ses seins sont nus, ses bras se lèvent au rythme de ses pas. Elle n'est habillée que de fins voiles et d'une espèce de pantalon bleu vif moulant. Celui-ci contraste avec sa chair blanche, en même temps qu'il fait écho au carrelage bleu turquoise du sol. Ce personnage sensuel semble être inspiré directement de la figure biblique de Salomé. En arrière plan, une servante joue de la harpe, tandis que des hommes regardent l'exécution de cette danse lascive.

Les autres quatre danses concernent les danses modernes de l'Espagne⁶⁴⁹ (**Fig. 137**), de la France⁶⁵⁰ (**Fig. 138**), de la Hongrie⁶⁵¹ (**Fig. 139**) et de la Pologne⁶⁵² (**Fig. 140**). Alors que pour les danses anciennes, une femme est représentée seule, pour les danses

⁶⁴⁶ *Dança antiga : Roma*. C. 1916. Sans date et sans signature. Huile sur toile. Conservé à Rio de Janeiro, au Theatro Municipal. N° Inv. : s/n°.

⁶⁴⁷ *Dança antiga : Grécia*. C. 1916. S.b.g. : R.A. Huile sur toile. Conservé à Rio de Janeiro, au Theatro Municipal. N° Inv. : s/n°.

⁶⁴⁸ *Dança antiga : Judéia*. 1916. S.d.b.d. Huile sur toile. Conservé à Rio de Janeiro, au Theatro Municipal. N° Inv. : s/n°.

⁶⁴⁹ *Dança moderna : Espanha*, 1916. S.D.b.d.: R. AMOÊDO 1916. Huile sur toile. Rio de Janeiro, Theatro Municipal. N° Inv. : s/n°.

⁶⁵⁰ *Dança moderna : França*. C. 1916. Huile sur toile. Rio de Janeiro, Theatro Municipal. N° Inv.: s/n°.

⁶⁵¹ *Dança moderna : Hongrie*. C. 1916. Huile sur toile. Rio de Janeiro, Theatro Municipal. N° Inv.: s/n°.

⁶⁵² *Dança moderna : Polônia*. C. 1916. Huile sur toile. Rio de Janeiro, Theatro Municipal. N° Inv.: s/n°.

modernes, Amoêdo peint des couples en habit traditionnel de leur pays. Il reprend ici son ancien style romantique attardé auquel il ajoute un certain mouvement et il fait l'emploi de couleurs chaudes. Pour représenter la danse espagnole, l'artiste a choisi le boléro, une danse populaire typique apparue en Espagne à la fin du XVIIIème siècle. Au premier plan, la femme lève ses bras, tandis qu'à ses côtés un homme sur la pointe des pieds l'accompagne, en train d'agiter un instrument de musique. Le couple de Français se présente habillé de façon très élégante, à la mode du XVIIème siècle. Ils sont à l'intérieur d'un salon classique et très raffiné où ils dansent un menuet. Cette danse, très populaire au temps de Louis XIV, se composait de pas délicats. Les Polonais sont habillés de lourds habits pendant qu'ils dansent une polonaise, une sorte de danse aux mouvements lents. Les Hongrois dansent peut-être une czardas, une danse qui commence lentement mais qui finit par des rythmes plus rapides. Contrairement aux danses espagnole et française, l'attitude des Polonais et Hongrois semblent être plutôt statique. Toutes ces peintures d'Amoêdo sont dans un style très éclectique. Il y a des éléments romantiques (dans les danses modernes) ou typiques du symbolisme (dans les danses anciennes, notamment la *Judée*). Nous n'avons pas trouvé de commentaires sur ces panneaux décoratifs d'Amoêdo dans la presse de l'époque.

Les élèves d'Amoêdo prennent part aussi à cette exposition. Comme Pardos qui y présenta sept tableaux ; Veiga qui exposa deux têtes dessinées d'homme et Irene Ribeiro França qui présenta la toile *Meditando* (N.T. En train de méditer). Cette année-là, Henrique Bernardelli reçut la médaille d'honneur en or pour ses vingt-deux médaillons représentant des hommes illustres français et brésiliens⁶⁵³, un projet pour la façade de l'Ecole.

Lors de la XXIVème Exposition Générale inaugurée le 12 août 1917, Amoêdo va présenter un autre panneau décoratif⁶⁵⁴ :

8 – *Eros e a Noite* [Eros et la Nuit]

Ce grand panneau vertical⁶⁵⁵ (**Fig. 22**) au style pré-symboliste emprunte à la mythologie gréco-romaine son sujet principal. Eros, le dieu de l'Amour, ici représenté sous forme

⁶⁵³ Parmi ces hommes illustres représentés par H. Bernardelli il y avait : A. Taunay, Debret, Z. Ferrez, Ferrez, Lebreton, D. Pedro I, D. Pedro II, Porto-Alegre, Mafra, Bethencourt da Silva, Chaves Pinheiro, Agostinho da Motta, Antonio de Padua, Victor Meirelles, Pedro Américo, Benjamin Constant et le Maréchal Deodoro da Fonseca.

Source: *Catalogue de la XXIII Exposition Générale des Beaux-Arts. Inaugurée le 12 août 1916 au Palais de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts*. Voir Appendice. Rio de Janeiro : Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1916.

⁶⁵⁴ Source : *Catalogue de la XXIV Exposition Générale des Beaux-Arts*. Inaugurée le 12 août 1917 au Palais de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts. Rio de Janeiro : Pap. Liv. Gomes Pereira, 1917.

d'un enfant nu ailé, s'est endormi dans les bras de la Nuit qui l'a engendré⁶⁵⁶. Celle-ci est personifiée par une jeune femme aux seins nus, drapée d'un voile violet. Elle porte son enfant, tandis qu'un coup de vent passe sur sa tête, en remuant son voile vers le haut. Le corps de l'enfant est d'une carnation lisse uniforme à la Cabanel ainsi que sa longue aile blanche qui vient illuminer la facture aux tons sombres. Sa chevelure dorée contraste avec les tons violacés du reste de la composition construite en diagonale. Vu de dos, Eros évoque la même position sensuelle des fesses féminines que dans *Etude de femme* (1884). L'artiste a fait au moins une étude⁶⁵⁷ pour ce tableau. Dans cette étude, uniquement la Nuit est représentée : aux seins nus, les yeux clos avec un demi-sourire, elle est enveloppée de voiles violets. Cette étude respire la sensualité mais il existe aussi deux études⁶⁵⁸ (**Fig. 76** et **Fig. 77**) pour le tableau *Eros*, dans le même format vertical, qui présentent une iconographie différente de la version finale d'*Eros et la Nuit*. Dans ces deux études, une femme assise et nue, à peine entourée d'un voile transparent lève ses bras vers son visage et semble vouloir crier. L'une est plus expressive que l'autre, plus académique et retenue. Nous ne connaissons pas le tableau *Eros*, mais il est probable que ces études aient une relation avec le tableau final présenté en 1917. Amoêdo obtiendra enfin pour cette oeuvre la plus haute récompense du Conseil Supérieur des Beaux Arts : la médaille d'honneur en or.

Ses élèves Pardos et Veiga se présentent aussi en 1917. La première exposa *Dalila* et une étude de nu. La deuxième, deux portraits pour lesquels elle recevrait la petite médaille d'argent.

L'année suivante, il ne participera pas à l'Exposition. Mais ses disciples les plus proches - Pardos, Veiga, Irene França, João Thimoteo da Costa, Augusto Bracet et les frères Carlos et Rodolpho Chambelland - y présenteront leurs oeuvres lors de la XXVème Exposition, le 12 août 1918. Veiga y recevra la grande médaille d'argent pour

⁶⁵⁵ *Eros e a Noite*. 1917. S.D.b.d. Huile sur toile. Dimensions : Conservé au Museu Nacional de Belas Artes.

⁶⁵⁶ Selon la mythologie gréco-romaine, une des formes de naissance d'Eros serait à partir de l'Oeuf primordial, engendré par la Nuit, et dont les deux moitiés, en se partageant, forment la Terre et son couvercle, le Ciel.

Source : GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

⁶⁵⁷ *Etude pour le tableau Eros et la Nuit*. Vers 1917. S.b.g. Huile sur toile. Dimensions : 80 cm x 60 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 72.

⁶⁵⁸ *Etude pour le tableau Eros 1*. Sans date. S.d.g. : R.AMOÊ... Tempera sur bois. Dimensions : 49,5 cm x 30 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 80. N° Tombo : 74.

Etude pour le tableau Eros 2. Sans date et sans signature. Tempera sur toile. Dimensions : 83 cm x 41 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 79. N° Tombo : 73.

ses tableaux *Danaë* et *Brodeuse*. C'est l'année où Amoêdo redevint professeur officiel de l'école, embauché sous contrat temporaire.

Il reviendra à la XXVIème Exposition de 1919⁶⁵⁹, occasion à laquelle il présentera un seul tableau :

16 – *Retrato do Prof. Girardet* [Portrait du Prof. Girardet]⁶⁶⁰.

Ce portrait (**Fig. 141**) est un clair hommage à Auguste Girardet, professeur de gravure à l'Ecole. Il témoigne d'une relation proche entre Amoêdo et lui.

Sur un fond sombre, le professeur Girardet est représenté au premier plan, de profil, assis et penché sur son travail de graveur. Habillé de sa veste grise de travail, il a l'air concentré sur son oeuvre. Sur son bureau, on perçoit des outils de travail. Une faible lumière en diagonale pénètre d'en haut le lieu, illuminant le personnage. Toute la composition est sombre et fortement dominée par la monochromie. Comme dans le portrait du peintre Souza Lobo (1903), l'image est austère. De la même façon, Amoêdo choisit de représenter ce professeur en train de travailler.

Lors de cette exposition, son disciple João Timotheo da Costa reçut une grande médaille d'argent.

Amoêdo participa de la commission directrice de la XXVIIème Exposition de 1920⁶⁶¹, ouverte le 12 août 1920. Il y présenta alors deux oeuvres :

7 - *Portrait de Mlle XXX* et

8 - *Thé à cinq heures*.

Nous n'avons pas encore réperé les images concernant ces deux oeuvres.

En 1920, son ancien disciple João Timoteo da Costa eut une petite médaille d'or.

A l'occasion de la XXVIIIème Exposition⁶⁶², inaugurée le 12 août 1921, Amoêdo fait partie du jury de peinture. En outre, il exposa deux tableaux :

5 - *Autoportrait* (aquarelle)

6 - *Moema* (esquisse pour une fresque).

⁶⁵⁹ Source : Catalogue de la *XXVI Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 12 de agosto de 1919. Catalogo. Palácio da Escola Nacional de Bellas Artes. Av. Rio Branco, Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Papelaria Livraria Gomes Pereira, 1919.

⁶⁶⁰ *Retrato d'Auguste Girardet* (N.T. Portrait d'Auguste Girardet). 1919. S.d.h.g. : R. Amoêdo, Rio 1919. Huile sur toile. Dimensions: 93,5 cm x 69 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : s/n°.

⁶⁶¹ Source : Catalogue de la *XXVII Exposition Générale des Beaux-Arts*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1920.

⁶⁶² Source : Catalogue de la *XXVIII Exposition Générale des Beaux-Arts*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1921.

La première œuvre est son autoportrait⁶⁶³ (**Fig. 142**), en aquarelle et à tempera. Vu de trois quart, son buste coupé en Hermès se détache sur un fond rouge foncé. Habillé d'un costume et d'une cravate bleus, et d'une chemise blanche, l'artiste alors âgé de soixante quatre ans se dépeint de façon réaliste. Il choisit de regarder le spectateur de côté et pas directement en face. Il exprime un demi-sourire énigmatique, qui semble transmettre à la fois une certaine confiance de soi et un peu d'ironie. Cet autoportrait réalisé à l'aquarelle et à tempera est actuellement conservé au Museu Nacional de Belas Artes. Chronologiquement, c'est le troisième autoportrait connu de l'artiste.

Concernant la deuxième peinture, nous n'avons localisé que deux études sur le thème de Moema (**Fig. 143 et Fig. 144**). Ce sont deux temperas⁶⁶⁴ - l'une sur carton et l'autre sur toile - préparatoires pour l'esquisse présentée à l'Exposition. Tiré de la littérature romantique brésilienne, le sujet raconte le sort de l'indienne Moema. L'artiste choisit de représenter le moment où elle est seule dans une plage déserte. Dans les deux études, elle est morte, nue et étendue sur le sable, les cheveux dispersés, les bras jetés de chaque côté. Au fond, il peint les vagues de la mer où l'on aperçoit - dans l'une des deux études - à l'horizon un bateau; dans l'autre les nuages du ciel se confondent avec les vagues de la mer. Ces deux études peuvent nous donner quand même une idée de l'œuvre présentée à l'exposition. Quant à la fresque que l'artiste avait l'intention de réaliser, nous n'en savons rien.

Lors de cet événement, deux de ses disciples commencent à se distinguer : Armando Vianna qui eut une mention d'honneur de 2ème degré et Irene França, une médaille de bronze.

La XXIXème Exposition Générale a été remplacée par l'Exposition d'Art Contemporain dans le cadre de l'Exposition Commémorative du Centenaire de l'Indépendance⁶⁶⁵. Cette décision avait été prise par une commission exécutive formée afin d'organiser les fêtes autour du centenaire de l'indépendance du pays le 7 septembre 1922. A côté de B. da Costa, Amoêdo sera invité à prendre part à la commission exécutive de cette exposition. Il n'y exposera pas, mais ce grand événement

⁶⁶³ *Autoportrait*. 1921. S.d.h.d. : RAmoêdo, Rio 1921. Tempera et aquarelle sur carton. Dimensions : 58 cm x 43 cm. N° Inv. : 1076. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes.

⁶⁶⁴ *Etude pour Moema 1*. Sans date et sans signature. Tempera sur toile. Dimensions : 54 cm x 65 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. N° Inv. : 77.

Etude pour Moema 2. Sans date et sans signature. Tempera sur toile. Dimensions : 29 cm (H) x 49,8 cm (L). Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. N° Inv. : 1083.

⁶⁶⁵ Source : *Catálogo da XXXII Exposição Geral de Bellas Artes. Escultura, Gravura, Architectura, Gravura e Lithographia, Arte Applicada. Inaugurada em 12 de Agosto de 1925 no Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes – Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1925.

à caractère international a présenté environ trois-cents toiles où « toutes détenaient les meilleures qualités, étant signées par l'élite de la moderne peinture française » (N.T., MATTOS, 1923). Cette importante exposition a été jugée extraordinaire par Mattos (1923) et par la critique locale⁶⁶⁶.

Ensuite, entre les années 1923 et 1926⁶⁶⁷, Amoêdo n'exposera pas non plus à l'École. Il participera seulement en tant que membre des jurys ou de la commission directrice d'organisation de l'événement. Lors de la XXXème Exposition, inaugurée le 12 août 1923, il sera nommé membre du jury de peinture et celui de gravure et lithographie. L'élève de sculpture Mario dos Santos, un disciple d'Otto Reims le représenta dans une gravure : *Portrait du Professeur Amoedo* (numéro 329). Dans la section de peinture, les disciples d'Amoêdo : Armando Vianna obtint une petite médaille d'argent ; Fausto de Sousa, une médaille de bronze et João de Azevedo eut la mention d'honneur de 1^{er} degré.

A la XXXIème Exposition inaugurée le 12 août 1924 à l'École⁶⁶⁸, en sus du jury de peinture, il va participer à la commission directrice de l'exposition. Ses élèves reçurent plusieurs récompenses : Fausto de Sousa reçut la petite médaille d'argent, Heribert Niaud la mention d'honneur de 1^{er} degré et Affonso Dias Martins la mention d'honneur de 2^{ème} degré.

La XXXIIème Exposition de 1925⁶⁶⁹ a été fructueuse pour Portinari qui présenta cinq portraits. Il recevra la médaille d'argent et Haydéa Lopes Santiago la médaille de bronze pour un ensemble de six peintures. Mais selon Chiarelli, Amoêdo - en tant que membre du jury de peinture - avait voté contre la médaille d'or pour Manoel Santiago. Celui-ci exposait alors un nu féminin allégorique *Cette tropicale*⁶⁷⁰ (N.T.), qui avait impressionné favorablement le jury, mais Amoêdo le jugea immoral :

« ...On présentait comme certain le choix de (la toile) 'cette tropicale' (nu allégorique de Manoel Santiago) pour la Médaille d'Or.

Tous les membres du jury reconnaissent sa beauté et ils vont choisir cette toile pour le grand prix.

⁶⁶⁶ Source : *O Malho*. Anno XXII. N° 1.111. Rio de Janeiro, le 29 Décembre 1923. Pages 16-17.

⁶⁶⁷ Sources: Catalogue de la XXX Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro : Typ. Revista dos Tribunaes, 1923. Catalogue de la XXXI Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro : Typ. Revista dos Tribunaes, 1924. Catalogue de la XXXII Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Architectura, Gravura e Lithographia, Arte Applicada. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1925. Catalogue de la XXXIII Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Architectura, Gravura e Lithographia, Arte Applicada. Rio de Janeiro: Companhia de Livros e Papeis, 1926.

⁶⁶⁸ Source : Catalogue de la XXXI Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro : Typ. Revista dos Tribunaes, 1924.

⁶⁶⁹ Catalogue de la XXXII Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Architectura, Gravura e Lithographia, Arte Applicada. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1925.

⁶⁷⁰ Titre originel: *Esta Tropical*.

C'est alors que se lève le professeur Rodolfo Amoedo pour accuser le tableau d'immoral...»⁶⁷¹ (N.T., BRITTO, 1980).

Auparavant au mois de janvier 1925, une exposition des élèves avait eu lieu à l'Ecole. Selon la critique d'*O Malho*, celle-ci a été considérée comme l'une des meilleures jamais réalisée dans le Palais des Beaux-Arts. De jeunes professeurs à côté des maîtres anciens ont présenté des disciples de talent qui ont honoré les traditions de l'Ecole⁶⁷². Amoêdo est alors décrit comme l'un des grands-pères des générations qui fréquentent l'Ecole.

L'année suivante, ses nombreux élèves prendront part à la XXXIIIème Exposition, inaugurée à l'Ecole des Beaux Arts le 12 août 1926⁶⁷³. Plusieurs s'y sont distingués : Armando Vianna - qui rivalisant avec Portinari – gagna la bourse de voyage ; Euclides Fonseca, la petite médaille d'argent ; Affonso Dias Martins reçut la mention d'honneur de 1^{er} degré ; Odelli Castello Branco, la mention d'honneur de 2^{ème} degré. Même un élève déjà décédé - Américo Frederico da Rocha - y exposait. Plusieurs autres élèves s'y présentaient : Haydéa L. Santiago, Germinal Artesi, Hilda Soares Torres, Irene Ribeiro França, Heribert Niaud, Mirian Falcão Lima et Odillon W. Paiva.

De retour à la XXXIVème Exposition Générale, réalisée en août 1927, Amoêdo exposa une seule œuvre⁶⁷⁴ :

1-A - *Retrato do senador P. de F.* (óleo) [Portrait du sénateur P. de F. (huile)]

Il s'agit-là du portrait d'André Gustavo Paulo de Frontin (1860-1933)⁶⁷⁵ (**Fig. 151**), un ingénieur et homme politique brésilien. Il a été sénateur et maire de Rio, outre qu'un célèbre ingénieur⁶⁷⁶. Vu de face et à moitié corps, l'artiste le représente debout costumé et cravaté. Le personnage a l'air fier et imposant, typique d'un homme qui a bien réussi professionnellement. Il affronte directement de son regard le spectateur, tout en

⁶⁷¹ « ...Tem-se como certa a escolha da 'esta tropical' (nu alegórico de Manoel Santiago) para a Medalha de Ouro. Todos os jurados reconhecem a sua beleza e vão votar nela para o prêmio consagrador. É quando se levanta o professor Rodolfo Amoedo para acusar o quadro de imoral...»

Source 1: BRITTO, Charmont de. *Vida triunfante de Manoel Santiago*. Page 82. Rio de Janeiro: Kosmos Editora, 1980.

Source 2: CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. Page 154. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda., 2002.

⁶⁷² Source : *O Malho*. Anno XXIV. N° 1166. Page 33. Rio de Janeiro, le 17 Janvier 1925.

⁶⁷³ Source: Catalogue de la *XXXIII Exposição Geral de Bellas Artes*. Pintura, Escultura, Architectura, Gravura e Lithographia, Arte Applicada. Rio de Janeiro: Companhia de Livros e Papeis, 1926.

⁶⁷⁴ Source : *Catálogo de la XXXIV Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 12 de agosto de 1927, no Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes*. Page 135. Rio de Janeiro : Typographia Ideal, 1927.

⁶⁷⁵ *Retrato de Paulo de Frontin*, s. d.. Huile sur toile. Dimensions: 80,5 x 65,5 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Dom João VI. N° Inv.: 23.

⁶⁷⁶ Il a eu une notable action pendant la gestion du maire Pereira Passos. Il a aussi dirigé la construction de l'Avenue Centrale à Rio. Après sa mort, il est devenu le patron de l'ingénierie nationale.

montrant de sa main droite un morceau de craie, symbole de son métier : l'ingénierie. Ce portrait sombre et monochrome est représenté de façon très réaliste, où seule la tête et la main droite levée du personnage semblent ressortir d'un fond neutre.

Cette année-là une œuvre d'Amoêdo, intitulée *Aquarelle*, sera achetée par l'Ecole pour ses galeries⁶⁷⁷.

Parmi ses anciens disciples, Portinari obtint la grande médaille d'argent. D'autres élèves se sont aussi distingués : João de Azevedo qui eut la petite médaille d'argent et Nicolau Del Negro, la mention d'honneur de 2^{ème} degré. Les femmes peintres reçurent aussi des mentions d'honneur : Odelli Castello Branco, de 1^{er} degré et Hilda Soares Torres celle de 2^{ème} degré.

En cette année 1927, Amoêdo fait aussi parti du jury de peinture.

Pour la XXXV^{ème} Exposition, inaugurée au mois d'août 1928, Amoêdo présenta la toile :

369 – *Jesus descendo o Monte das Oliveiras*⁶⁷⁸ [*Jésus descend le Mont des Oliviers*]⁶⁷⁹.

Cette toile (**Fig. 145**) sera acquise cette même année par l'Ecole pour ses galeries⁶⁸⁰. Cependant elle avait été réalisée longtemps avant, en 1917 et exposée seulement en cette année 1928. Elle représente Jésus debout, seul, en train de revenir du Mont des Oliviers où il s'était retiré la nuit pour prier. Sa tête nimbée de lumière est rabaisée, accablée de tristesse. Le personnage est situé sur un fond rocheux et sur un paysage ouvert sur la droite qui renvoie directement à celui de *Réflexion* (1910), panneau décoratif réalisé pour la Bibliothèque Nationale de Rio. Dans ces deux représentations, l'influence de Puvis de Chavannes est marquante, notamment dans le rendu du paysage et l'emploi des tonalités claires comme pour le bleu du ciel.

Amoêdo est aussi membre du jury de gravure et lithographie, ainsi que de celui des arts appliqués.

Lors de la XXXVI^{ème} Exposition Générale, inaugurée le 12 août 1929, Amoêdo présenta deux tableaux⁶⁸¹ :

⁶⁷⁷ Source: Catalogue de la *XXXV Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro : sans nom d'éditeur, 1928.

⁶⁷⁸ *Jesus Cristo no Monte das Oliveiras*; 1917.

⁶⁷⁹ Titre originel: *Jesus descendo o Monte das Oliveiras*.

Source: Catalogue de la *XXXV Exposição Geral. Conselho Superior de Bellas Artes*. Août et Septembre 1928. Palácio das Bellas Artes. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1928.

⁶⁸⁰ Source : Catalogue du *Conselho Superior de Bellas Artes. XXXVI Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro, 12 VIII 1929. Palácio das Bellas Artes. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1929.

⁶⁸¹ Source : Catalogue du *Conselho Superior de Bellas Artes. XXXVI Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro, 12 VIII 1929. Palácio das Bellas Artes. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1929.

180 – Prof. Gastão Bahiana ;

181 – *Bandeirante*.

La première peinture est un portrait masculin de localisation méconnue. Nous n'avons pas pu retrouver son image. Il reste d'Amoêdo plus d'une douzaine de portraits masculins au Museu Nacional de Belas Artes qui n'ont pas été encore identifiés.

Le deuxième tableau est un vaste panneau vertical qui a pris plus tard le titre de *Bandeirante Borba Gato*⁶⁸² (**Fig. 146**). Il a été commandé à Amoêdo par le chercheur brésilien Affonso d'Escragnolle Taunay (1876-1958) en 1926, pour les galeries du Museu Paulista à São Paulo. Taunay était alors le directeur de ce musée⁶⁸³ et il souhaitait par cette commande l'inclure à un cycle⁶⁸⁴ de peintures qu'il organisait à la gloire de l'explorateur brésilien du temps colonial⁶⁸⁵ : le *bandeirante*. Celui-ci était un chercheur de richesses qui partait à l'aventure vers des contrées éloignées et sauvages du Brésil, en pleine forêt vierge. Certains capturaient des indiens pour les réduire en esclavage et d'autres cherchaient des mines d'or et de pierres précieuses. Ce pionnier inlassable était vu comme un héros par la société brésilienne de l'époque et, actuellement, comme un précurseur du grand cycle de l'or au Brésil. De plus, grâce à lui, les frontières du Brésil se sont considérablement élargies vers l'Ouest. Selon l'écrivain brésilien Euclides da Cunha, la tradition héroïque de ces aventuriers commencée dès le XVII^e siècle serait l'un des aspects les plus originaux de l'histoire du Brésil⁶⁸⁶.

Bien qu'Amoêdo goûtât peu la peinture d'histoire, il accepta volontiers cette commande. Il a certainement dû suivre les indications très précises de son commanditaire qui tenait à ce que son œuvre fût le plus possible évocatrice de ce passé. Très peu de documents de cette période subsistaient et l'iconographie de ces personnages historiques était pratiquement inexistante. Mais selon Odilon Nogueira de

⁶⁸² *Bandeirante Borbagato*. S.d.b.d. 1929. Huile sur toile. Dimensions : 233 cm x 158 cm. Conservé au Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora-MG. N° Inv. : 82.21.326.

⁶⁸³ Affonso Taunay est nommé officiellement directeur du Museu Paulista en 1923. Toutefois, depuis 1917 qu'il exerçait le poste en tant que directeur par intérim.

Source : TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. *A grande vida de Fernão Dias Pais*. São Paulo : Edições Melhoramentos, 1977.

⁶⁸⁴ « ... j'ai cherché à réunir ce que dans l'œuvre des artistes nationaux ou habitant au Brésil, des peintres et des sculpteurs, existait de plus évocateur dans l'essai de reconstruire des scènes avec des habitants des endroits retirés et des interprétations des types habillés en cuir... » (Taunay, 1953 ?).

Source : TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. *História das Bandeiras Paulistas*. Tomo I. São Paulo: Edições Melhoramentos, [1953?].

⁶⁸⁵ C'est-à-dire du XVI^e au XVIII^e siècle.

⁶⁸⁶ Source : TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. *História das Bandeiras Paulistas*. Tomo I. São Paulo : Edições Melhoramentos, [1953].

Matos⁶⁸⁷ (1951), comme Taunay était passionné par ce sujet, il avait étudié et réuni patiemment pendant plus de vingt-cinq ans plusieurs éléments le concernant. Son but était d'écrire un vaste ensemble d'onze ouvrages intitulé *História Geral das Bandeiras Paulistas* [N.T. Histoire Générale des Drapeaux⁶⁸⁸ Paulistas]. Ce qu'il a fait et dont le premier est apparu en 1924⁶⁸⁹.

Le *bandeirante* Manuel Borba Gato (c.1628-1718) était le gendre de Fernão Dias Pais (1608-1681), le plus célèbre des *bandeirantes*. Ces deux personnages ont marqué la période du cycle de la recherche minière au Brésil. Ensemble, ils sont partis dans une expédition vers le centre-sud du pays entre 1674 et 1681. La région explorée était très riche en or mais pendant cette expédition, Pais va trouver la mort et Borba Gato va devoir continuer seul.

Dans le tableau (**Fig. 146**), l'artiste représente en grandeur nature le *bandeirante* debout dans un paysage de l'intérieur du Brésil. Au fond, se trouve un mont d'où part un torrent en diagonale. On reconnaît l'homme blanc et grand⁶⁹⁰, barbu et coiffé d'un large chapeau comme le personnage principal. Il est chaussé de cuissardes et il porte une arquebuse à sa main gauche. Il vient de descendre d'un canoë porté par deux indiens. De sa main droite, il leur fait signe d'avancer. On connaît d'Amoêdo un dessin inachevé d'un buste d'homme⁶⁹¹, barbu et coiffé d'un chapeau noir, la chemise blanche ouverte, qui semble être un travail préparatoire pour le *Bandeirante*. Toutefois le type physique de l'homme représenté, très brun, ne correspondait pas du tout à celui de la version finale. Taunay a dû préciser que les caractéristiques du *bandeirante* étaient plutôt germaniques. Au deuxième plan du tableau, deux autres indiens suivent à pied, en portant de lourds fardeaux d'or et de pierres précieuses. Le mouvement de l'eau, qui semble continuer en dehors de la toile, ainsi que le geste du chercheur donnent une certaine dynamique à la composition. Le *bandeirante* occupe toute la partie droite et presque la moitié de la toile. Il forme une diagonale avec l'indien accroupi, vu de dos,

⁶⁸⁷ Source : TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. *História das Bandeiras Paulistas*. Tomo I. São Paulo : Edições Melhoramentos, [1953].

⁶⁸⁸ On appelait de « drapeaux », les entrées ou les pénétrations humaines réalisées à l'intérieur du Brésil. Le mot « paulista » signifie « de São Paulo ». Source : *Grande Enciclopédia Delta Larousse*. Rio de Janeiro : Editora Delta S.A., 1970.

⁶⁸⁹ Le 11^{ème} et dernier ouvrage de Taunay sur l'*Histoire Générale des Drapeaux Paulistas* (N.T.) est apparu en 1950. C'est considéré comme le plus grand ouvrage d'historiographie brésilienne jamais écrite.

⁶⁹⁰ En 1910, on avait diffusé le résultat des recherches sur la tombe de Fernão Pais à São Paulo. On y a découvert un homme de taille démesurément grande et aux cheveux roux ce qui a fait penser qu'il avait des origines germaniques. Source : TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. *A grande vida de Fernão Dias Pais*. São Paulo : Edições Melhoramentos, 1977.

⁶⁹¹ *Cabeça de homem*. (N.T. *Tête d'homme*). S.b.d. Sans date. Pastel et gouache. Dimensions : 51 cm x 33 cm. Collection privée, Campinas-SP.

en train de tirer le canoë vers le rivage qui fixe le *bandeirante* d'un regard farouche. De son côté, le *bandeirante* regarde vers l'indien qui est debout sur le canoë mais qui semble regarder ailleurs, en dehors du tableau. Le jeu de regards entre ces trois personnages forme un triangle et apporte une certaine tension à la composition. La figure hautaine et puissante de l'homme blanc, habillée d'un manteau rouge attire le regard. Elle contraste avec celle des indiens soumis et à demi nus, presque effacées. Il semble que l'artiste choisit de représenter plutôt la situation de domination des indiens que la gloire du personnage principal. Ceci n'est pas étonnant car l'indianisme était l'un de ses thèmes de prédilection. Taunay va refuser cette toile ainsi que la réalisation de *Varaço de Canoas* [Jeu de canoës], une autre œuvre commandée pour le décor du Musée Paulista. Beaucoup plus pathétique et frappant que cette peinture d'Amoêdo est le tableau *Bandeirantes*⁶⁹² que Bernardelli avait réalisé pour ce même commanditaire. Mais cette œuvre sera également refusée par Taunay. Amoêdo va réussir à vendre son *Bandeirante* au collectionneur et mécène Alfredo Ferreira Lage (1865-1944), dans les années 1930. Pour le remercier, on dit qu'Amoêdo lui aurait offert son *Autoportrait* (1930)⁶⁹³. Toutefois, aucun document n'atteste de ce fait.

Amoêdo participe de la XXXVIème Exposition en tant que membre du jury de peinture. Son disciple Armando Vianna va recevoir la petite médaille d'or.

En cette année 1929, un prix nommé « Maria Pardos »⁶⁹⁴ a été institué par le Museu Mariano Procópio, en hommage à la mémoire de cette femme peintre, ancienne élève d'Amoêdo, décédée à Rio le 18.05.1928.

Sa dernière participation sera à l'occasion de la XXXVIIème Exposition Générale, inaugurée le 12 août 1930⁶⁹⁵ à l'Ecole. Dans la salle H, Amoêdo exposa un seul tableau :

202 – *Autoportrait* (aquarelle).

Nous croyons qu'il s'agit de l'autoportrait (**Fig. 147**) conservé actuellement au Museu Mariano Procópio et mentionné plus haut. L'artiste était alors âgé de presque soixante-treize ans, ce qui correspond à cette image peinte en aquarelle et en gouache. C'est son quatrième et dernier autoportrait connu. Le Museu Nacional de Belas Artes conserve

⁶⁹² Tableau conservé au Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁶⁹³ Oeuvre conservée au Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora-MG. S.b.d. Gouache. Dimensions: 33,5 cm x 23,7 cm. N° Inv. : 82.21.418.

⁶⁹⁴ Le prix « Maria Pardos » consistait en une somme d'argent (1:000\$000) et une médaille d'or. Source : Catalogue de la *XXXVI Exposição Geral de Belas Artes. Inaugurée le 12 août 1929 au Palais des Beaux-Arts*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1929.

⁶⁹⁵ Source : Catalogue de la *XXXVII Exposição Geral de Belas Artes. Inaugurée le 12 août 1930 au Palais des Beaux-Arts*. Rio de Janeiro : Typ. d'A Encadernadora, 1930.

celui qui est le plus tardif et qui représente l'artiste en tant que jeune peintre ; puis un autre daté de 1921. Le Museu Histórico Nacional en conserve un troisième, très achevé et daté de 1900. Ce portrait en buste représente l'artiste vieilli sur un fond violet sombre. Son visage est plus que réaliste et marqué par les rides et les tâches. Il regarde le spectateur en face d'un air triste et amer mais en même temps, ferme et sûr de soi. Ses habits blancs sont dépouillés et à peine esquissés, au contraire des trois autres autoportraits où il se présente en costume et cravate ou en veste de peintre. Son œil gauche porte une lentille ou une esquisse de lunettes qu'il aurait laissée exprès inachevée. Il était probablement déjà atteint par la cataracte. Une lumière en diagonale venant du haut illumine son visage et met en valeur ses habits blancs qui se détachent du fond obscur. Cet autoportrait est très représentatif de l'état d'esprit de l'artiste qui vivait en détresse les dernières années de vie. Le périodique *Fon-Fon* le mentionne dans sa critique sur le Salon de 1930⁶⁹⁶. Il souligne la beauté et la vérité de cette production qui ressemble à une photographie tant les traits sont précis. Selon le critique, cet autoportrait est plein de vivacité et il démontre tout le savoir faire du maître. Ce sera sa dernière participation à l'Exposition Générale en tant qu'artiste.

Lors de ce Salon, Amoêdo a été l'un des membres du jury pour le Prix de la Ville. Ce sera aussi sa dernière participation en tant que membre du Conseil Supérieur des Beaux-Arts, car ce dernier sera supprimé à partir du 26 janvier 1931⁶⁹⁷. Plusieurs de ses disciples y sont présents. Fausto de Sousa réussit à obtenir cette année le prix de voyage. Augusto Bracet présenta deux tableaux à tendance symboliste : *Sacrario* et *Prece* [Sacrement et Prière] pour lesquels il reçut la petite médaille d'or. João Fernandes, la médaille d'argent. Le portugais José dos Santos, la petite médaille d'argent. Odelli Castello Branco et Nicolau Del Negro ont eu chacun la médaille de bronze. De nombreuses femmes peintres, d'anciennes élèves d'Amoêdo y ont participé : Laurinda Pacheco de Carvalho, Haydéa Lopes Santiago, Veiga et Adelaide Lopes Gonçalves. Armando Vianna exposa le tableau *Minha filha* [Ma fille]. Plus tard, Haydéa Santiago aura la médaille d'or en 1934. En 1936, Armando Vianna réalisera un grand *Portrait du Professeur Rodolfo Amoedo*⁶⁹⁸ (**Fig. 148**).

⁶⁹⁶ Source : *Fon-Fon*. Anno XXIV. N° 36. Rio, le 6 Septembre 1930. Pages 65-66.

⁶⁹⁷ Par le décret n° 19.627. Source : Catalogue de la *XXXVII Exposição Geral de Bellas Artes. 1931. Escola Nacional de Bellas Artes. Inaugurada em 1° de Setembro de 1931 no Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: Fernandes & Rohe, 1931.

⁶⁹⁸ VIANNA, Armando Martins. *Portrait du Professeur Rodolfo Amoedo*. 1936. S.d.b.g. Huile sur toile. Dimensions : 95,5 cm x 90,5 cm. Conservé au Museu Dom João VI, Rio de Janeiro. N° Inv.: 3247.

Aux Grandes Expositions Nationales (1908 et 1922)

Amoêdo exposa aussi lors des grands événements nationaux. Comme à l'Exposition Nationale, aussi appelée Exposition du Centenaire de l'Ouverture des Ports⁶⁹⁹. Cette exposition réalisée à Rio en 1908, a compté avec une grande participation d'exposants dans plusieurs domaines. Son but était la commémoration du premier centenaire de l'ouverture des ports du Brésil⁷⁰⁰ au commerce avec les nations amies. Elle cherchait à célébrer un siècle d'autonomie, de progrès et de prospérité économique. Elle a eu lieu entre le 11 août et le 15 novembre 1908 à la Praia Vermelha [Plage Rouge] dans le quartier de l'Urca⁷⁰¹. Septième exposition nationale déjà réalisée à Rio⁷⁰², elle a promu un vaste inventaire économique, culturel et historique du pays depuis l'an 1808. C'était plus que la fin d'un siècle mais d'une période marquée par la fin de l'esclavage, la proclamation de la république et les grands travaux de rénovation de la capitale, réalisés entre 1902 et 1906. On fêtait en quelque sorte l'entrée du pays dans le monde civilisé. Pendant l'exposition⁷⁰³, l'ancien maire de Rio, Pereira Passos a été l'une des personnalités les plus honorées. Cette exposition a conquis un large public, car il s'agissait plutôt d'une exposition interne destinée aux citoyens brésiliens. En effet, elle a été visitée par plus d'un million de personnes, alors que la ville de Rio ne comptait à cette époque qu'environ 800.000 habitants⁷⁰⁴.

⁶⁹⁹ Source: *Instituto Historico e Geografico Brasileiro, 150 anos. 1838/1988. Projeto e realização Isa Adonias*. Rio de Janeiro: Editora Studio HMF, 1990.

⁷⁰⁰ Selon les termes de la Charte Royale du 28.01.1808.

⁷⁰¹ Source : Catalogue de l'exposition: *1908, um Brasil em exposição*. Organisation de Margareth da Silva Pereira. Du 21décembre 2011 au 26 février 2012. Caixa Cultural Brasília. Brasília : Casa 12, 2011.

⁷⁰² La Ière Exposition Nationale Brésilienne a eu lieu en 1861, comme une préparation à l'Exposition Internationale de Londres en 1862 ; la deuxième eut lieu en 1866 ; la troisième a été la Ière Exposition Ethnographique Brésilienne de 1882 ; puis, en décembre 1892, une exposition préparatoire à celle Internationale de Chicago de 1893. Sources : *Instituto Historico e Geografico Brasileiro, 150 anos. 1838/1988. Projeto e realização Isa Adonias*. Rio de Janeiro: Editora Studio HMF, 1990; Catalogue de l'exposition: *1908, um Brasil em exposição*. Organisation de Margareth da Silva Pereira. Du 21décembre 2011 au 26 février 2012. Caixa Cultural Brasília. Page 24. Brasília : Casa 12, 2011.

⁷⁰³ Arestides Cotia a été le directeur technique de l'Exposition Nationale. Antonio Diniz, l'agent général. Les photographies étaient de Carlos Alberto Filho et de L. Musso & C.
Source : *Memorial Illustrado da Exposição Nacional de 1908. Propaganda Industrial*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1908.

⁷⁰⁴ Source : Catalogue de l'exposition: *1908, um Brasil em exposição*. Organisation de Margareth da Silva Pereira. Du 21décembre 2011 au 26 février 2012. Caixa Cultural Brasília. Brasília : Casa 12, 2011.

Divisée en plusieurs modules thématiques, tous les états de la fédération y étaient représentés. Mais seulement les états de Bahia, Minas Gerais, São Paulo et Santa Catarina, en plus du District Fédéral ont construit leur pavillon propre. Une porte monumentale signalait le début de l'événement composé de palais et d'une trentaine de pavillons. L'industrie, la poste, les usines, le jardin botanique y étaient représentés. Le Portugal, seul pays étranger invité, apportait une touche internationale à l'événement. Pour ce pays, un pavillon de style manuélino a été offert par le Brésil⁷⁰⁵. Toutefois un pavillon destiné uniquement aux beaux-arts n'était pas censé être érigé.

A ce propos, des critiques sont apparues dans la presse locale⁷⁰⁶. Un seul pavillon a été prévu pour les « Arts Libéraux ». On y a exposé les oeuvres des artistes en même temps que des projets et des maquettes concernant l'édification des bâtiments de l'Exposition. Une fois de plus, Rodolpho Bernardelli a été désigné comme commissaire pour les beaux-arts. Celui-ci a été secondé par Amoêdo, Helios Seelinger, Fiusa Guimarães et Luiz Ribeiro. Toutefois, les artistes se sont plaints de son inefficacité en tant qu'organisateur⁷⁰⁷; d'autant plus que l'espace qui leur était destiné avait été accaparé par des pères salesiens⁷⁰⁸. La presse parle de beaucoup d'improvisation dans ce domaine, étant donné le temps très limité – un mois seulement – imparti à l'organisation de la section artistique⁷⁰⁹.

Dans ce contexte, Amoêdo y présenta ses peintures ainsi que Bernardelli, Visconti, Baptista da Costa, Belmiro de Almeida, Nicolina Vaz de Assis, Ernesto Girardet et d'autres⁷¹⁰. La sculpture était représentée par R. Bernardelli. Un jury décernait quatre catégories de prix : le grand prix, la médaille d'or, la médaille d'argent et la médaille de bronze. Un diplôme était remis avec chaque prix. Nous ne savons pas quelles œuvres Amoêdo a produites pour cette Exposition. Ses biographes ont écrit qu'il a reçu un

⁷⁰⁵ Ce pavillon offert par le pays au Portugal a été inauguré le 02.09.1908, pour que la nation portugaise puissent y exposer ses produits.

Source : *Memorial Ilustrado da Exposição Nacional de 1908. Propaganda Industrial*. Pages 79 et 80. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1908.

⁷⁰⁶ « Nous sommes le pays le plus cultivé de l'Amérique mais dans l'Exposition Nationale on n'a pas de pavillon où nos peintres et sculpteurs puissent exposer leurs œuvres. » (N.T.)

Source : *Revista Careta*. Samedi, le 29.08.1908. N° 13. Anno I. Page 18.

⁷⁰⁷ Les artistes mécontents se sont rassemblés en réunion. R. Bernardelli s'est justifié auprès d'eux en leur disant que la faute incombait à la commission de l'Exposition qui lui avait enlevé toutes ses fonctions et par conséquent l'avait condamné à l'inactivité.

Source : *Revista Careta*. Samedi, le 29.08.1908. N° 13. Anno I. Page 18.

⁷⁰⁸ Source : *Revista Careta*. Rio de Janeiro. Samedi, le 29.08.1908. N° 13. Anno I. Page 18.

⁷⁰⁹ Source : *Revista da Semana*. Anno XIII. N° 437. Rio de Janeiro. Dimanche, le 27.09.1908.

⁷¹⁰ Source : Catalogue de l'exposition: *1908, um Brasil em exposição*. Organisation de Margareth da Silva Pereira. Du 21décembre 2011 au 26 février 2012. Page 39. Caixa Cultural Brasília. Brasília : Casa 12, 2011.

grand prix. De même, il existe dans la littérature à son égard beaucoup de malentendus sur cette exposition⁷¹¹. Certains auteurs l'appellent à tort Exposition Internationale (Acquarone, 1941). D'autres ne sont pas d'accord quant au prix décerné à Amoêdo : Rubens et Acquarone (1941) ont écrit qu'il reçut à cette occasion le grand prix, tandis que Rosa (2005) affirme qu'il y obtint une médaille d'or. Quoiqu'il en soit, l'artiste a eu beaucoup de succès lors de l'Exposition Nationale. Ce fait a aussi été mentionné par Teixeira Leite (1988), Rubens (1941) et Acquarone (1941).

L'autre grand événement national a été l'Exposition du Centenaire en 1922. Aussi appelée Exposition Internationale Commémorative du Centenaire de l'Indépendance du Brésil, elle a occupé un large espace dans le centre ville de Rio, allant du parc « Passeio Publico » [Promenade Publique] au morne du Castelo. Inaugurée officiellement par le président de la république Epitácio Pessoa le 7 septembre 1922, elle comprenait seize sections⁷¹². Plusieurs pays y ont participé, parmi lesquels la France, le Portugal, les Etats-Unis, l'Angleterre, l'Argentine, le Mexique, l'Italie et la Belgique. Des portes monumentales, des palais et des pavillons ont été construits⁷¹³. Pour la section des beaux-arts, deux grandes expositions ont été alors organisées: l'une pour l'art contemporain et l'autre, internationale, pour les autres œuvres plus anciennes⁷¹⁴. Elles ont constitué l'un des événements culturels majeurs prévus dans la capitale. Ces deux expositions ont été réalisées dans les galeries de l'Ecole et ouvertes au public plus tard, le 13 novembre 1922.

Amoêdo est aussi désigné comme l'un des trois membres de la commission directrice pour l'Exposition d'Art Contemporain. Elle présentait des œuvres de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, des médailles et des arts appliqués. Prenant une dimension internationale, on a additionné à celle-ci une section consacrée à

⁷¹¹ Certains auteurs considèrent qu'il y eut encore une autre exposition, ayant lieu soi-disant en 1906 et commémorative du centenaire de l'ouverture des ports à Rio. Or, ces deux références concernent une seule et même exposition, l'Exposition Nationale de 1908.

⁷¹² Les seize sections étaient : agriculture, industrie pastorale, diverses industries, commerce, économie générale, économie sociale, statistiques, enseignement, transports et voies de communication, services publics, histoire et géographie, presse, sports, art militaire, beaux-arts et hygiène/assistance. Les sections ont été divisées en groupes et classes.

Source : LEVY, Ruth. *A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 1920*. Page 129. Rio de Janeiro: EBA Publicações, 2010.

⁷¹³ Source : LEVY, Ruth. *A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 1920*. Page 15. Rio de Janeiro: EBA Publicações, 2010.

⁷¹⁴ Aussi appelée *Arte retrospectiva* (N.T. art du passé). D'abord conçue comme une Exposition Internationale, ensuite remplacée par l'Exposition Commémorative du Centenaire de l'Indépendance. Source : *Exposição Comemorativa do Centenário da Independência. Catalogue da Exposição de Arte Contemporânea e da Exposição de Arte Retrospectiva. Pintura, Escultura, Arquitetura, Gravura. Inaugurada em 13 de Novembro de 1922 no Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes-RJ*. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1922.

l'art belge et une autre à l'art portugais. Cette dernière a été organisée par des commissaires portugais et présentée dans le pavillon consacré à ce pays⁷¹⁵. On souhaite également qu'il prît part au concours de cette exposition organisée par l'Ecole⁷¹⁶.

Toutefois il ne participera qu'à l'autre exposition dédiée aux périodes plus anciennes. Cette exposition avait présenté des collections de meubles de différentes époques, des peintures de paysage, de genre et des portraits, des sculptures en marbre, bronze et plâtre, des gravures et des lithographies.

Pour cette exposition, Amoêdo présenta quatre peintures déjà réalisées auparavant :

2 - *Portrait du commandant F. Castro Jauffray* (1885) ;

3 - *Portrait de D. L. A.* ;

4 - *Autoportrait* et

5 - *Un coin d'atelier* (1883).

La première peinture est l'un des rares portraits réalisés par Amoêdo en 1885. Cette production date de la période où Amoêdo vivait à Paris, avec de grandes difficultés financières (1884-1885). Pour survivre il vendait ses tableaux et travaillait en tant qu'auxiliaire de peintres français reconnus. Nous n'avons pas encore localisé l'image de cette œuvre.

De même pour la deuxième peinture, qui n'a pas été non plus localisée. Il s'agirait peut-être d'un portrait féminin, celui de la mère de l'artiste, décédée le 1er novembre 1914. Amoêdo aurait alors réalisé le portrait de Dona [Madame] Leolinda Amoêdo, une actrice comme son père.

L'autoportrait présenté est probablement celui réalisé en 1921 (**Fig. 142**). La dernière œuvre (**Fig. 61**) est une aquarelle déjà exposée au Salon parisien de 1883.

De son côté, Baptista da Costa a présenté à cette Exposition des œuvres de sa production antérieure ainsi que celles d'autres artistes. De sa collection personnelle, deux œuvres réalisées par Amoêdo ont été présentées :

15 - *Convalescente* (aquarelle) ;

18 - *Portrait du peintre J. J. Souza Pinto*.

Nous ne connaissons pas l'image de ces deux œuvres de localisation méconnue, la dernière étant une peinture à l'huile réalisée à Paris en 1885.

⁷¹⁵ Source : LEVY, Ruth. *A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 1920*. Page 139. Rio de Janeiro: EBA Publicações, 2010.

⁷¹⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes (Document XVII).

Les meilleurs disciples d'Amoêdo se distinguèrent à l'occasion de l'Exposition d'Art Contemporain : Visconti qui remporta la médaille d'honneur en or⁷¹⁷ ; Portinari qui reçut un prix pour son *Portrait du Dr. I. F.* ; Carlos Chambelland y obtint une petite médaille d'or ; Fausto de Sousa et Armando M. Vianna furent récompensés par une médaille de bronze. Enfin, João de Azevedo eut pour la première fois une mention d'honneur, celle de 2^{ème} degré.

Parallèlement, il a eu lieu cette année à São Paulo la Semaine d'Art Moderne. Mais ni Amoêdo ni Visconti⁷¹⁸ ne furent invités à y participer.

Un an après la réalisation de ce grand événement, Amoêdo recevra de la part du gouvernement un remerciement officiel pour ses services d'organisation de l'Exposition Internationale du Centenaire. Le 14 novembre 1923⁷¹⁹, il reçut alors un diplôme et une médaille dans le Pavillon du District Fédéral où s'était réalisée l'exposition.

⁷¹⁷ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 22 et 165.

⁷¹⁸ Selon le marchand et conservateur de musée italien Pietro Maria Bardi, "on avait oublié l'unique et vrai moderne de son époque qui était Visconti".

Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 23.

⁷¹⁹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 6089).

Aux Expositions Internationales (1893 et 1901)

Amoêdo sera présent dans quelques événements internationaux. Comme à l'Exposition Universelle de Chicago qui fut non seulement un fait majeur pour les arts, mais aussi pour l'industrie, le commerce et les produits du sol, des mines et des mers pendant l'année 1893. La *World's Columbian Exposition* fêtait avec un an de retard le quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb⁷²⁰. Elle a été ouverte solennellement le 1^{er} mai 1893 par le Président des Etats-Unis, M. Grover Cleveland devant un public de près de quatre cent mille personnes. Ce président avait mis en mouvement de la Maison Blanche à Washington, par le déclenchement d'un bouton « magique », le moteur alimentant en énergie toute l'Exposition de Chicago. Elle a été conçue comme une exposition colossale, en bordure du lac Michigan et elle cherchait à rivaliser avec son prédécesseur, celle de Paris en 1889. Quatre à cinq fois plus grande que cette dernière, l'Exposition de Chicago occupait jusqu'au 31 octobre presque tout l'espace de Jackson Park⁷²¹, situé bien loin du centre ville. Seconde ville des Etats-Unis par sa population, Chicago était à proprement dire une ville cosmopolite. Le 24 décembre 1890, le président américain invita officiellement les nations étrangères à y participer. Selon Schroeder-Gudehus et Rasmussen, entre les années 1891 et 1892, des organisateurs de l'Exposition visitèrent les pays européens afin de susciter leur participation. A la demande du directeur général de l'Exposition, un détachement d'officiers de l'armée de terre et de la marine se rendit également à cet effet en Amérique Latine, en Extrême et au Moyen Orient et en Afrique. Le Brésil participe officiellement de cette Exposition ainsi que tous les pays sud-américains. Treize pavillons internationaux thématiques ont été alors créés pour des domaines variés : Agriculture ; Anthropologie et Hygiène ; Beaux-Arts ; Cuirs et Chaussures ; Electricité ; Femme ; Forêts ; Horticulture ; Machines ; Manufactures et Arts libéraux ; Mines ; Moyens de transport et Pêcheries. En outre, dix-huit pavillons nationaux ont été

⁷²⁰ Source : SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte et RASMUSSEN, Anne. *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*. Paris : Flammarion, s/date.

⁷²¹ Obs. : La surface du site du Jackson Park était d'environ 700 acres (290 ha) dont 50 acres sont occupés par les expositions. Les expositions américaines ont occupé environ 4 ha.
Source : SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte et RASMUSSEN, Anne. *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*. Page 121. Paris : Flammarion, s/date.

construits. Parmi eux, trois pays sud-américains étaient représentés : la Colombie, le Venezuela et le Brésil.

Le pavillon du Brésil, ainsi que la plupart des sections étrangères, n'était pas encore prêt au moment de l'inauguration. Situé en bordure du North Pond et au Nord de la Wooded Island, face au Pavillon des Beaux-Arts, il a été conçu en style « Renaissance Française » par le colonel Francisco de Souza Aguiar⁷²². Une exposition préparatoire avait d'abord été organisée à Rio dans l'ancien bâtiment du Museu Nacional au Campo de Santana en décembre 1892⁷²³. Rodolpho Bernardelli, alors le directeur de l'ENBA était le commissaire brésilien pour les beaux-arts⁷²⁴. Il a voyagé à Chicago en mars-avril 1893 afin d'être présent aux solennités d'ouverture de l'Exposition. Roger Ballu, l'inspecteur des Beaux-Arts en France était le commissaire principal pour le pavillon des Beaux-Arts. L'inauguration de la section française le 7 mai dans ce pavillon avait fait fureur avec deux mille invités et la présentation de six cents chefs d'œuvre de l'école française moderne agencés en seize salons⁷²⁵. Tous les commissaires des beaux-arts des pays étrangers étaient représentés à cette exposition.

D'autre part, dans le cadre de l'Exposition, une organisation centrale fédérait et autorisait les conférences internationales. Installée à l'Art Memorial Institute de Chicago, cette organisation a réalisé 55 conférences avec différentes thématiques parmi lesquelles celle des beaux-arts.

Pour la première et unique fois de sa vie, Amoêdo participa d'une exposition universelle. Il présenta alors le *Portrait de Mme Adelaide Amoêdo* (1892)⁷²⁶, pour lequel il reçut une médaille en bronze et un diplôme⁷²⁷.

Visconti y participe également avec huit paysages à l'huile qu'il envoie peu avant son départ pour Paris le 28 février 1893⁷²⁸. Selon les informations du catalogue de la dernière exposition qui lui est consacré, il aurait reçu pour ses paysages une médaille d'honneur, et pour la toile *Les blanchisseuses* (1891), une médaille d'argent⁷²⁹. Nous

⁷²² Le pavillon brésilien a coûté USD 90.000. Source : APPLEBAUM, Stanley. *The Chicago World's Fair of 189 : A Photographic Record*. Page 77. New York : Dover Publications, Inc, 1980.

⁷²³ Source : *Revista Illustrada*. Décembre 1892. Page 3. Rio de Janeiro, 1892.

⁷²⁴ Source : *Revista Illustrada*. Mars 1893. Anno 18. Page 6. Rio de Janeiro, 1893.

⁷²⁵ Source : LOURDELET, Ernest. *Exposition de Chicago*. Novembre 1893. Paris : Librairies-Imprimeries Réunies, 1893.

⁷²⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4747).

⁷²⁷ Sources : catalogues des Expositions Générales des Beaux-Arts à Rio.

⁷²⁸ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Mars 2012. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, 2012. Page 161.

⁷²⁹ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Mars 2012. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, 2012. Page 63.

n'avons pas pu obtenir beaucoup d'informations à ce sujet. Toutefois, nous savons qu'il a existé un catalogue de la section brésilienne dont l'auteur a été la commission brésilienne pour la World's Columbian Exposition⁷³⁰.

L'attribution définitive des récompenses n'a eu lieu qu'en avril 1894⁷³¹. La classification qui comprenait treize comités correspondant aux treize départements de l'Exposition n'est arrivée que très tardivement : un important conflit avait surgi à l'Exposition entre l'administration américaine de l'événement⁷³² et les nations européennes exposantes. La France étant considérée comme un pays hors concours dans tous les palais de l'Exposition, il a été décidé qu'il ne serait distribué que des médailles en bronze et des diplômes. C'était un système sans classification et qui n'a pas plu aux exposants européens, notamment aux Français. Les commissaires étrangers⁷³³ et aussi celui du Brésil ont contesté ce règlement américain des récompenses. Selon eux, ce règlement était contraire à tous les précédents en matière d'exposition. Dans ces conditions, l'attribution des prix fut considérablement retardée. A la fin, les récompenses⁷³⁴ n'ont consisté qu'en une médaille de bronze d'une classe unique, accompagnée d'un diplôme en parchemin mentionnant les qualités particulières des produits. Elles n'ont eu pour but que de récompenser les qualités d'excellence ou de progrès. Sa prochaine exposition à l'étranger eut lieu à l'occasion de l'Exposition Internationale de la République du Chili, en 1901. Amoêdo y exposa le tableau *Saudade* [Nostalgie] (1901)⁷³⁵. Malheureusement, nous n'avons rien trouvé concernant cet événement.

⁷³⁰ Brazilian Commission at the World's Columbian Exposition. Catalogue of the Brazilian Section. Chicago, 1893, 145 pages.

Source : SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte et RASMUSSEN, Anne. *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*. Page 125. Paris : Flammarion, s/date.

⁷³¹ Source : SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte et RASMUSSEN, Anne. *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*. Page 122. Paris : Flammarion, s/date.

⁷³² Des incidents tragiques ont eu lieu à Chicago pendant cette Exposition : un incendie qui a éclaté le 10 juillet et par conséquent la mort de quelques pompiers, puis le meurtre du maire de Chicago M. Carter Harrison le 28 octobre, tué chez lui.

Source : LOURDELET, Ernest. *Exposition de Chicago*. Novembre 1893. Paris : Librairies-Imprimeries Réunies, 1893.

⁷³³ A l'exception du Costa Rica, de l'Equateur et du Venezuela.

Source : SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte et RASMUSSEN, Anne. *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*. Page 125. Paris : Flammarion, s/date.

⁷³⁴ Dans le tout, 23.757 récompenses ont été distribuées à 21.000 exposants.

Source : SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte et RASMUSSEN, Anne. *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*. Page 125. Paris : Flammarion, s/date.

⁷³⁵ *Saudade*. 1901. S.D.b.g. : R. AMOÊDO. Rio 1901. Huile sur toile. Dimensions : 141 x 99 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 53.

A la Galeria Jorge

Pour les expositions privées, il existait surtout un marchand réputé à Rio qui aidait les artistes au début du XXème siècle à exposer et à vendre leurs œuvres. Il s'agissait de Jorge de Souza Freitas (?), un grand amateur d'art qui avait fondé en 1908 la Galeria Jorge⁷³⁶. Il organisait régulièrement des expositions collectives et individuelles d'artistes contemporains brésiliens et étrangers. Sa galerie était devenue le principal lieu de ventes privées de peintures à Rio. Située à l'étage du 131 rua do Rosário, cette galerie organisait aussi des expositions itinérantes, notamment pour la ville de São Paulo. Un « Prix Galeria Jorge »⁷³⁷ sera institué en 1916 par son propriétaire, pour la meilleure peinture réalisée par un artiste de moins de trente cinq ans. Toutes ses initiatives dans le domaine de l'art étaient très bien vues par la presse et la critique d'art. On estimait qu'il travaillait plus « par amour de l'art que par intérêt »⁷³⁸ (MATTOS, 1923). La Galeria Jorge réalisait aussi des restaurations de peintures à l'huile.

Amoêdo était l'un des artistes qui y exposa souvent. Au moins dès 1914, il y exposait et il y vendait ses oeuvres. Son tableau *Juliette*⁷³⁹ (1914) fut acquis dans cette galerie par le collectionneur Ferreira Lage. Le 22 avril 1917, la Galeria Jorge réalisa la Première Exposition de Dessins à la Plume. Amoêdo y participa avec plusieurs autres artistes. Globalement, il exposa quatorze dessins⁷⁴⁰ :

S/N° - *Retrato* [Portrait] ;

S/N° - *Retrato de A. Ramalho* [Portrait de A. Ramalho] ;

S/N° - *Souriante* ;

⁷³⁶ Source : *Catalogo da XXXVII Exposição Geral de Bellas Artes*. Inaugurée le 12 août 1930 au Palais des Beaux-Arts. Rio de Janeiro : Typ. d'A Encadernadora, 1930.

⁷³⁷ Ce prix était une somme d'argent de 500\$000, institué en hommage à l'ancien directeur de l'école des beaux-arts, João Baptista da Costa.

Source : *Catalogo da XXXVII Exposição Geral de Bellas Artes*. Inaugurée le 12 août 1930 au Palais des Beaux-Arts. Rio de Janeiro : Typ. d'A Encadernadora, 1930.

⁷³⁸ Source : *O Malho*. Anno XXII. N° 1111. Rio de Janeiro, le 29 Décembre 1923. Pages 16-17.

⁷³⁹ Ce tableau est actuellement conservé au Museu Mariano Procópio à Juiz de Fora (MG).

⁷⁴⁰ Participent aussi à cette exposition les artistes : José da Silva Archimedes avec 7 œuvres ; Belmiro de Almeida avec 38 œuvres ; Modesto Brocos y présente 7 œuvres ; Eduardo de Sá présente 11 œuvres ; Heitor Malaguti présente 8 œuvres ; Carlos Oswald expose 15 œuvres ; Helios Seelinger participe avec 20 œuvres et Antônio Alves do Valle de Souza Pinto expose 5 œuvres.

Source : *Catálogo da Primeira Exposição de Desenhos à Pluma na Galeria Jorge*. Rio de Janeiro: Companhia Lithografica "Ferreira Pinto", 1917. (Obs.: L'exemplaire de ce catalogue a été le n° 94. Il a appartenu à la bibliothèque personnelle d'Amoêdo. Il a été incorporé au Museu Nacional de Belas Artes en août 1953).

S/N° - *Despertar* [Le réveil] ;
 S/N° - *No piano* [Au piano] ;
 S/N° - *En visite* ;
 S/N° - *Decepção* [Déception] ;
 S/N° - *Lola* ;
 S/N° - *Vaso chinês* [Vase chinois] ;
 S/N° - *Nu* ;
 S/N° - *Estudo para uma figura de Fortuna* [Etude pour une figure de Fortune] ;
 S/N° - *Espanhola* [Espagnole] ;
 S/N° - *Estudo para o quadro Juventude* [Etude pour le tableau Jeunesse] ;
 S/N° - *Estudo de nu* [Etude de nu].

Malheureusement, nous n'avons trouvé aucun de ces dessins réalisés par Amoêdo.

En décembre 1923, une grande exposition a été organisée par cette galerie. Inaugurée d'abord à Rio, elle a ensuite voyagé à São Paulo. Elle a rassemblé cent quarante-deux toiles de maints artistes, y inclût plusieurs peintres français⁷⁴¹. Amoêdo y est aussi représenté⁷⁴². Toutefois, nous ignorons quelles toiles, il y a exposé.

Ses principaux disciples y organisaient aussi des expositions. Auparavant le 13 octobre 1916⁷⁴³, Pardos et Veiga y ont présenté ensemble plusieurs tableaux (**Photo 8**). Le ministre de la justice Carlos Maximiliano et le président de l'Etat de Rio Nilo Peçanha y sont présents, ainsi que des journalistes, des artistes et des critiques d'art. Ils ont admiré les œuvres exposées, en y reconnaissant l'influence de leur maître Amoêdo. Plus tard, Visconti y exposa ses œuvres. Il réalisa en août 1920⁷⁴⁴, une exposition individuelle avec 36 œuvres, parmi lesquelles *A leiteira* [La laitière] et *Volta às*

⁷⁴¹ Les peintres français étaient Allaume, Aubert, Blanchard, Breante, Barilot, Bertram, Boyé, Paul Chabas (*Les sirènes* et *Coup de vent*), Doigneau (*Rivière bretonne*, *Sous bois*, *Petites bretonnes*, *jument et poulain breton*), Darien (*Loup de mer* et *Préparatifs de pêche*), Delobe, Damoye, Delacroix, Deyrolle, Deully, Delaistre, Geoffroy, Gagliardini, Jacquet, Leraux, Leroy, Lenoir, Maillaud, Marche, Moteley, Maillard, Maxence (*Angelus*), Prevot-Valeri (*Moutons à la source*, *Le pont de Courcelles*, *Dernières feuilles à Courcelles*, *Le soir*, *Bords du Morin* et *Hameau des prés*), Rotig, Saint-Germier, Triquet, Troucet, Paul-Thomas, Jars et Zier (*Le Réveil*, *La Grenouille*, *L'attente*, *Femme au papillon*, *Dans le jardin*, *Le bain*, *Harmonie colorée*, *Jeunesse*, *Dans les rochers*, *Baiseuse* et *Plaisir d'été*).

Source : *O Malho*. Anno XXII. N° 1111. Rio de Janeiro, le 29 Décembre 1923. Pages 16-17.

⁷⁴² Source : *O Malho*. Anno XXII. N° 1111. Rio de Janeiro, le 29 Décembre 1923. Pages 16-17.

⁷⁴³ Source : *O País*. Rio de Janeiro, le 14.10.1916.

⁷⁴⁴ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Pages 31, 34 et 165.

trincheiras [Retour au front]. Puis, il présenta en septembre 1926⁷⁴⁵ dans cette galerie une exposition d'objets d'art et de design, ainsi que des tableaux de jeunesse.

⁷⁴⁵ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 23.

Amoêdo et l'art du portrait

C'est à travers les portraits qu'Amoêdo va atteindre le sommet de son art. Comme l'avait remarqué Chiarelli dans son article sur Amoêdo en 2002, le personnage représenté est toujours au premier plan face à un fond neutre, et il se détache de l'image. Jamais fond et figure ne se mélangent. On observe cette stratégie de représentation depuis 1882, avec *Boudeuse*. Suivant l'exemple très réussi de Cabanel, il va essayer de devenir un spécialiste du portrait mondain. Ce dernier s'inspirait d'Ingres et s'appuyait toujours sur la perfection de la ligne et l'austérité de la couleur. Ceci donnait une peinture réaliste très achevée et d'effet photographique. Ce portraitiste internationalement reconnu a influencé Amoêdo, notamment à ses débuts. Dès 1882, Amoêdo est conduit dans cette voie, suivant les principes de base du portrait cabanélien : l'emploi d'une palette très claire entre le rose, le jaune, l'ocre et le blanc que l'on peut apercevoir dans ses réalisations, en particulier entre les années 1882 à 1902 ; le traitement de la gestuelle de ses modèles, notamment au niveau des bras et des mains. Toutefois, Amoêdo va peu à peu enrichir ses compositions, en introduisant le rouge et des fonds sombres, ainsi que des aspects plus intimistes et introspectifs dans ses personnages, notamment féminins, vers 1895. Malgré ces évolutions, il retiendra les leçons du portrait de Cabanel tout au long de sa carrière. Selon Acquarone⁷⁴⁶ (1941), il ne sera jamais dépassé dans ce domaine au Brésil.

Nous constatons chez Amoêdo trois différentes sortes de portraits féminins selon la façon dont ils ont été conçus. Il y a les portraits réalistes et objectifs, les portraits intimistes ou introspectifs et les portraits de société. Il construisait ses images essentiellement à partir de quatre éléments : la couleur, le geste, le lieu où se situe le personnage et l'état d'esprit qu'il cherchait parfois à véhiculer à travers l'expression du modèle. Pour l'emploi de la couleur, il va adopter dans certains portraits la même palette de Cabanel, notamment pour les tons clairs. Chez Cabanel, la palette était souvent restreinte, les couleurs froides ou excessivement pâles prédominaient. Dans des cas opposés, Amoêdo employait un rouge associé ou pas à du noir et des tons sombres.

⁷⁴⁶ Source : Acquarone, Francisco. *Obras-primas de Rodolfo Amoêdo, Mestre da pintura brasileira. 1857-1941*. Rio de Janeiro: édition sans nom, 1941.

De son ancien maître, il va s'inspirer pour l'attitude de ses modèles et pour le rendu du geste. Ses personnages ont souvent la main gauche qui vient s'appuyer sur le visage ou qui saisit un objet, à la manière des célèbres portraits de Cabanel : celui de la duchesse de Vallombrosa (1869) (**Fig. 149**) et de Mme John Jacob Ridgway (1861) (**Fig. 150**). Dans ces deux cas, les femmes levaient leur bras gauche vers le visage. Quant au lieu où se trouve la personne représentée, il peut s'agir d'un intérieur, d'une figure intégrée dans un paysage ou d'un lieu indéfini. Dans certains de ses portraits, il est net son désir de démontrer des sentiments ou des idées, parfois même à travers de symboles.

On connaît d'Amoêdo au moins cinq portraits féminins où la femme ait été représentée dans cette même attitude du bras gauche appuyé sur le visage. Pour la plupart ce sont des compositions sobres et présentant une monochromie dominante, mais certaines semblent aussi vouloir transmettre un état d'âme. Amoêdo obtient des portraits psychologiques qui seront parfois confondus avec une peinture de genre. Dans l'un de ses premiers portraits féminins connus, *Boudeuse* (**Fig. 51**), le peintre représente une jeune fille seule, de profil, tenant de la main gauche son visage triste tourné vers le bas. Ses cheveux foncés se détachent d'un fond bleu clair mélangé à du blanc. La présence du blanc dans les manches larges de son costume romain domine et égaie la composition. La ceinture de sa robe est colorée mais, globalement, il y a absence de tons purs à l'exception du blanc. Le lieu où elle est représentée est indifférent, sans spécification. Il ne reprendra ce genre de production qu'au moment de son mariage en 1891. Dorénavant, il va prendre sa femme plusieurs fois comme modèle. Il va la représenter avec cette même attitude dans trois portraits. Ils évoquent tous un état contemplatif : *Méditation*⁷⁴⁷ (**Fig. 99**), *Souvenir*⁷⁴⁸ (**Fig. 98**) et *Portrait d'Adelaïde Amoêdo*⁷⁴⁹ (**Fig. 152**). Dans le premier, la femme est vue de profil, les yeux ouverts. Sa chevelure noire contraste avec sa robe rouge. Celle-ci est esquissée par des empâtements et par de larges coups de pinceaux. D'une tonalité un peu plus subtile, la robe rouge se détache à peine d'un fond rouge foncé. Sa main gauche est levée vers sa bouche et le personnage distrait par ses pensées, suce son doigt. On peut remarquer qu'elle porte une alliance. L'ensemble de la composition est sobre et assez monochrome, dominé par le rouge et le noir. Nous trouvons qu'il est à tort considéré

⁷⁴⁷ *Meditação*. Huile sur bois. Dimensions : 33 x 25 cm. RJ, Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 105.

⁷⁴⁸ *Recordação*. Aquarelle sur papier. S.b.d. Dimensions : 30,8 x 24,5 cm. Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio. N° Inv. : 82.21.421.

⁷⁴⁹ *Retrato de Adelaide Amoêdo*. Huile sur toile. Dimensions : 38,20 x 29,5 cm. RJ, Museu Histórico Nacional. N° Inv. : 006.509.

comme étant le portrait de la belle-sœur de l'artiste, alors que nous avons pu identifier le modèle par des photographies et confirmer qu'il s'agit bien de celui d'Adelaïde Amoêdo. Dans *Souvenir*, la femme est assise en diagonale, habillée d'un drapé rouge écarlate, et elle fait des gestes avec ses deux bras. Tandis que de sa main droite elle tient une petite fleur pourpre, son bras gauche se lève et se plie vers son visage où il vient s'appuyer. La main gauche touche le dos de la chaise, alors que la femme regarde vers la petite fleur. Son regard concentré semble réfléchir sur la temporalité de la vie. Du haut, une lumière venant d'une fenêtre entre-ouverte illumine en diagonale le personnage et la pièce où elle se situe. L'idée du sujet pourrait bien être inspirée du tableau *Méditation* (1860) de James Tissot (**Fig. 176**). Cependant, les deux iconographies se révèlent très différentes l'une de l'autre. Dans le *Portrait d'Adelaïde Amoêdo*, toute la composition semble immergée dans le noir. Seule la carnation et le rouge-noir de sa robe se détachent un peu de l'ombre dans laquelle le personnage a été mis. Le rose pâle du coussin où s'appuie son bras gauche est à peine esquissé. Le corps et le visage de la femme sont vus de trois quarts, tandis que son regard est absorbé et lointain. Le fond noir du tableau se confond avec le noir de la chevelure et les détails de sa robe.

Le cinquième tableau, *Mauvaises nouvelles*⁷⁵⁰ (N.T.) (**Fig. 32**), réalisé en 1895, a été l'une de ses plus célèbres compositions. Considéré pendant longtemps comme une peinture de genre, cette oeuvre est en réalité le portrait de la belle-sœur de l'artiste, Francelina Cecy de Moraes Lody⁷⁵¹. Assise en diagonale, dans un riche intérieur bourgeois, une jeune femme vient de recevoir une lettre avec des nouvelles douloureuses. Habillée avec soin d'une élégante robe aux manches larges bouffantes et d'un châle en dentelle transparent, elle porte de fins bracelets en or sur chaque bras. Comme dans les autres tableaux précédents, la femme se trouve seule et livrée à ses pensées mais ici elle regarde droit le spectateur, quoique son regard interrogatif et vexé semble lointain. Le bras gauche appuyé sur un coussin à motif orientalisant se termine par une main aux doigts crispés tenant un visage incliné vers l'avant. La main droite tient les feuilles d'une lettre qu'elle froisse avec force et nervosité : cette lettre saisie par

⁷⁵⁰ Ce tableau est une huile sur toile. S.D. Dimensions : 100 cm x 74 cm. Conservé au Museu de Belas Artes. N° Inv. : 65. N° Tombo : 63.

⁷⁵¹ Francelina Cecy de Moraes Lody était son nom de femme mariée. Ce tableau a été réalisé lorsqu'elle était célibataire et elle s'appelait alors Francelina Cecy de Moraes, l'une des cinq sœurs d'Adelaïde Amoêdo. Source : les informations données par Mme Régina Esnaty-Garcia, nièce d'Adelaïde Amoêdo et de Francelina Cecy de Moraes Lody. Elles ont pu être vérifiées par l'intermède de la comparaison avec des photographies anciennes de Francelina Cecy, de propriété de Mme Esnaty-Garcia. Les images nous ont été gentiment prêtées pour cette étude. Voir les photographies dans les pages annexes (**Photos 4 et 7**).

la femme est la cause de son désarroi. Derrière le personnage, un panneau décoratif vertical japonisant aux couleurs claires et gaies est accroché au mur. Il tranche par rapport au rideau noir et sombre qui vient se mêler à la couleur brune des cheveux du personnage. C'est le même état de tristesse et de mélancolie qui a été représenté auparavant dans *Boudeuse* mais la théâtralité de la composition est beaucoup plus prononcée ici. La prouesse technique d'Amoêdo associée à la richesse de la représentation du détail pourrait faire de ce portrait féminin un digne héritier dans la lignée de Cabanel et d'Ingres. L'effet de la mise en scène voulue par l'artiste et le malaise ambiant viennent rompre cette barrière du portrait bourgeois figé. L'artiste a rassemblé des éléments de beauté esthétique contemporaine avec un climat de tension dramatique qui fait penser au théâtre et à l'opéra. Dans son fameux article sur Amoêdo, Duque commente cette toile en janvier 1905⁷⁵². Il met l'accent sur les qualités expressives de la toile qu'il juge très emblématique d'une époque :

« ...celui-ci, l'un de ses derniers tableaux a pour titre *Mauvaises nouvelles* et il atteste les exceptionnelles qualités du maître, la vigueur de sa peinture, sa fermeté magistrale dans le dessin, la propreté de ses teintes et le pouvoir expressif de son art, parce que cette belle femme, cette dame aux beaux habits et aux beaux yeux diaboliquement noirs, humidifiés par des larmes, est un archétype de l'âme féminine, un merveilleux instantané du tourment d'un cœur qui - par la lettre, froissée dans ses belles griffes de dame élégante ou plutôt de déesse contrariée - vient d'être profondément blessé. Nous avons là une oeuvre sincère, puissante et dominatrice caractéristique de notre époque et qui affermira la valeur souveraine d'un artiste qui, parmi ses pairs, est un grand Maître. » (DUQUE, 1905)

Le portrait pour Amoêdo semble alors devenir un support idéal pour véhiculer une peinture réaliste, théâtrale et psychologique. Selon Chiarelli, Amoêdo se serait aperçu que, sans l'appui de la cour impériale, la peinture romantique disparaîtrait au Brésil puisqu'il fallait avec l'aide des arts forger les mythes nationaux de la culture. Ainsi que la peinture historique, le style idéaliste de représentation avait fait place à un goût plus bourgeois où les portraits et les paysages avaient la prédilection du public. Allié à la captation à la fois objective et idéale de la réalité, il saura introduire des éléments d'intimité. Nous trouvons dans *Mauvaises nouvelles*, le sommet de ce genre de peinture atteint par Amoêdo de son vivant. Cependant, comme nous le signale Rafael Cardoso

⁷⁵² « ...esse, dos seus últimos trabalhos, que tem por título *Mas notícias*, attestado das excepcionaes qualidades do mestre, do seu vigor de pintar, da firmeza magistral do seu desenho, da limpeza de suas tintas e do poder expressivista da sua arte, porque essa bela mulher, senhora de lindas vestes e mais lindos olhos, humedecidos de lagrimas, diabolicamente negros, é um flagrante d'alma feminina, um instantaneo maravilhoso do tormento de um coração que a carta, amarrotada nas suas lindas garras de airosa dama senão de deosa contrariada acaba de sangrar. Ao menos, temos mais essa sincera, poderosa e dominadora obra que o não distanciará da nossa época e ficará afirmando o soberano valor de uma artista que, entre os seus pares, é um grande Mestre. »

Source: *Kósmos*. Anno II. N° 1. Page 14. Janvier 1905. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1905.

(2008) à propos de ce tableau, l'introspection picturale a été - et reste encore - très mal comprise et acceptée par la société brésilienne⁷⁵³. Amoêdo se serait par là plutôt tourné du côté de Gervex ou de Tissot.

Une autre catégorie de portrait chez Amoêdo représentait la femme tenant de sa main (généralement gauche) un objet. Comme c'est le cas dans le portrait de sa belle-sœur *Mlle Maria de Moraes*⁷⁵⁴ (1902) (**Fig. 112**). Quoiqu'il s'agisse d'un portrait beaucoup moins psychologique que les cinq précédents, il est très représentatif de cette première phase de la carrière d'Amoêdo, encore très influencée par les leçons de Cabanel, le grand maître du portrait au XIX^{ème} siècle. Ce tableau révèle aussi tout le talent de l'artiste pour l'art du portrait dans la plus pure tradition ingresque.

Dans cette même lignée, il avait déjà réalisé le portrait en buste d'Adelaïde Amoêdo⁷⁵⁵ (**Fig. 153**), mais sans la représentation des gestes. Posant de trois quarts, elle nous regarde de face. Pour la première fois chez Amoêdo, un personnage féminin regarde directement le spectateur. Elle est habillée d'une robe de soirée rose claire avec des dentelles et un col blancs. Le style et les couleurs de sa robe font penser à celui de sa sœur. Ses cheveux sont attachés par un ornement rose et blanc posé en haut de la tête, rallongeant sa silhouette. Le fond marron est discret et sombre, modelé et non uni. Le regard de la femme est intense et plus profond que celui de sa soeur Maria Cândida. L'artiste utilise les mêmes tonalités pour la carnation des deux figures.

D'autres exemples de modèles tenant un objet sont illustrés par cinq autres tableaux. Dans *Portrait de dame : déshabillé jaune, ruban violet*⁷⁵⁶ (1892) (**Fig. 64**), nous voyons encore Adelaïde servir de modèle à l'artiste. Assise en diagonale sur un large fauteuil en cuir, elle tient de sa main gauche un éventail, tandis que sa main droite est posée sur un coussin. Elle est habillée d'une grande robe jaune ornée d'un long ruban violet. Le jaune clair a été mis en valeur comme dans le *Portrait d'Adelaïde Amoêdo*⁷⁵⁷ (**Fig. 27**) réalisé à la même année. Encore une fois nous remarquons une référence aux modèles cabanéliens. D'autre part, le violet du ruban qui vient contraster avec le jaune, a été

⁷⁵³ Source : Cardoso, Rafael. *Rodolpho Amoedo [1857-1941]. Más notícias, 1895* In *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro : Editora Record, 2008.

⁷⁵⁴ *Portrait de Maria Cândida de Moraes* (c.1887-1935). Huile sur toile. S.b.d. : R AMOÊDO. 1902. Dimensions: 80 x 65 cm. Localisation inconnue.

⁷⁵⁵ *Portrait de Mme Amoêdo*. Huile sur bois. Vers 1890-1891. Dimensions : 19,7 x 13,2 cm. RJ, Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 102. N° de Tombo : 88.

⁷⁵⁶ Ce portrait est une huile sur bois. S.D. 1892. Dimensions : 41 cm x 61 cm. Museu de Belas Artes. N° Inv. : 100. N° Tombo : 86.

⁷⁵⁷ Ce tableau est une huile sur bois. S.D.h.d. : R.AMOÊDO. 1892. Dimensions : 41 cm x 33 cm. Museu de Belas Artes. N° Inv. : 130. N° Tombo : 107.

employé comme couleur complémentaire ce qui prouve qu'Amoêdo était au courant des découvertes autour de l'effet optique des couleurs et probablement aussi des idées qui guidaient le mouvement néo-impressionniste et la peinture de Georges Seurat. Le rouge des fleurs et le vert des feuilles font le même contraste complémentaire. La femme a le regard pensif et distrait. Sur la table se trouvent des feuilles de papier où l'on aperçoit un artiste en train de peindre.

La production emblématique de ces deux portraits en 1892 marquera une étape dans la carrière de l'artiste en tant que portraitiste. Nous avons remarqué que jusque vers 1902, il existe une continuité chez cet artiste dans l'utilisation d'une palette claire inspirée de son ancien maître. Avec le *Portrait d'Adelaïde Amoêdo* (1892) (**Fig. 27**), il recevra une médaille d'honneur à l'Exposition Universelle de Chicago en 1893. Dans ce tableau, Adelaïde est habillée d'une blouse en soie écrue ornée d'un grand nœud jaune. Elle regarde le spectateur de ses grands yeux noirs. Cette couleur beige écrue est la couleur dominante du tableau. Le fond bleu clair tacheté de blanc via de larges coups de pinceaux rappelle le même fond bleu employé dans *Boudeuse* (**Fig. 51**). Ce fond fait ressortir la chevelure brune du modèle. Le nœud jaune de la blouse accroche et reflète la lumière en même temps qu'il rehausse les autres couleurs. Ce discret ton chaud attire notre regard vers le centre de la composition et vers le visage de la jeune femme.

Amoêdo a aussi réalisé plusieurs autres portraits de sa femme et de sa belle-famille sans vouloir représenter exprès des éléments introspectifs. Ils restent réalistes et objectifs dans leur facture sans y ajouter des sentiments ou des idées. Les plus anciens connus datent de 1891 : la *Femme au turban rose*⁷⁵⁸ (1891) (**Fig. 63**) et le petit portrait de *Laura enfant à l'île de Paquetá*⁷⁵⁹. Le premier, représentant sa femme Adelaïde, est une belle étude (inachevée) académique de tête de profil. Le turban rose clair, qui la coiffe, a été peint avec beaucoup de technique dans le dessin. Il témoigne de l'influence de Cabanel pour la virtuosité du dessin et pour l'emploi des couleurs claires. Le collier de médailles en or, superposé au turban, donne un aspect orientalisant à la figure. Le deuxième tableau est le premier d'une série de portraits qu'il va réaliser de sa belle-soeur Laura⁷⁶⁰. Ne pouvant pas se payer des modèles, Amoêdo prendra souvent sa femme et sa belle famille comme modèles. Il semble que Laura ait été l'un de ses

⁷⁵⁸ Ce tableau est une huile sur papier. S.D.b.g. : R.AMOÊDO, 1891. Dimensions : 26,0 cm x 12,0 cm. Conservé à Rio de Janeiro, dans une collection privée.

⁷⁵⁹ Ce tableau est une tempera sur bois. S.D.b.d. Dimensions : 23 cm x 18,5 cm. N° Inv. : sans numéro. Conservé à Rio de Janeiro, dans une collection privée.

⁷⁶⁰ Ces œuvres sont conservées au Musée National des Beaux-Arts.

modèles préférés car il va la représenter depuis son enfance jusqu'à sa maturité. Quelques-uns de ces portraits ont été laissés inachevés : en tempéra⁷⁶¹ ou à l'aquarelle⁷⁶². L'un des plus tardifs⁷⁶³ la représente en sortant d'un bal avec un manteau rouge. Plus tard, vers les années 1917-1918, il réalisa le portrait de la fille de Laura, Régina Esnaty-Garcia (1911-2010) enfant, en deux versions inachevés : l'une à l'aquarelle⁷⁶⁴, l'autre au crayon et au pastel⁷⁶⁵.

Comme nous l'avons vu dans la représentation des femmes, l'importance de l'attitude des mains est croissante dans l'œuvre d'Amoêdo. Surtout après 1895, avec *Mauvaises nouvelles*. Elles tiennent quelque chose (*Figure féminine aux fleurs*⁷⁶⁶, *Portrait de femme* (**Fig. 124**), *Dame à la fenêtre avec blouse rouge*⁷⁶⁷ (**Fig. 177**), *Portrait de femme à l'éventail* (**Fig. 96**), *Adelaïde avec son chien*⁷⁶⁸), jouent d'un instrument de musique (*Figure de femme jouant du piano*⁷⁶⁹, *Jeune fille au violon*⁷⁷⁰), ouvrent une fenêtre (*Scène d'intérieur ou Jeune femme en rouge*⁷⁷¹) (**Fig. 177**), touchent un arbre (*Portrait de petite fille à la branche d'arbre*⁷⁷²) ou encore se croisent entre elles (*Figure féminine près d'une fenêtre*⁷⁷³ (**Fig. 125**), *Portrait de femme assise*⁷⁷⁴). Outre le regard, les mains nous guident vers la clé psychologique du personnage.

⁷⁶¹ *Etude pour le portrait de Laura de Moraes*. Aquarelle et tempera. Vers 1896. Dimensions : 39,5 cm x 31 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1331.

⁷⁶² *Portrait de Laura Moraes*. Aquarelle sur carton. Vers 1905. Dimensions : 26 cm x 20,5 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1282.

⁷⁶³ De ce tableau nous ne connaissons qu'une très précaire reproduction tirée à partir d'une ancienne photographie de la belle famille d'Amoêdo. Ce tableau a été pendant longtemps conservé chez Mme Laura Esnaty (née Moraes), puis il a été vendu à des particuliers. Actuellement sa localisation est méconnue.

⁷⁶⁴ Aquarelle sur papier. Vers 1916-1917. Dimensions : 29,5 cm x 21,0 cm. Elle est conservée au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1283.

⁷⁶⁵ *Portrait de Regina Moraes Esnaty*. S.b.d. : RAMOÊDO. Dimensions : Conservé à Rio de Janeiro dans une collection privée. N° Inv. : s/n.

⁷⁶⁶ Huile sur carton. S.D.b.g. 1905. Dimensions : 19,7 cm x 26,8 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1086.

⁷⁶⁷ Aquarelle sur carton. Dimensions : 21,7 cm x 28,5 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1232.

⁷⁶⁸ Huile sur bois. S.D.h.g. 1913. Dimensions : 28,4 cm x 19,9 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 104. N° Tombo : 90.

⁷⁶⁹ Huile sur carton. Dimensions : 27,5 cm x 21,2 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 126. N° Tombo : 104.

⁷⁷⁰ Œuvre de localisation méconnue.

⁷⁷¹ Aquarelle sur carton. Dimensions : 27,5 cm x 21,2 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1279.

⁷⁷² Tempera sur bois. S.b.g. : AMOÊDO. Dimensions : 27 cm x 22 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 11858. N° Tombo : 98.

⁷⁷³ Huile sur bois. S.D. 1904. Dimensions : 73 cm x 40 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 96.

⁷⁷⁴ Huile sur bois. Dimensions : 55 cm x 45 cm. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : sans numéro. N° Tombo : 184.

Amoêdo va obtenir une renommée particulière pour ses portraits féminins, notamment après sa participation à l'Exposition Internationale de Chicago en 1893. Il va réaliser quelques portraits féminins pour la haute société de Rio comme celui qu'il a peint pour Hermínia Leão Veloso⁷⁷⁵ (?) (**Figs. 40 et 40A**) et dont il a conservé une étude à l'huile sur carton pour le buste. Représentée de profil et souriante, elle porte un foulard rose autour du cou. Ses cheveux épais et lisses sont attachés dans une coiffure élaborée. Ensuite, il réalisa deux autres portraits féminins de marque. Une délicate aquarelle⁷⁷⁶ (**Fig. 124**) représentant une femme assise de face, tenant un livre dans ses mains. Elle est habillée d'une robe blanche et d'une discrète ceinture rose. En regardant le spectateur, elle a un sourire énigmatique. Le fond rouge du tableau est dépouillé et décoré de quelques oiseaux à peine esquissés. Toute la composition présente peu de variation de couleurs, entre le rouge, le marron et le blanc.

L'autre portrait⁷⁷⁷ présente une figure entière. Une femme debout tient de sa main gauche un éventail (**Fig. 96**). Habillée d'une robe blanche de soirée, elle porte de longs gants blancs et une large ceinture rose. Vue de trois quart la femme ne regarde pas le spectateur. Elle semble être prise dans ses pensées. Le fond est gris et neutre. Seul le bras d'un fauteuil meuble l'intérieur de la composition.

Lorsqu'il est appelé à réaliser des commandes de portraits masculins, il semble suivre l'exemple des représentations de Léon Bonnat. Le portrait de Paulo de Frontin (**Fig. 151**) en est un exemple bien caractéristique. Amoêdo a laissé une vaste production de portraits mondains dont plusieurs sont cités dans la littérature : comme celui de João Felipe Pereira, Victor Villot Martins, Pierre Delbet, A. Sodré, Eurico Coelho, Nascimento Silva et Affonso Celso. Pourtant nous n'avons pas trouvé d'images les concernant car la localisation de ces portraits est, depuis longtemps, inconnue. Lors des temps difficiles, souvent il lui arriva de réaliser des portraits d'après des photographies⁷⁷⁸. Il semble être plus à l'aise quand il représente ses amis proches, des artistes, des musiciens ou des intellectuels. Comme les portraits qu'il a réalisés des peintres Souza Lobo (**Fig. 119**), Villares (**Fig. 154 et 155**), Belmiro de Almeida (**Fig. 157**) et João Timóteo da Costa (**Fig. 156**) ou les poètes et écrivains Filinto de Almeida

⁷⁷⁵ *Portrait de Hermínia Leão Veloso*. Huile sur carton. Dimensions : 26,5 cm x 21,0 cm. Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 102.

⁷⁷⁶ *Portrait de femme*. S.h.g. : R.AMOÊDO. Rio. Aquarelle sur papier. Dimensions: 39,2 cm x 26,8 cm. Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1033.

⁷⁷⁷ *Portrait de femme à l'éventail*. Huile sur carton. Dimensions : 29,8 cm x 21,4 cm. Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 108.

⁷⁷⁸ Comme le *Portrait de Manoel Vitorino* (1897) et le *Portrait du Vicomte de Porto Seguro* (1917).

(**Fig. 94**) et Pompéia (**Fig. 120**). Pour ces portraits, Amoêdo réalisa souvent seulement le buste ou le visage. Plus rares sont les portraits représentant le corps entier comme ceux de Villares (**Fig. 154**), de son ancien élève J. Timóteo da Costa (**Fig. 156**), de son beau-frère Eduardo Paulo de Moraes (**Fig. 127**) et de José Júlio da Silva Ramos (**Fig. 100**). Dans ces représentations, souvent il lie le personnage à son métier, alors que pour les portraits féminins, une attitude introspective prévaut.

Ses décorations murales

Les décorations murales réalisées par Amoêdo coïncident pour la plupart avec son éloignement temporaire de l'École et avec la période de développement urbain de la ville de Rio. En tout, il réalisera pour cette ville au moins six travaux de décoration pour des entités publiques : palais, tribunal, bibliothèque, musée et théâtre. En effet, un grand projet de rénovation de la ville de Rio avait été mis en place par le maire Pereira-Passos entre les années 1903 et 1906. Il a rouvert de grandes artères comme l'Avenida Central (devenue avenue Rio Branco) (**Photos 5 et 6**), qu'il a fait border de palais de style éclectique. De ces palais très peu subsistent encore mais ceux qui restent conservent tous les travaux décoratifs d'Amoêdo. Il semble qu'il a aussi reçu des commandes pour la décoration du Conservatoire de Musique à Rio. L'artiste a aussi reçu des commandes publiques pour les villes de São Paulo et de Fortaleza. Il a aussi décoré des résidences privées à Rio. Nous n'avons trouvé des informations que sur l'une d'entre elles qui malheureusement n'existe plus. Les travaux décoratifs réalisés à Rio correspondent à ses plus prestigieux décors. Les premiers étaient d'envergure plus modeste, les suivants ont été de plus en plus importants, comme celui produit pour le Théâtre Municipal et le Palais Pedro Ernesto, tous les deux situés à Rio. Malheureusement, nous n'avons pas pu réaliser de photographie du Théâtre José de Alencar à Fortaleza.

Le Palais de l'Itamaraty (1906)

Sa première décoration murale est celle exécutée pour le Palais de l'Itamaraty à Rio en 1906. Ce palais était alors le siège du ministère des affaires étrangères au Brésil. Il s'agissait de décorer la grande galerie du premier étage autour de la cage noble de l'escalier de ce palais (**Figs. 159 à 164**). Amoêdo reçut cette commande du Baron de Rio Branco (1845-1912)⁷⁷⁹, le responsable des travaux d'aménagement du palais entre les années 1904 et 1910. Il avait déjà eu l'occasion de rencontrer le Baron de Rio Branco quelques années auparavant lorsqu'il était boursier à Paris. A cette époque, le Baron était consul général à Liverpool et il venait souvent à Paris faire des recherches dans les bibliothèques parisiennes. Il souhaitait par ce décor célébrer quelques passages de l'histoire nationale : la période coloniale, la période impériale et la République.

⁷⁷⁹ Le Baron de Rio Branco était aussi un grand chercheur qui s'est consacré à l'histoire nationale.

Amoêdo réalise au moins cinq études avant la conception finale des panneaux. Son choix ne s'arrête pas sur une iconographie historique habituelle mais sur la représentation d'allégories, de symboles et d'êtres fantastiques qui composent des sortes de cartouches célébrant les principales dates de l'histoire du Brésil. Le résultat est une peinture très raffinée aux tons pâles, entre le sable et le beige clair. Tout l'ensemble a l'effet d'un élégant décor classique imprégné de lyrisme. Actuellement, cet espace décoré par Amoêdo se trouve fermé pour des travaux de restauration. Les peintures se trouvaient depuis des années dans un état très fragile. Les archives de ce palais ont aussi été fermées pendant longtemps. Malheureusement, nous n'avons pas pu obtenir des informations plus exhaustives sur ce décor.

La Biblioteca Nacional à Rio de Janeiro (1910)

Il réalise ensuite en 1910 une commande pour la Bibliothèque Nationale de Rio. Il s'agissait d'une décoration murale pour le salon principal de lecture, situé au troisième étage du bâtiment. Commencé le 15 août 1905⁷⁸⁰, l'immeuble de la bibliothèque a été achevé en octobre 1909 mais ce n'est que le 25 novembre 1909 qu'un crédit a enfin été accordé pour la réalisation des derniers travaux de décoration et pour l'acquisition de meubles⁷⁸¹. Pour la décoration de l'immeuble, le directeur de l'établissement Manoel Cícero Peregrino da Silva fait aussi appel à Modesto Brocos y Gómez (1852-1936), Henrique Bernardelli et Visconti. Selon le directeur, toutes les peintures ont été réalisées à l'huile sur toile puis marouflées sur le mur⁷⁸². Amoêdo, ainsi que les autres artistes, n'est appelé que peu avant l'inauguration officielle du lieu le 29 octobre 1910. Pour le salon de lecture, le sujet destiné à Amoêdo était celui de la *Réflexion* et de la *Mémoire*, tandis que le peintre espagnol M. Brocos devait représenter à ses côtés l'*Imagination* et l'*Observation*. Les thématiques ont été choisies personnellement par ce directeur, ainsi que les artistes « parmi les plus compétents » (N.T., SILVA, 1911)⁷⁸³. Quatre autres panneaux de mêmes dimensions ont été alors commandés et confiés à Bernardelli et à

⁷⁸⁰ Pour cette occasion, Amoêdo avait illustré en couleurs les deux exemplaires de la charte en parchemin de création officielle de la bibliothèque. Source : *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. 1906. Volume XXVIII. Page 541. Rio de Janeiro: Oficinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, 1908.

⁷⁸¹ Source : *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. 1911. Volume XXXIII. Page 389. Rio de Janeiro: Oficinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, 1915.

⁷⁸² Source : *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. 1911. Volume XXXIII. Page 389. Rio de Janeiro: Oficinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, 1915.

⁷⁸³ «dentre os mais competentes».

Source: *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. 1911. Volume XXXIII. Page 389. Rio de Janeiro: Oficinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, 1915.

Visconti pour les galeries de l'étage noble du quatrième et dernier étage⁷⁸⁴. Entre 1911 et 1912⁷⁸⁵, Visconti réalisa deux panneaux peints intitulés *Solidariedade Humana* [Solidarité Humaine] et *Progresso* [Progrès]. Ces productions n'ont été réalisées qu'avec très peu de moyens financiers, n'ayant pas été prévues dès le départ. Actuellement le salon de lecture est devenu un espace réservé aux ouvrages rares. Les peintures d'Amoêdo sont très peu visibles car elles sont cachées entre des colonnes et les espaces de bureau. Il faut une autorisation spéciale pour les voir. Les décors des autres artistes sont dans la même situation. Les panneaux de Visconti se situent actuellement dans le bureau du président de la bibliothèque. Bernardelli n'a pas pu réaliser ses décors à temps.

Amoêdo conçoit deux panneaux décoratifs qui font pendant pour le salon de lecture. L'espace étant très limité, entre deux colonnes, il ne pouvait réaliser que deux petites décorations verticales et étroites. Ces peintures intitulées *Réflexion*⁷⁸⁶ (**Fig. 165**) et *Mémoire*⁷⁸⁷ (**Fig. 166**) représentent chacune une figure féminine seule, habillée à l'antique, très inspirée de Puvis de Chavannes. Comme chez ce grand décorateur, Amoêdo a placé les personnages dans la nature idyllique d'un paysage rocheux et serein. Les carnations sont lisses et le dessin est ferme. Chaque composition possède un caractère propre, tout en étant harmonieuse et délicate dans sa facture. Elles sont presque monochromes et restreintes aux tons pâles : entre le blanc, l'ocre clair, le marron clair, le vert et très peu de bleu. L'absence voulue de couleurs primaires et de tons chauds est une des principales caractéristiques de ces décorations murales. Les deux personnages occupent chacun les deux tiers de la toile, limitant un peu la perspective d'horizon. Nous ne connaissons pas de dessin préparatoire pour ces deux panneaux d'Amoêdo mais il est sûr que l'artiste, comme Puvis de Chavannes, tenait beaucoup à la préparation de la composition.

Vue de trois quarts, l'incarnation de *Réflexion* est représentée par une figure féminine debout sur un fond de paysage montagneux. Statique et accoudée sur un rocher, elle

⁷⁸⁴ Sources : *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. 1911. Volume XXXIII. Page 389. Rio de Janeiro: Oficinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, 1915 et catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 22.

⁷⁸⁵ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 163.

⁷⁸⁶ *Reflexão*. 1910. S.D.b.d.: R AMOÊDO, 1910. Dimensions: 3,44 m x 1,04 m. N° Inv.: s/n. Conservé à la Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

⁷⁸⁷ *Memória*. 1910. S.D.b.g.: R AMOÊDO, 1910. Dimensions: 3,44 m x 1,04 m. N° Inv.: s/n. Conservé à la Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

semble méditer. Proche de ses pieds, on aperçoit l'azur fixe de l'océan et au-dessus de sa tête un arbre feuillu. Le rouge pâle de sa sandale contraste avec la monochromie de la toile.

Il semble que pour illustrer *Mémoire*, Amoêdo ait choisi de représenter la déesse de la mythologie, *Mnémosyne*, la personnification de la Mémoire. Elle se présente également debout et drapée, tenant un cahier ou un livre dans sa main gauche. De la main droite, elle brandit une plume, d'un geste plutôt théâtral. Vue de face, elle semble s'appuyer sur un fond rocheux. Ses pieds chaussés de sandales marron clair sont au bord d'un rivage, peut-être une référence à la source de *Mnémosyne* qui se trouvait devant l'oracle de Trophonios. Au-dessus de sa tête, un fond de paysage vert est dominé par un tronc d'arbre coupé en diagonale. Cette représentation semble plus dynamique et sensuelle que la figure précédente. Sa robe drapée, transparente et moulante dévoile son corps. Son regard n'est pas fixé sur le spectateur mais semble être concentré dans ses pensées. D'après la mythologie, de son union avec Zeus, *Mnémosyne* engendra neuf filles, les neuf Muses.

A propos de ces panneaux décoratifs, l'historien d'art Roberto Gomes (?) dit lors d'une conférence qu'il les a trouvés « intéressants »⁷⁸⁸ (N.T., GOMES, 1912). Ensuite d'une façon générale, il louait le talent d'Amoêdo⁷⁸⁹ :

« ... Rodolpho Amoêdo dont le talent varié va de la fluidité matinale du 'Départ de Jacob', au naturalisme puissant d' 'Etude de Femme', ... ». (N.T., GOMES, 1912)

Après avoir ajouté quelques considérations très personnelles sur l'état de la peinture brésilienne :

« Nous l'avouons, d'ailleurs, qu'en peinture nous avons heureusement un passé plus glorieux que dans l'art des constructions. »⁷⁹⁰ (N.T., GOMES, 1912)

Selon Pierre Vaisse (1998), prendre des thèmes de l'antiquité pour modèle fut un principe de la peinture à l'ère académique, du XVIème jusqu'au début du XIXème

⁷⁸⁸ Source : Gomes, Roberto. *Arte e Gosto Artístico no Brasil. Conferência realizada a 10 de Outubro de 1912* In *Annaes da Bibliotheca do Rio de Janeiro*. Publicados sob a Administração do Director Geral Dr. Manoel Cícero Peregrino da Silva. 1913. Volume XXXV. Page 30. Rio de Janeiro : Officinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, 1916.

⁷⁸⁹ «... Rodolpho Amoêdo, cujo talento tão variado vai da fluidez matutina da 'Partida de Jacob', ao naturalismo poderoso do 'Estudo de Mulher', ...»

Source : Gomes, Roberto. *Arte e Gosto Artístico no Brasil. Conferência realizada a 10 de Outubro de 1912* In *Annaes da Bibliotheca do Rio de Janeiro*. Publicados sob a Administração do Director Geral Dr. Manoel Cícero Peregrino da Silva. 1913. Volume XXXV. Page 31. Rio de Janeiro : Officinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, 1916.

⁷⁹⁰ « Confessemos, aliás, que na pintura temos felizmente um passado mais glorioso que na arte de construcções. » (GOMES, 1912)

Source: ibidem.

siècle. On tend à y voir aujourd'hui un simple trait de pédantisme, parce qu'on n'en comprend plus la raison. Il n'est même pas certain qu'elle ait encore été comprise à l'époque de Puvis de Chavannes⁷⁹¹.

Parallèlement à ces décors, on demande également à Amoêdo la réalisation d'un portrait à l'huile du ministre de la justice de l'époque, José Joaquim Seabra⁷⁹². Cette œuvre datée de 1909-1910 a été conçue dans le cadre des hommages aux présidents de la république et aux ministres de la justice qui ont fait construire la bibliothèque ou bien ont mené les travaux ou l'ont inaugurée. Un ensemble de six portraits a été alors commandé à différents artistes⁷⁹³, afin de constituer dans la bibliothèque une « galerie des présidents de la République et des ministres de Justice » (N.T., SILVA, 1911). Nous n'avons pas trouvé ce portrait d'Amoêdo (ni des autres artistes) à la Bibliothèque Nationale. Nous ne sommes pas sûrs que l'artiste ait vraiment réalisé cette oeuvre.

Theatro José de Alencar (1910)

Artiste reconnu en ce début de XXème siècle, les commandes qu'il reçoit dorénavant ne se limitent plus à la ville de Rio. La ville de Fortaleza fait appel à lui pour la décoration du Théâtre José de Alencar⁷⁹⁴, inauguré le 17 juin 1910. L'œuvre à exécuter était destinée au foyer sur le tympan, au-dessus de l'arc scénique ou du rideau de scène. Le sujet de la décoration devait être un hommage à José de Alencar, l'un des grands écrivains romantiques brésiliens du XIXème siècle. En 1910, Amoêdo réalise une peinture à l'huile représentant l'apothéose de José de Alencar : *La renommée couronnant José de Alencar sous le regard des personnages de ses romans*. C'est un panneau qu'il réalise à Rio, qui est ensuite envoyé à Fortaleza et marouflé sur place. Dans cette composition, Alencar est représenté au milieu d'une frise, entouré de ses nombreux personnages qui lui tendent la couronne de gloire.

⁷⁹¹ VAISSE, Pierre. *Puvis de Chavannes et l'escalier du musée des Beaux-Arts de Lyon* In *Puvis de Chavannes au musée des Beaux-Arts de Lyon*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1998. Pages 43-44.

⁷⁹² Source : *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. 1911. Volume XXXIII. Page 390. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics da Bibliotheca Nacional, 1915.

⁷⁹³ Les artistes ont été João Baptista da Costa (*Portrait du Président Francisco de Paula Rodrigues Alves*), Modesto Brocos (*Portrait du Président Affonso Penna*), Latour (*Portrait du Ministre Augusto Tavares de Lyra*), Rodolpho Chambelland (*Portrait du Président Nilo Peçanha*) et Daniel Bérard (*Portrait du Ministre Esmeraldino Bandeira*).

Source : *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. 1911. Volume XXXIII. Page 390. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics da Bibliotheca Nacional, 1915.

⁷⁹⁴ Ce théâtre a été classé monument historique le 10 août 1964. Rénové en 1989, les peintures ont été restaurées à cette époque.

Le Suprême Tribunal Fédéral (1914)

Une autre commande est réalisée pour le palais du Suprême Tribunal Fédéral en 1914. Ce palais⁷⁹⁵ du début du XX^e siècle est situé juste à côté de la Bibliothèque Nationale, au numéro 241 de l'avenue Rio Branco. Conçu par l'architecte espagnol Adolpho Morales de Los Rios (1858-1928), il était au départ destiné à être le siège de l'Archevêché de Rio. Commencé en 1905 et achevé en 1909, il reste l'un des plus importants témoins de l'architecture éclectique de la ville. Amoêdo y réalise la décoration du plafond de la Salle de Sessions du Tribunal située au premier étage. Il s'agit là d'une peinture à l'huile sur toile marouflée au mur. Elle représente l'*Allégorie de la Justice* (**Fig. 128**)⁷⁹⁶, au milieu du plafond. De chaque côté, l'artiste a réalisée une peinture sur un fond neutre, décorée d'arabesques, de fleurs, de couronnes et de petites lettres concernant la justice : « Jus », « Lex », « Pax » (**Fig. 169 et 170**). Certaines des esquisses préparatoires pour ce plafond sont conservées au Museu Nacional de Belas Artes (**Fig. 130 et 131**) ; une autre est de localisation inconnue (**Fig. 132**). Concernant le commentaire de cette décoration, voir la partie sur les expositions générales de 1914.

Le Suprême Tribunal Militaire

Pour le palais du Suprême Tribunal Militaire situé au 13, Campo de Santana à Rio de Janeiro, Amoêdo réalisa des peintures murales pour deux salles : la salle d'honneur et le salon des séances⁷⁹⁷. Ces décors ne sont plus visibles actuellement. Apparemment, ils ont été recouverts par d'autres couches de peinture. Nous ignorons jusqu'à présent la date de réalisation de ces travaux, leur iconographie et toutes les circonstances de cette production. Il semble que le Tribunal Militaire a des projets de restauration de ce lieu.

Théâtre Municipal de Rio de Janeiro (1916)

L'année 1916 sera le moment où Amoêdo réalisera ses plus importantes décorations murales : celles pour le Théâtre Municipal de Rio de Janeiro, inauguré en 1909. Il va partager cette décoration avec les peintres Bernardelli et Visconti. Ce dernier aurait été choisi de suite par le maire Pereira Passos dès 1905, en raison de son étroite liaison avec

⁷⁹⁵ Transformé en centre culturel depuis avril 2001, ce palais conserve les peintures murales originales. Elles sont l'une des attractions majeures du lieu.

⁷⁹⁶ *La Justice*. S.D.b.d. : R.AMOÊDO. -MCMXIV. Rio de Janeiro, Centro Cultural da Justiça Federal.

⁷⁹⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4800).

les milieux artistiques parisiens d'avant-garde⁷⁹⁸. Il est alors choisi pour réaliser pratiquement toutes les peintures du Théâtre⁷⁹⁹. Elles seront produites entre 1905 et 1907 à Paris, puis installées en 1908, un an avant l'inauguration du lieu. Puis, Visconti gagne en 1913 le concours de la mairie de Rio pour réaliser le plafond du foyer du Théâtre. Il avait rivalisé avec Amoêdo qui échoue à ce concours. Visconti va retourner à Paris entre 1913 et 1915⁸⁰⁰, afin de travailler à cette commande. A la fin de cette production en octobre 1915, il exposera au public ses peintures dans son atelier de la rue Didot. Ensuite, il retourne au Brésil en novembre afin de faire le montage de sa vaste toile au plafond du Théâtre. Tout ce travail, conclu en mars 1916, sera pour Visconti son œuvre majeure.

Amoêdo va aussi réaliser dans cet endroit l'une de ses plus importantes œuvres décoratives. Pour ce haut lieu de la culture à Rio, il finira en 1916 un ensemble peint de dix-huit panneaux décoratifs. Dès le 4 janvier 1913⁸⁰¹, le maire Pereira Passos approuva son projet pour le décor intérieur des deux rotondes du foyer. Mais on lui impose un certain nombre de conditions pour l'exécution du travail, tant du point de vue de la technique devant être utilisée que pour les thèmes des compositions.

D'abord le sujet des représentations sera déterminé en avance par Pereira Passos⁸⁰². La thématique des huit panneaux concernera l'évolution de la danse à travers le temps. Quatre panneaux d'une rotonde devraient être décoré de figures représentant la danse ancienne et quatre panneaux de l'autre rotonde présenteraient chacun la danse moderne. Les huit médaillons qui seraient posés au-dessus de chaque panneau devraient être décorés de bouquets de fleurs : de façon à ce que chaque fleur soit caractéristique du pays représenté dans le panneau correspondant. Les deux autres médaillons serviraient de trumeau des portes qui donnaient accès de la rotonde au foyer. Ils seraient ornés d'instruments de musique associés aux fleurs. Pour les danses anciennes, on lui propose d'évoquer les danses égyptienne, grecque, romaine et hébraïque. Pour les modernes : le menuet, le boléro, la czardas et la polonaise.

⁷⁹⁸ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 22.

⁷⁹⁹ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 22.

⁸⁰⁰ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 22, 163 et 164.

⁸⁰¹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4829).

⁸⁰² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4829).

Amoêdo accepta en principe toutes les conditions requises. Dès le 15 janvier 1913⁸⁰³, il est en contact avec le directeur général du théâtre, Oliveira Passos. Celui-ci lui envoie quelques photographies de l'espace à décorer. On lui dit aussi de réaliser le décor avec des toiles peintes à l'huile qui seraient ensuite marouflées sur le mur. Pour les médaillons, les peintures seraient aussi à l'huile mais exécutées directement sur place. Toutefois selon Amoêdo, tout le décor a été peint à la cire et à la résine selon la technique Chauvin⁸⁰⁴. Toutes les esquisses devaient d'abord être approuvées par le directeur. Ensuite, Amoêdo aurait alors un délai de quatorze mois pour finir les peintures, les maroufler sur place et les retoucher le cas échéant. Tout le travail de décoration avec les matériaux nécessaires seraient payés à Amoêdo 32 contos de réis⁸⁰⁵. Cette somme lui serait versée par la mairie de Rio (alors capitale fédérale) en trois paiements. Le premier, de 10 contos de réis serait payé dans les trois mois à condition que toutes les esquisses soient présentées et approuvées ; un deuxième paiement identique, six mois après la présentation des esquisses approuvées et 12 contos de réis lors de la réception du travail et de son acceptation par la mairie de Rio. Afin de réaliser cette vaste commande, ainsi que celle du Tribunal Fédéral, il décide de partir à Paris en compagnie de sa femme, en 1913 d'où il ne revient que vers juin 1914. Concernant le commentaire de chaque panneau décoratif, voir la partie sur les expositions générales de 1916.

Le Conseil Municipal de Rio de Janeiro (1918-1923)

Entre les années 1918 et 1923, on lui commandera des peintures murales pour le nouveau palais du Conseil Municipal de la ville à Rio. Ce palais était aussi situé en bordure de l'ancienne avenue Centrale (actuellement avenue Rio Branco). Amoêdo signe un projet de décoration vers la fin septembre 1918⁸⁰⁶. Mais d'abord, le 14 septembre 1918⁸⁰⁷, la direction du Conseil Municipal demande ses références au directeur de l'École, ainsi que pour le peintre Rowley Mendes qui devait le seconder dans les travaux et le sculpteur Corrêa Lima. Ce dernier devrait réaliser le décor sculpté de la façade du palais. Amoêdo conçoit alors la réalisation de deux grands panneaux décoratifs historiques pour le salon des séances et de fêtes. L'un, plus grand,

⁸⁰³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4828).

⁸⁰⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4800).

⁸⁰⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4829).

⁸⁰⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4834).

⁸⁰⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4834).

représentait la *Fondation de la ville de Rio de Janeiro par Estácio de Sá* (**Fig. 172**) ; l'autre, de plus petite dimension, la *Bataille de Uruçuí* (**Fig. 173**). Ces deux huiles sur toile marouflées sur le mur sont les plus grands panneaux décoratifs réalisés par Amoêdo (**Photo 11**). La première composition est une grande oeuvre avec plusieurs personnages en scène. Au fond, en arrière plan, le premier gouverneur de Rio, Estácio de Sá est en train d'inaugurer la porte monumentale de la ville. Cette composition en diagonale rappelle la construction de la *Première messe de Meirelles* (1860), ainsi que sa mise en scène.

Quelques années après, le critique du *Malho* va éreinter ce grand panneau :

« ... après être bien assis devant le détestable panneau du professeur Rodolpho Amoêdo, ... »⁸⁰⁸
(N.T., *O Malho*, 1926)

L'autre panneau présente une peinture dépouillée et presque abstraite. A l'intérieur d'une demi-lune, on distingue des montagnes au fond, et, au premier plan, quelques soldats en train de se battre dans un nuage de fumée.

A Visconti, on avait commandé le décor peint du hall de l'entrée⁸⁰⁹. Avec l'aide du peintre Teixeira, il finira cette décoration en 1922-1923. Par la suite, cet artiste sera invité également à décorer le Palais Tiradentes, alors la Chambre des Députés à Rio ce qu'il effectuera entre 1924 et 1926⁸¹⁰.

Le Museu Paulista (1926)

Des années plus tard ce sera le tour de la ville de São Paulo qui lui commandera en 1921 une décoration pour le Museu Ipiranga⁸¹¹ (actuellement Museu Paulista). Le directeur du musée, Affonso d'Escragnolle-Taunay⁸¹² lui confia cette commande dans le cadre des projets publics de célébration du centenaire de l'Indépendance du Brésil⁸¹³ en

⁸⁰⁸ « ... depois de repimpados deante do detestavel painel do professor Rodolpho Amoêdo, ... »

Source : *O Malho*. Anno XXV. N° 1.225. Rio de Janeiro, le 6 Mars 1926. Page 35.

⁸⁰⁹ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Pages 22 et 165.

⁸¹⁰ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Page 165.

⁸¹¹ Ce musée fonctionnait depuis 1892 dans le monument historique de l'Ipiranga. C'est le plus ancien musée de la ville de São Paulo.

⁸¹² Petit-fils du peintre français Félix-Emile Taunay. Historien de formation et positiviste, il a écrit treize tomes sur le thème des *bandeirantes* dans *L'Histoire Générale des Bandeiras Paulistas*. Entre 1917 et 1946, il essaiera de transformer le Musée Paulista en un hymne à la gloire nationale.

⁸¹³ L'indépendance du royaume du Brésil de celui du Portugal date du 7 septembre 1822. Elle a été déclarée par l'empereur portugais Pedro I avec ses troupes aux bords de la rivière Ipiranga, proche de la ville de São Paulo. Sur le site (déjà intra-muros de São Paulo) a été érigé par le gouvernement à la fin du XIXème siècle le monument historique de l'Ipiranga commémoratif de l'indépendance.

1922. Escragnolle-Taunay voulait alors réaménager les espaces internes du musée qu'il souhaitait transformer en une sorte d'allégorie historique. Outre Amoêdo, il fait aussi appel à trois autres peintres : Bernardelli, Batista da Costa et Fernandes Machado. Chacun d'eux devait réaliser deux panneaux au prix accordé de 5 contos de réis pour chaque peinture. Il commanda aussi des sculptures monumentales à Luiz Brizzolara et à Rodolpho Bernardelli.

Le directeur décida lui-même des sujets qui seraient représentés par les artistes. Le thème central serait celui des principales étapes de l'histoire brésilienne : de la découverte du pays (le 22 avril 1500) à la constitution de la nation déclarée le 7 septembre 1822. Comprenant que le musée était avant tout un lieu d'apprentissage, le directeur Taunay envisage une décoration murale narrative, très fidèle à l'histoire et compréhensible par le plus grand nombre de visiteurs. Son choix pour Amoêdo et les autres artistes correspondait surtout à leur renommée et à leur virtuosité dans leur domaine.

Les deux panneaux peints commandés à Amoêdo étaient destinés à la cage de l'escalier d'honneur. Les thématiques devaient porter sur deux sujets historiques concernant le XVII^{ème} siècle brésilien : l'un sur le thème du *Cycle de l'or*, l'autre sur *Le transport des canoës*. Ces deux panneaux devaient avoir à peu près les mêmes dimensions afin d'être posés côte à côte. Pour l'un des panneaux, *Ciclo do Ouro*⁸¹⁴ (**Fig. 171**) Amoêdo représente un *bandeirante* en train de grimper une montagne aurifère. Ce célèbre personnage des temps coloniaux (1500-1808) est le pionnier des contrées inhabitées du Brésil. Pour l'autre décor, il représente un *bandeirante* chef (**Fig. 146**) en train de surveiller une opération de transport de canoë par terre⁸¹⁵.

A Bernardelli, il est commandé un tableau sur le cycle de la chasse aux indiens. Puis un autre sur la retraite du Cap de Saint Roch. Quant à Baptista da Costa, il devait réaliser un panneau sur les éleveurs de bétail, tandis que Fernandes Machado en exécuterait un sur la prise de l'Amazonie par Pedro Teixeira. Toutes ces toiles devaient par la suite être envoyées à São Paulo et marouflées sur place dans le hall du musée où se trouve l'escalier d'honneur.

⁸¹⁴ *Ciclo do Ouro*, 1922. Huile sur toile marouflée au mur. Dimensions : 222 x 132 cm. Conservé à São Paulo, au Museu Paulista. N° Inv. : 1-19543-0000-0000.

⁸¹⁵ *Bandeirante Borba Gato*. 1929. S.D.b.d. : Huile sur toile. Dimensions : 2,33 m x 1,58 m. Conservé à Juiz de Fora, au Museu Mariano Procópio. Le transport d'embarcation par terre – appelé en portugais « varação de canoa » - était réalisé lors des endroits dangereux et peuplés de cascades dans les rivières.

Amoêdo n'est d'emblée pas à l'aise pour exécuter cette commande. Principalement parce que Taunay le dirige de trop près et interfère trop souvent dans ses choix. Il est obligé de soumettre tous ses plans et ses esquisses aux avis « très scientifiques » de son commanditaire. A chaque envoi, ce dernier lui fait remarquer son désir de modifier un certain nombre de détails dans ses compositions. Quant il va à Rio, il visite personnellement son atelier pour vérifier le développement de ses commandes. Au début, Amoêdo se plie souvent à cette façon de travailler mais un malaise va s'établir entre les deux hommes jusqu'à générer un véritable climat de tension. De nombreuses lettres⁸¹⁶ échangées entre l'artiste et son commanditaire en sont la preuve. En effet, Taunay est très soucieux du réalisme des représentations car, pour lui, la peinture doit être la création effective d'un document historique et non la libre expression d'un artiste sur un thème. Historien de formation et positiviste, il fait sans cesse l'éloge du vérisme qu'il trouve particulièrement bien représenté dans le tableau *Le départ de la Campagne* (1897) d'Almeida Junior⁸¹⁷ (**Fig. 16**), conservé dans le Museu Paulista. Mais, pour atteindre ce but, l'artiste devait selon lui se reporter constamment aux sources scientifiques.

Pour cela, il fournit aux artistes une vaste documentation où ils pourront puiser des informations pour leurs œuvres. Il est aussi particulièrement exigeant à propos du thème des *bandeirantes* qui lui était cher. Il tenait absolument à ce que leur image soit toujours associée à un discours de bravoure et d'héroïcité. Déjà pour Debret, le *bandeirante* était toujours représenté comme un héros incontestable. Il semble que les œuvres que Debret a réalisées au début du XIX^e siècle sont vraisemblablement à la source iconographique de ce personnage. Ce sera cette image que Taunay aura toujours à l'esprit et que, par conséquent, il mettra à disposition d'Amoêdo. Toutefois de cette iconographie, Amoêdo ne reprendra que certains détails tels que les costumes et les accessoires portés par le personnage comme l'on voit dans *Le cycle de l'or*.

D'autres sources ont été aussi utilisées comme celle du Baron de Eschwege⁸¹⁸. Quatre esquisses connues ont été réalisées pour ce premier panneau. Lorsque Taunay reçoit les deux premières esquisses d'Amoêdo – l'un concernant *Le cycle de l'or* et l'autre le *Transport de canoë* - il lui fait des remarques, notamment quant à la

⁸¹⁶ Cette correspondance échangée entre Amoêdo et Taunay est conservée dans les archives du Museu Paulista et du Museu Nacional de Belas Artes.

⁸¹⁷ « ...le sommet de son art se trouve dans ce magnifique panneau de peinture historique qu'est *Le départ de la Campagne*, l'une des plus fortes œuvres d'art dues à un artiste brésilien, extraordinaire comme sincérité, naturalité des types rassemblés, ambiance et vérisme. » (N.T., TAUNAY, 1946).

⁸¹⁸ Source : archives du Museu Paulista (Document XXII).

représentation du mont d'Itacolomi. Pour la première esquisse, il approuve la conception générale du groupe mais lui propose de remplacer l'outil que porte un indien par une flèche. Puis, il lui suggère d'ajouter des Noirs à la scène. Il considère aussi que, dans l'esquisse du *Transport de canoë*, l'ensemble est excellent mais qu'il faudrait y mettre en scène plus d'indiens et enlever certains éléments du canoë. Amoêdo lui répond qu'il a bien l'intention d'aller voir de près le mont aurifère d'Itacolomi dans l'état du Minas Gerais afin de mieux pouvoir le représenter comme le lui demande Taunay⁸¹⁹.

Il semble que pour *Le cycle de l'or*, Amoêdo ait réalisé un traitement différent par rapport au panneau suivant. Achievé seulement en 1924, il correspond plus à l'idée de Taunay pour un décor héroïque. La scène représente au premier plan un *bandeirante faisgador*⁸²⁰. Un homme hautain face à un esclave noir soumis au centre de la composition. Ils sont entourés d'un paysage de collines surmontées par le mont *Itacolomi* au fond à droite. L'accent est mis sur la relation de domination entre le *bandeirante* et l'esclave noir. L'attitude hautaine de l'homme blanc en train d'examiner le produit de la récolte apporté par l'esclave contraste avec le groupe droit et digne d'indiens armés qui observent simplement la scène dans un second plan. Dans un souci de vérité historique, Amoêdo n'associe pas la figure de l'indien au travail de l'esclavage, car il est resté homme libre à cause de l'action des jésuites lors de la colonisation du pays. Il traite plus facilement cette relation entre l'homme blanc et l'esclave noir que lorsqu'il s'agit de traiter la relation entre l'homme blanc et l'indien.

Ce dernier s'avérait être un sujet beaucoup plus complexe et qui touchait de près la sensibilité des peintres brésiliens. Par ailleurs, Amoêdo et Bernardelli n'étaient pas prêts à accepter complètement cette vision de grandeur du *bandeirante* imposée par Taunay. Ils s'opposaient fréquemment aux orientations trop impertinentes de celui-ci ce qui entrainera des difficultés pour Amoêdo au moment de l'achèvement de son deuxième panneau. Il ne finira ce deuxième tableau qu'en 1926 et il sera refusé par Taunay.

Décors pour des demeures privées

Le seul décor privé sur lequel nous avons un peu d'informations est celui réalisé pour l'hôtel particulier de M. Juca Rocha. Il était situé au 12 rua Voluntários da Pátria dans le quartier de Botafogo à Rio. Mais il ne subsiste de cette adresse que de petits magasins

⁸¹⁹ Source : São Paulo, archives du Musée Paulista (Document XXIII).

⁸²⁰ Source: Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4800).

qui ont remplacé l'ancien immeuble. Probablement, ces peintures d'Amoêdo ont été perdues. Selon lui, il s'agissait d'un plafond représentant le « Printemps » et « quatre médaillons en bleu et or »⁸²¹ (N.T., AMOÊDO). Il a sans doute utilisé la technique du marouflage car les peintures ont été faites selon lui à l'huile. Nous ne connaissons pas non plus la date de cette réalisation, mais nous croyons qu'Amoêdo l'aurait fait entre les années 1917 à 1928, au plus tard.

⁸²¹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4800).

CHAPITRE IV

Amoêdo et son legs pour l'art brésilien

Amoêdo, le professeur

A son retour au pays, Amoêdo aura une longue et intense carrière de professeur en peinture. Dès le 29 février 1888⁸²², il est nommé par un décret signé par l'impératrice Isabel professeur titulaire de la chaire de peinture de l'AIBA, l'une des plus importantes de l'Académie. C'est aussi pour lui un grand honneur et le couronnement de tous ses efforts. Il est alors considéré comme l'un des grands peintres de sa génération. Le 1^{er} mars 1888 il assume officiellement sa charge à l'AIBA. Tolentino est encore le directeur de l'institution qui compte parmi ses professeurs de peinture : Zeferino da Costa pour les chaires de dessin ; peinture de paysage, fleurs et animaux et Meirelles pour la chaire de peinture historique. Ce dernier se trouvant en Europe, il était remplacé par intérim par Zeferino da Costa. Mais dès l'arrivée d'Amoêdo, Zeferino da Costa sera dispensé des cours de peinture historique⁸²³. Amoêdo va alors prendre temporairement pendant l'année 1888 son relais dès son premier jour dans l'institution⁸²⁴. Il va aussi assurer par intérim les cours de paysage, fleurs et animaux entre octobre 1889 et mai 1890⁸²⁵. Outre l'AIBA, Amoêdo sera appelé aussi à être professeur dans d'autres établissements de prestige. Le 23 novembre 1888⁸²⁶, il est choisi comme professeur de dessin élémentaire par le corps professoral du Lyceo de Artes e Officios⁸²⁷. Le 31 décembre 1889, l'Ecole Polytechnique⁸²⁸ de Rio fera appel à lui pour les cours de dessin et travaux graphiques destinés aux élèves de deuxième année. Il y sera nommé professeur par intérim⁸²⁹.

⁸²² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3845).

⁸²³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 5331).

⁸²⁴ Source 1 : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3886).

Source 2: Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 57. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

⁸²⁵ Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 18 et 50. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

⁸²⁶ Diplôme de la Société de Diffusion des Beaux-Arts de Rio de Janeiro dont Béthencourt da Silva était encore le directeur.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 6087).

⁸²⁷ La lettre n° 28 du Lyceo de Artes e Officios datée du 11 décembre 1888 est adressée à Amoêdo par le premier secrétaire Francisco Carlos Pereira de Carvalho afin de lui communiquer sa nomination comme professeur pour les cours de dessin figuré.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3813).

⁸²⁸ Nommé professeur par intérim, sa désignation sera déclarée par le gouvernement provisoire du Maréchal Deodoro da Fonseca.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3713).

⁸²⁹ Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 18. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

Tout l'enseignement à l'AIBA était très austère avec comme majeure la peinture d'histoire et avec une séparation rigide des genres picturaux. La peinture historique était considérée comme un genre destiné uniquement aux artistes de grand talent⁸³⁰. En effet, le peintre devait savoir représenter avec exactitude la figure humaine, ainsi que ses expressions et les mouvements du corps. Ce genre de peinture englobait tous les autres et était encore revêtu de la noble mission d'immortaliser les grands épisodes de l'histoire nationale ; d'où l'importance des études sans fin de composition dans tous leurs détails incluant des éléments réalistes. Pour atteindre ce niveau de compétence, les études d'anatomie humaine et de modèle vivant étaient indispensables. On suivait de près le modèle européen de grandes machines et l'exemple de la peinture davidienne. Dans ce cadre, Amoêdo vient alors occuper à partir de mars 1888, la charge d'enseignant par intérim de la peinture historique, le genre le plus prestigieux de toute l'Académie.

Pour arriver à fréquenter ses cours, l'élève devait d'abord réussir dans toutes les disciplines de base : les cours de peinture historique n'étaient destinés qu'aux meilleurs élèves de l'Académie. Dès ses débuts comme professeur, Amoêdo aura un brillant élève qui se distinguait parmi tous ses disciples : Visconti. Originaire d'Italie, cet artiste était venu vivre au Brésil dès l'âge de 7 ans. Il était d'abord passé par le Lyceo de Artes e Ofícios, puis avait étudié la peinture à l'Académie Impériale depuis 1885⁸³¹. De grande ouverture d'esprit, il aimait accompagner les nouveaux mouvements artistiques. Quand l'AIBA vécut une grande crise interne entre la génération plus âgée de professeurs représentée par Meirelles et Pedro Américo d'un côté et de l'autre par des professeurs plus jeunes comme Rodolpho Bernardelli et Amoêdo de l'autre, Visconti choisit de se ranger du côté de ces derniers à cause de leurs idées plus progressistes⁸³² car ils apportaient surtout une nouvelle liberté dans les thématiques et les techniques. D'autres élèves de cette époque ont aussi émergé : Raphael Frederico, Bento Barbosa, Fiúza Guimarães.

Amoêdo est souvent appelé à participer à de différentes commissions. Dès le 8 août 1888⁸³³, il est choisi pour intégrer une commission générale afin d'accueillir leurs

⁸³⁰ Source : Fernandes, Cybele V. N. *O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes In 185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001-2002.

⁸³¹ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Pages 21 et 22. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012.

⁸³² Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Pages 56 et 57. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012.

⁸³³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 229).

Majestés Impériales en visite à l'Instituto Polytechnico Brasileiro⁸³⁴. Cette commission émanait des principales sociétés scientifiques et des établissements d'instruction supérieure de Rio. Celle de novembre 1889, juste après le coup d'Etat sera la plus importante de sa carrière comme professeur. Quelques changements importants ont eu lieu dans l'Académie avant même l'avènement de la République. A ce moment-là, Ernesto Gomes Moreira Maia remplaçait déjà Tolentino à la direction de l'AIBA. Le 7 juin 1889, Amoêdo demanda que son salaire soit équivalent à celui perçu par le professeur Meirelles, toujours en congé sans solde car résidant à l'étranger⁸³⁵. La réponse sera positive de la part du ministère le 31 juillet⁸³⁶. En outre, on décida qu'il devait recevoir aussi des rappels de salaire à compter de sa nomination au 1^{er} mars 1888. Ce traitement ne sera pas accordé à Theophilo das Neves Leão⁸³⁷, professeur titulaire de l'AIBA qui remplaçait Pedro Américo dans les cours d'histoire des beaux-arts, esthétique et archéologie. Meirelles ne retournera à ses activités d'enseignant qu'à partir du 1^{er} octobre 1889. Il reprendra sa chaire de peinture historique, tandis qu'Amoêdo passera à remplacer celle que Zeferino da Costa - parti en Europe en septembre 1889 - occupait pour le dessin et la peinture de paysage, fleurs et animaux.

L'année 1889 sera une année spécialement importante de par les grands changements politiques qui auront d'importantes répercussions dans tout l'enseignement artistique national. Dès la chute de l'empire le 15.11.1889 et l'avènement de la République, l'AIBA va d'abord devenir *Academia Nacional de Bellas Artes*. Toutefois, elle sera fermée peu après ce changement et pendant plusieurs mois car une grande et importante réforme va avoir lieu dans sa structure. Le général positiviste Benjamin Constant Botelho de Magalhães (1836-1891), alors ministre de l'instruction publique et de la poste sera le promoteur de tout ce changement, notamment à l'Académie. Amoêdo sera appelé à participer activement à tout ce processus. En effet, dès le 30 novembre 1889⁸³⁸, il sera nommé membre d'une commission⁸³⁹ chargée de la réforme de l'Académie, ainsi

⁸³⁴ [Institut Polytechnique Brésilien]. Les professeurs Domingos de Araújo et Rozendo Moniz Barretto de l'Academia Imperial de Bellas Artes ont aussi été nommés pour cette commission.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 229).

⁸³⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3888).

⁸³⁶ Document signé par le Baron de Loreto, alors ministre des Affaires de l'Empire. Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4126).

⁸³⁷ Ce professeur avait demandé le 26.08.1889 de recevoir le même salaire perçu par le professeur Pedro Américo qu'il remplaçait.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 5832).

⁸³⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3518 et N° 4735).

⁸³⁹ Les autres membres de cette commission étaient Leopoldo Américo Miguez, Rodolpho Bernardelli, José Rodrigues Barbosa et Isidoro Bevilacqua.

que du Conservatoire de Musique. Cette commission devait élaborer un projet de réforme pour ces deux institutions et donner des idées à la direction des Affaires de l'Intérieur.

Parmi les élèves, une importante ouverture dans les sujets picturaux va avoir lieu à cette période. Visconti se tournera alors plutôt vers des sujets traitant de la campagne, du travail, de la société et de la pauvreté urbaine, à contresens de ce que prônait l'Académie⁸⁴⁰. L'année 1890 sera aussi fortement marquée par une période de rébellions contre l'enseignement rigide de l'Académie. Un groupe de professeurs, parmi lesquels Amoêdo, et d'élèves appelés « modernes » abandonnent l'institution afin de fonder un Atelier Libre⁸⁴¹.

Dans cette atmosphère, Rodolfo Bernardelli est nommé comme nouveau directeur de l'Académie Nationale le 5 mars 1890. Amoêdo et Henrique Bernardelli - deux peintres républicains - deviennent alors les maîtres les plus prestigieux de l'institution⁸⁴², à la suite de leur soutien aux étudiants, pendant leurs mouvements de révolte contre l'Académie. Zeferino da Costa, lui aussi un artiste républicain, reste un maître de référence dans l'enseignement artistique. Amoêdo intégrera plusieurs commissions, notamment celle chargée d'évaluer le mérite artistique d'une collection de gravures anciennes intitulée *Natalis Evangelicoe Historiae* en vue de son acquisition pour l'Académie⁸⁴³. Cependant, peu après, le 2 mai 1890 il demande à la direction de l'Académie d'être exonéré de ses obligations, en tant que professeur par intérim des chaires de dessin et de peinture de paysage, fleurs et animaux⁸⁴⁴. Le 5 mai 1890, il demande en outre au ministre de le décharger de son poste de professeur titulaire à cause des nouvelles dispositions de l'Académie :

« A cause de la flagrante contradiction des avis de la congrégation de l'Académie des Beaux-Arts émis le 18 février de 1888 et le 30 avril 1890, ... ».⁸⁴⁵ (N.T., AMOÊDO, 1890)

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Documents N° 3518 et N° 4735).

Obs.: Certains auteurs mentionnent la participation d'Ernesto Moreira Maia au lieu de José Rodrigues Barbosa dans cette commission.

Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 16. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

⁸⁴⁰ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Page 57. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012.

⁸⁴¹ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012.

⁸⁴² Source : CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Page 136. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983.

⁸⁴³ Cette commission a été constituée aussi par Rodolpho Bernardelli et José Maria de Medeiros.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 1411).

⁸⁴⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 3711).

⁸⁴⁵ “Attendendo à contradição flagrante dos pareceres da congregação da Academia das Bellas Artes, exarados em 18 de fevereiro de 1888 e 30 de abril último, ...” (AMOÊDO, 1890)

Puis, il ajoute :

« ... je ne peux pas continuer à profiter du titre de professeur titulaire qui m'a été conféré avec les plus grands éloges. »⁸⁴⁶ (N.T., AMOÊDO, 1890)

Cette décharge était d'ailleurs prévue pour tous les professeurs nommés par l'ancien régime. Le ministre consulte le directeur de l'Académie sur le sujet qui lui écrit le 5 juin 1890 :

« ...j'ai l'honneur de vous déclarer qu'il n'y a pas d'inconvénients à accepter cette démission, selon le précédent de l'artiste Décio Villares... »⁸⁴⁷ (N.T., MAIA, 1890)

Amoêdo est alors libéré de ses obligations par rapport aux disciplines qu'il régissait par intérim. Puis, il est exclu officiellement du cadre des professeurs titulaires de l'Académie le 18 juillet 1890 par un décret signé du premier président de la République du Brésil, le Maréchal Deodoro da Fonseca⁸⁴⁸.

En effet, la nouvelle *Escola Nacional de Bellas Artes* (ENBA) est officiellement créée par le décret n° 983 du 8 novembre 1890, en remplacement de l'ancienne académie. Tous les professeurs effectifs et titulaires de l'ancienne institution ont été exclus ou mis à la retraite. Rodolfo Bernardelli, de retour au pays depuis 1885, est nommé directeur de cette nouvelle institution le 14.11.1890⁸⁴⁹. Amoêdo était déjà parti pour l'Europe, afin de peindre une grande toile⁸⁵⁰ et de continuer sur ses recherches. Il est à Paris, lorsque le 30 décembre 1890⁸⁵¹, il est nommé officiellement par R. Bernardelli, professeur de la première chaire de peinture de l'Ecole⁸⁵². Ce dernier lui communique la nouvelle par une lettre du 27 janvier 1891⁸⁵³. Amoêdo se réjouit de cette nomination et accepte volontiers le poste. Toutefois dans sa lettre à Bernardelli du 5

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4738).

⁸⁴⁶ "... não posso continuar no gozo do título de professor honorário, que, com os maiores incomios, me foi conferido; ..." (AMOÊDO, 1890).

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4738).

⁸⁴⁷ "... tenho a honra de declarar-vos que não há inconveniencia em se fazer essa eliminação, segundo a precedente do artista Décio Villares,..." (MAIA, 1890)

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4738).

⁸⁴⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4738).

⁸⁴⁹ Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 17. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

⁸⁵⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Documents N° 4739 et N° 4826).

⁸⁵¹ Il a été nommé par un décret du 30.12.1890, publié dans le journal officiel le 22 janvier 1891.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Documents N° 4740 et N° 4826).

⁸⁵² Source 1 : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4740).

Source 2: Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 62. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

⁸⁵³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4742).

mars 1891⁸⁵⁴, il explique qu'il ne pourra commencer qu'au début septembre 1891 car il a dépensé d'importantes sommes d'argent pour son installation à Paris, en sus du matériel nécessaire pour réaliser son projet de grande toile. Il demande éventuellement à la direction de l'ENBA un congé d'un an sans solde. Il semble que cette dernière demande ne sera pas envisagée par l'école comme solution à son cas. Il sera investi de la charge de professeur de peinture, en se faisant représenter par Raul Pompeia, alors professeur de mythologie à l'Ecole⁸⁵⁵. Mais en revanche, avant de commencer dans son poste de professeur, on lui demande le 1^{er} juillet 1891 d'essayer d'embaucher à Paris plusieurs professeurs pour les chaires encore inoccupées dans la nouvelle Ecole⁸⁵⁶.

De retour à Rio après un séjour d'environ un an à Paris, il se présenta à la nouvelle Ecole le 22 juillet 1891⁸⁵⁷ et il recommença à donner des cours de peinture. Avec sa femme, il s'installe d'abord au 2, rue Marqueza de Santos⁸⁵⁸ dans l'arrondissement des *Laranjeiras*. Mais le couple Amoêdo séjourne assez souvent dans l'île de Paquetá⁸⁵⁹, tout proche de Rio, où M. de Moraes avait loué une maison afin d'échapper avec sa famille aux maladies tropicales. En effet, des épidémies de fièvre jaune et de variole faisaient des ravages dans la ville depuis 1889. Comme l'épidémie de fièvre jaune se renforçait depuis février 1891, la rentrée scolaire avait été reportée dans certains établissements supérieurs⁸⁶⁰. Des mesures appropriées n'ayant pas été prises par les autorités locales, le nombre de cas a beaucoup crû. En avril 1891, elle tuait déjà plus de 80 personnes par jour à Rio⁸⁶¹. Même en hiver, au mois de juillet⁸⁶², la variole et la

⁸⁵⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4739).

⁸⁵⁵ Raul d'Avila Pompeia a été nommé secrétaire à l'Ecole le 02.02.1890, puis, professeur de mythologie le 30 décembre 1890. Il y restera dans ce poste jusqu'à son décès en 1895.

Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 18 et 105. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

⁸⁵⁶ On lui demande notamment des professeurs qui soient compétents dans les domaines de l'archéologie, l'ethnographie, de la gravure de médailles et de pierres précieuses, de l'histoire et de la théorie d'architecture. R. Bernardelli envoie à Amoêdo une copie du contrat établi avec le professeur Manfredo Manfredi, ainsi qu'une liste de salaires perçus par les professeurs.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4741 et N° 4742).

⁸⁵⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI.

⁸⁵⁸ Il va demeurer à cette adresse au moins jusqu'en 1898.

Source 1 : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4819).

Source 2: *Catalogo da V Exposição Geral de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro : Typ. de Pereira Braga & C., 1898.

⁸⁵⁹ Source : le journal intime d'Amélia de Moraes conservé dans des collections privées à Caxambu-MG.

⁸⁶⁰ Au Brésil, la rentrée scolaire a lieu au mois de mars.

Source : *Revista Illustrada*. Avril 1891. Page 2. Rio de Janeiro, 1891.

⁸⁶¹ Source : *Revista Illustrada*. Avril 1891. Page 2. Rio de Janeiro, 1891.

⁸⁶² Source : *Revista Illustrada*. Juillet 1891. Rio de Janeiro, 1891.

fièvre jaune continuaient à dévaster la ville. Cette situation poussera Amoêdo et sa femme à séjourner à Paquetá au mois d'octobre 1891⁸⁶³.

L'année de 1891 est aussi marquée par plusieurs conflits au niveau politique. Le président Deodoro da Fonseca, ayant dissous le congrès, avait suscité un fort mécontentement populaire. Le maréchal Floriano Peixoto, profitant de cette situation de révolte, avait pris le pouvoir par un autre coup d'état le 23 novembre 1891. Ce président poursuivra et mettra en prison plusieurs journalistes et hommes politiques. La situation politique s'aggravant, l'armée se révolte le 6 septembre 1893, près de Rio. Ce ne sera qu'à partir de 1895 avec la prise du pouvoir par le premier président civil Prudente de Moraes que la situation interne se calmera.

De son côté, il semble qu'Amoêdo reçoit la triste nouvelle du décès prématuré de son frère (ou d'un membre de sa famille)⁸⁶⁴ en 1893. Lui et Adelaïde n'auront pas d'enfants. Il va alors s'attacher encore plus à sa belle famille qu'il immortalisera à travers de nombreux portraits. Dès l'année de son mariage, il réalisera au moins deux petits portraits : l'un de Madame Amoêdo⁸⁶⁵ (**Fig. 63**) et l'autre de sa belle-sœur Laura⁸⁶⁶ (1880-1977), ce dernier fait à Paquetá. Vers cette même période, il réalisa aussi le portrait de son beau-père⁸⁶⁷ et plus tard, en 1904, celui de son beau-frère Eduardo Paulo (**Fig. 127**), décédé la même année. Comme l'artiste ne pouvait pas se payer de modèles, souvent il prendra sa femme et ses belles-sœurs Amélia, Francelina Cecy (décédée en 1961), Laura et Maria Cândida (c.1887-1935) en portrait ; la sœur cadette d'Adelaïde Amoêdo, Risoletta (1896-1973) n'étant pas encore née. De Madame Amoêdo, il réalisera au moins une dizaine de portraits. Parmi ses belles-sœurs ce sont surtout Francelina Cecy et Laura qui semblent être ses modèles préférés. Vers 1916, il réalisera deux portraits (inachevés) de sa nièce Regina Moraes Esnaty (1911-2010) (**Figs. 180 et 181**), fille de Laura.

⁸⁶³ Source : le journal intime d'Amélia de Moraes conservé dans des collections privées à Caxambu-MG.

⁸⁶⁴ Nous ne savons pas jusqu'à présent ni son prénom ni son métier. Il était marié à Olimpia Montani de Giovanni (1863- ?) qui était l'une des filles des acteurs Manuel de Giovanni et Jesuina Montani. Devenant veuve, Olimpia Amoêdo décide de devenir actrice et elle joue alors dans la compagnie d'Ismênia dos Santos; puis elle se produira aux côtés des acteurs Dias Braga et Leonardo.

Source : RUY, Affonso. *História do Teatro na Bahia. Séculos XVI a XX*. Salvador : Livraria Progresso Editora, 1959.

⁸⁶⁵ Ce tableau est de localisation inconnue.

⁸⁶⁶ Conservé à Rio, dans une collection privée.

⁸⁶⁷ Conservé à Rio, dans une collection privée.

Comme on l'a vu, il assume joyeusement son poste de professeur de peinture dans la nouvelle école en septembre 1891⁸⁶⁸. Il espère bien y être utile et travailler pour le progrès de l'art. Les professeurs étaient alors classés en ceux du « Cours Général » et ceux des « Cours Spéciaux »⁸⁶⁹. Dans ce dernier groupe, étaient inclus les maîtres de peinture. Selon l'article 32 du décret n° 983 du 8.11.1890 qui réglementait le fonctionnement de l'Ecole, les professeurs de peinture étaient considérés comme des techniciens. En outre, ils étaient obligés de quitter leur poste dix ans après leur nomination, sauf s'ils étaient reconduits par une décision du Conseil Scolaire. Une nouvelle réorganisation de l'Ecole sera entérinée le 13.04.1901 par le décret n° 3.987⁸⁷⁰.

Amoêdo était un professeur très dévoué à ses cours et à ses élèves. Il continue d'avoir comme élève de peinture Visconti, retourné à l'Ecole depuis sa fondation⁸⁷¹. Celui-ci aura en 1891 la médaille d'or en peinture et la médaille d'argent pour le modèle vivant. Il restera à l'Ecole jusqu'en décembre 1892, lorsqu'il réussira le concours de la bourse de voyage. Le 28 février suivant, il partit pour un long séjour à Paris, comme élève inscrit d'abord à l'Académie Julian, puis à l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts et à l'Ecole Guérin. Plus tard, cet ancien élève d'Amoêdo sera considéré comme l'un des artistes les plus célèbres du Brésil entre les années 1890 et 1920⁸⁷².

Amoêdo devient aussi professeur pour les cours de dessin figuré à partir de 1894⁸⁷³ ou de 1897⁸⁷⁴ jusqu'en 1898. Ces cours étaient fréquentés exclusivement par des femmes. A la fin de chaque année scolaire, les élèves exposaient leurs travaux et ils étaient classés selon leur mérite. Dans certains cas, le niveau trop faible de certains élèves ne leur permettait pas d'être classés. Pour ces cours, nous connaissons d'Amoêdo une mention faite à partir du 5 janvier 1898⁸⁷⁵. Il signale le progrès de

⁸⁶⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4739).

⁸⁶⁹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4826).

⁸⁷⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4826).

⁸⁷¹ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012. Pages 21 et 161.

⁸⁷² Selon l'avis des commissaires Rafael Cardoso et Mirian N. Seraphim, de la récente exposition sur Elyseu Visconti réalisée en 2012.

Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Page 17. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012.

⁸⁷³ Source : GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 38. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

⁸⁷⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4781).

⁸⁷⁵ En 1897, les cours ont été fréquentés par sept élèves, toutes en auditrices libres. Divisés en deux sections, les cours comprenaient trois ou au maximum quatre élèves. Pendant l'exposition des travaux une commission a été nommée par la direction afin de noter et classer les travaux des élèves. Deux parmi les sept élèves n'ont pas atteint le niveau permettant d'être classés. Pour la première section, la première place a été attribuée à Maria S. de Castro ; la deuxième à Luiza de Paula Barros et Roza Hollanda est arrivée en troisième. Dans la deuxième section, la première place fut pour Luiza Duque Estrada et la

chacune d'entre elles même parmi celles qui n'ont pas atteint un niveau suffisant pour être classées.

Tous les ans Amoêdo présentait un rapport de fin d'année sur les travaux de classe à sa charge⁸⁷⁶. Il y met en avant les élèves qui se sont les plus distingués pendant l'année par la présentation de leurs oeuvres : Raphael Frederico – celui-ci ayant reçu le prix du voyage - et José Freire da Silva en 1891⁸⁷⁷ ; Visconti et Raul Teixeira Cardozo pour l'année 1892⁸⁷⁸ ; Bento Barboza⁸⁷⁹, João Macedo e Antonio de Souza Vianna (1871-1904)⁸⁸⁰ en 1894⁸⁸¹. En 1897, il a accueilli huit élèves pour les cours supérieurs de peinture⁸⁸². Divisée en deux sections, selon lui tous les élèves ont fait preuve d'application et montré leur désir de progresser. Pour la première section, les premières places ont été attribuées ex-aequo à Antonio Eugenio dos Santos et à Evêncio Nunes. Dans une seconde section, Carlos A. de Agostini a été classé premier, Francisca Emilia de Campos, deuxième et J. Pereira da Fonseca, troisième. Ils ont tous présenté des études de peinture à l'huile, à l'encaustique et à la colle. A la fin de chaque mois, les professeurs devaient aussi présenter des rapports⁸⁸³.

Dans ses rapports il faisait souvent des recommandations quant au matériel, aux locaux, aux conditions de lumière et d'aération et aux ustensiles nécessaires au bon déroulement des cours. Tous les ans il souligne l'état épouvantable des lieux où les cours de peinture sont dispensés. En 1894, il demande au directeur de l'ENBA une salle ou « n'importe quel autre endroit plus approprié pour servir d'atelier de peinture »⁸⁸⁴ (N.T., AMOÊDO, 1894). Dans le même endroit se tiennent aussi les cours de modèle vivant et pour lesquels on a besoin d'une installation électrique qu'on ne peut pas enlever dans la journée⁸⁸⁵. Il a beau réitérer ses commentaires l'année suivante mais il

deuxième pour Carina Abreu. Toutes les cinq ont exposé à l'Ecole en fin d'année scolaire. Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4781).

⁸⁷⁶ Ces rapports annuels étaient une exigence prévue à l'article 22 du Chapitre I, titre V des nouveaux statuts de l'ENBA.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 185).

⁸⁷⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4743).

⁸⁷⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Documents N° 185 et N° 4744).

⁸⁷⁹ Bento Barbosa Junior (Rio Grande do Sul, 1866 - ?).

⁸⁸⁰ Ce peintre sera nommé plus tard, membre de l'Académie Brésilienne des Lettres (N° 15). A l'âge de 24 ans, après obtenir le prix du voyage, il part à Munich où il fréquente l'atelier d'Esloveno et d'Anton Azbecal. Dans cet atelier, il va côtoyer aussi les peintres Arnold Böcklin et Franz von Stuck et assimiler leur style. Source : pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_de_Souza_Vianna

⁸⁸¹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4748).

⁸⁸² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4781).

⁸⁸³ Comme celui du mois de juin 1901, présenté lors de la réunion du Conseil Scolaire le 12 juillet 1901. Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4786).

⁸⁸⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI.

⁸⁸⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4748).

ne lui reste qu'à déclarer que « ...comme rien n'a été fait jusqu'ici, je continue à réclamer afin qu'il soit bien clair que si les problèmes persistent ce n'est pas faute de plaintes répétées⁸⁸⁶ » (N.T., AMOÊDO, 1895). Le 5 janvier 1898, concernant les cours de dessin figuré, il fait remarquer qu'il serait mieux que ces cours eussent lieu dans un endroit plus aéré avec des meilleures conditions de lumière. Toutes ses plaintes commencent à avoir des résultats. A la fin du rapport, il reconnaît que la direction fait tous les efforts possibles afin de déménager l'Ecole dans un bâtiment plus approprié.

En ce qui concerne le matériel qu'il désire faire venir directement d'Europe, il établit une liste de quelques produits. Il souhaite qu'au moins une partie du matériel utilisé en classe soit commandée globalement, non seulement parce cela serait beaucoup plus économique mais aussi parce qu'il ne risquerait pas de se trouver en rupture de stock en pleine année scolaire ce qui s'avérait très gênant⁸⁸⁷. Il suggère alors que l'école pourrait importer une certaine quantité de produits, parfois rares sur le marché brésilien comme les pigments en poudre, la cire propre, le pétrole et les vernis de Vibert⁸⁸⁸. Grâce à ses listes de matériels et de consommables qu'il veut faire acheter par l'Ecole, nous pouvons connaître le genre de produits chimiques qu'il employait régulièrement dans ses peintures.

Il sera nommé directeur de l'Ecole par intérim le 11 février 1893⁸⁸⁹. A trois occasions, il va assumer effectivement ce poste : la première du 1^{er} septembre 1893⁸⁹⁰ jusqu'en septembre 1894⁸⁹¹. Pendant cette période, il participera à l'organisation de la Première Exposition Générale des Beaux-Arts qui aura lieu à l'école en septembre 1894. Dorénavant, elle se tiendra tous les ans dans les galeries de l'ENBA⁸⁹². Avec d'autres artistes⁸⁹³, Amoêdo fait partie en cette année 1893 du Centre Artistique.

⁸⁸⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4749).

⁸⁸⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4781).

⁸⁸⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4781).

⁸⁸⁹ Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 18. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

⁸⁹⁰ Sources : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Notation) et Acquarone, F. (1941).

⁸⁹¹ Selon A. Galvão la première fois qu'Amoêdo remplace le directeur de l'école a été du 3 août 1893 au 2 juillet 1894.

Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 19. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

⁸⁹² Le nouveau statut pour les expositions générales des beaux-arts a été approuvé par le Ministère de la Justice et des Affaires Intérieures par l'Avis du 20 Juillet 1893. Source : Rio de Janeiro, Archives du Museu Dom João VI (Document N° 4745).

⁸⁹³ Modesto Brocos, Augusto Girardet, Carlo Parlagrecco, Raul Pompeia entre autres et plusieurs personnalités.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4746).

Ensuite, de 1896 à 1900⁸⁹⁴ il va remplacer à trois reprises le directeur Bernardelli. Concernant ces intérim, Galvão se montre plus exact, en précisant que la deuxième fois a été du 25 mai au 6 août 1896 et la troisième et dernière fois, du 6 juin 1899 au 8 mai 1900, alors que Bernardelli était parti en congé temporaire le 25 mai 1899⁸⁹⁵. Pendant ce temps Amoêdo fait appel au professeur F.I.M. Homem de Mello pour que celui-ci continue son enseignement à l'ENBA. Amoêdo occupe le poste de directeur par intérim jusqu'en septembre 1899. Pendant ce temps à l'Ecole, il lui incombe parfois de gérer des conflits avec d'autres artistes, comme ceux avec Belmiro de Almeida et Parreiras⁸⁹⁶. Le premier a été licencié du poste de professeur par intérim de dessin figuré, à cause d'une infraction vis-à-vis du statut de l'école selon Amoêdo, il tenait à organiser une exposition individuelle sans l'accord préalable du directeur et à une époque non permise par le statut de l'école. De son propre chef, Belmiro de Almeida avait aussi décidé d'inviter le ministre de l'intérieur à assister à son inauguration sans passer par la direction de l'école. De son côté, Parreiras publie un article dans le *Jornal do Commercio* [Journal du Commerce] en décembre 1895⁸⁹⁷ où il critique très fortement non seulement l'école mais aussi Amoêdo. Pour Parreiras l'école était un lieu « de danger et de désastre pour l'art brésilien ». Péjorativement, il traite les professeurs de l'école de « sauveurs de l'art ». De plus, ce peintre prend la défense de Belmiro de Almeida, en disant que celui-ci avait été licencié de l'Ecole pour avoir rejeté énergiquement les offenses et les injustices infligées par Amoêdo. Le 25 décembre 1895, Amoêdo publie une réplique dans ce même journal afin de protester contre les accusations de Parreiras.

Il participe régulièrement de la commission des concours : pour les dessins sur le modèle vivant et pour le prix de voyage⁸⁹⁸ ainsi qu'à celles qui décernent les médailles pour les travaux de peinture. Avec Modesto Brocos et Henrique Bernardelli en 1892, un premier prix est attribué à Visconti, un deuxième à Raphael Frederico et un troisième à José Fiuza Guimarães ; une mention d'honneur est donnée aux élèves Raul Teixeira

⁸⁹⁴ Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 19. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

Obs.: Certains auteurs parlent d'un remplacement de la direction de l'école par Amoêdo de façon plus vague, entre les années 1893-1894 et entre 1896-1899.

Source : ACQUARONE, F. *Obras-primas de Rodolfo Amoêdo, Mestre da Pintura Brasileira*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1941.

⁸⁹⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4784).

⁸⁹⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4819).

⁸⁹⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4819).

⁸⁹⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4609).

Cardoso et Antonio de Souza Vianna⁸⁹⁹. Il siège à la commission du 27 octobre 1894 aux côtés des professeurs Henrique Bernardelli et Modesto Brocos mais désigné pour participer à celle du 23 novembre 1896, il doit y renoncer pour des raisons de santé⁹⁰⁰. Le 18 novembre 1903, selon son avis et ceux de Zeferino da Costa et de H. Bernardelli, il décerne une médaille d'argent à Lucílio de Albuquerque, élève de Henrique Bernardelli⁹⁰¹.

Il participe aussi à la commission de la section de peinture qui examinait les envois des boursiers de l'Ecole. Pour les quatre élèves qui se trouvaient en Europe en 1898, un rapport a été rédigé le 24 janvier de cette année-là⁹⁰². Visconti se trouvait alors à Paris, Raphael Frederico et Bento Barboza à Rome et José Fiúza Guimarães à Munich. Le premier étant déjà en fin de séjour en tant que boursier, une analyse plus succincte des trois œuvres qu'il avait envoyées a été réalisée. Elles ont été considérées par la commission comme de « bonnes œuvres d'art »⁹⁰³. La commission a regretté que Visconti ne puisse pas mieux attester de ses progrès, en développant une esquisse envoyée auparavant à l'Ecole. Puis le 8 février 1899⁹⁰⁴, une commission formée par Amoêdo et Zeferino da Costa examine les envois de Fiúza Guimarães et d'Antonio de Souza Vianna. Tous les deux séjournaient à Munich. Selon cette commission, le premier dans sa deuxième année continuait à faire preuve « d'assez d'application et progressait sensiblement ». Le deuxième, dans sa première année de séjour, ne montrait pas encore de progrès visible.

En dehors de ses activités d'enseignant et de membre de commissions, il est régulièrement sollicité pour des événements particuliers, comme sa nomination le 14 octobre 1896 à la commission exécutive demandée par des membres de la presse⁹⁰⁵. Cette commission était chargée d'accompagner les obsèques du chef d'orchestre Carlos Gomes à Rio. Le 26 avril 1897, la Caixa Beneficente Theatral [Caisse Bénévole Théâtrale] lui confère le diplôme d'associé honoraire⁹⁰⁶. Le 15 août 1898⁹⁰⁷, son nom est désigné par acclamation pour faire partie de la commission centrale qui organiserait

⁸⁹⁹ Obs.: document sans date.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 344).

⁹⁰⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4752).

⁹⁰¹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 198).

⁹⁰² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 5180).

⁹⁰³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 5180).

⁹⁰⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 5233).

⁹⁰⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4751).

⁹⁰⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4779).

⁹⁰⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4782).

l'exposition *Restrospectiva Brasileira* [Rétrospective Brésilienne] lors des fêtes autour du 4^{ème} centenaire de la découverte du Brésil⁹⁰⁸. Ses réunions avaient lieu au Club Naval situé au 35, rue sept septembre. Toutefois les élus fédéraux refusant de fournir les ressources nécessaires pour que cet événement puisse se réaliser, on décida le 16 janvier 1899⁹⁰⁹ de former une société constituée par les membres de la commission et par mille cinq cents associés fondateurs. On lui demanda son assentiment et de recruter le plus grand nombre possible d'associés. Le 16 février 1899⁹¹⁰, Amoêdo devient aussi membre du conseil délibératif. On le charge de trouver au moins cinq associés ou d'obtenir des donations jamais inférieures à 1 conto de réis. Il adhère formellement en tant que membre fondateur de l'Association du 4^{ème} Centenaire de la Découverte du Brésil⁹¹¹ le 19 juin 1899⁹¹², payant à ce jour la somme de 200.000 réis à son trésorier.

D'autre part, il intervient aussi en cas des problèmes de comportement moral de la part de certains professeurs à l'ENBA. Le 1^{er} juillet 1901, le ministre de la Justice et des Affaires Intérieures le désigne dans une commission afin de vérifier ce qui s'est passé entre le professeur de dessin Daniel Bérard et quelques-unes de ses élèves, suite à une plainte de la part de leur père. Toutefois, se trouvant en opposition avec ce professeur, il préfère décliner de cette nomination⁹¹³.

Souvent le ministère des affaires économiques le désigne aussi pour intégrer des commissions, effectuant des évaluations artistiques. Il participe à celle constituée par le directeur de l'école, Rodolfo Bernardelli et par le journaliste Carlos Américo dos Santos le 22 février 1902⁹¹⁴, afin d'émettre un avis sur la valeur artistique d'objets que le gouvernement envisageait d'acquérir pour l'ENBA. Amoêdo se sent très honoré par cette nomination qu'il ressent comme une preuve de confiance et il envoie ses remerciements de suite. Cette commission est consultée sur toutes les propositions faites au gouvernement. Plusieurs œuvres d'art ont été alors acquises pour l'Ecole. Parmi elles

⁹⁰⁸ Le Brésil étant découvert le 22 avril 1500 par le portugais Pedro Alvares Cabral, en l'an 1900 on fêtait les 400 ans de sa découverte.

⁹⁰⁹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4782).

⁹¹⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4782).

⁹¹¹ Sílvio Fellice Belchior et Eduardo Medici sont les secrétaires de l'Association du 4^{ème} Centenaire ; Adatao Freitas est le secrétaire du Conseil et Julio César A... le trésorier.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4782).

⁹¹² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4782).

⁹¹³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4523).

⁹¹⁴ Selon l'Article 31, 2ème paragraphe de la loi n° 813 du 23 novembre 1901.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Documents N° 4787 et 5108).

figurent plus d'une douzaine de tableaux d'artistes portugais⁹¹⁵, des dizaines de tableaux d'artistes français⁹¹⁶, espagnols, italiens, allemands, flamands et brésiliens ainsi que plusieurs dessins et objets d'art. Toutefois, il ne restera pas très longtemps dans cette commission, on lui accordera une dispense le 15 septembre 1902⁹¹⁷ à sa demande.

Quant à sa méthode de travail, il divisait ses cours de peinture en trois années consécutives⁹¹⁸. A partir de la deuxième année, les classes pouvaient avoir lieu soit à l'intérieur soit à l'extérieur de l'atelier. La première année était consacrée aux études de nature morte. Des plâtres étaient moulés à partir d'éléments naturels, puis composés avec des tissus drapés, des fruits et des fleurs. La deuxième année était tournée vers l'étude de têtes et de troncs à partir des modèles vivants. Ces études employaient la technique de l'encaustique (à la cire). Pendant la troisième année, les élèves faisaient des études de figures nues et habillées. A ce stade, ils réalisaient des applications pratiques de différentes techniques de peinture : au jaune d'œuf, à la colle, à l'œuf et à l'huile. Ils s'entraînaient aussi sur des esquisses de compositions.

Pour les élèves les plus avancés, il proposait le matin des exercices de paysage et de figure en plein air⁹¹⁹. Après l'accord du directeur Bernardelli, en juillet 1904⁹²⁰ il emmenait ses élèves et la personne servant de modèle au pic du Morne de la Veuve (N.T.)⁹²¹. Situé dans le quartier de Flamengo et derrière la rue Senador Vergueiro, avec une entrée par la rue Honório de Barros, ce pic offrait selon lui une grande variété de sujets d'étude. Le lieu choisi n'était pas très loin de chez lui qui habitait à ce moment-là au 6, rue Honório de Barros⁹²².

Une deuxième phase d'Amoêdo à l'école correspond aux années 1891 à 1906. Il semble que le maître adopte alors des méthodes moins strictes. Ses principaux élèves sont João Baptista da Costa, les frères Rodolpho (1879-1967) et Carlos Chambelland (1884-1950), Arthur (1882-1923) et João Timotheo da Costa (1879-1930). Un autre

⁹¹⁵ Parmi ces tableaux, il y avait des œuvres de Columbano Bordallo Pinheiro, Velloso Salgado, Ernesto Condeixa, Carlos Reis, Manoel Henrique Pinto.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 5108).

⁹¹⁶ Des tableaux des peintres Alexis Axilette (*L'été*), Debat Ponsan, A. Marais, Henri Martin et A. Vallon, ainsi qu'un éventail de Watteau. Source : Rio de Janeiro, Archives du Museu Dom João VI (Document N° 5108).

⁹¹⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4787).

⁹¹⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4750).

⁹¹⁹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4789).

⁹²⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4789).

⁹²¹ Terme original : Morro da Viúva.

⁹²² Pendant l'année 1906, Amoêdo habitait à cette adresse, peut-être depuis 1904. Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4793).

disciple très doué était Lucílio de Albuquerque⁹²³, né à l'Etat du Piauí et en même temps élève d'Henrique Bernardelli. Il y avait aussi Arthur Lucas (? – 1929) et J. Arthur (?)⁹²⁴. Ensuite, un certain nombre d'élèves femmes le rejoignent en cette fin du XIXème-début XXème siècle: Nina Santoro (?)⁹²⁵, Irene Ribeiro França (?)⁹²⁶, Luiza Xavier (?)⁹²⁷, Regina Veiga⁹²⁸, Maria Barbosa de Oliveira e Silva (?) et Mary Manso Sayão (?). Au début du XXème siècle, il a aussi accueilli dans ses cours un certain nombre d'élèves étrangers comme l'italien Angelo Prinzo (?), le portugais José dos Santos (?), l'uruguayen Pedro Bolato (?)⁹²⁹, ainsi que le chinois Antonio Pereira Thu-Ceu-Han (?)⁹³⁰.

L'année 1906 va marquer un tournant décisif dans sa carrière de maître de peinture à l'école puisque son contrat de travail ne sera plus renouvelé jusqu'en 1918. Selon le peintre Galvão, le directeur Bernardelli avait des idées très personnelles concernant l'enseignement artistique. Il souhaitait que les professeurs soient recrutés sans concours et parmi des artistes primés dans les Salons. D'autre part, ils ne pouvaient pas rester plus de dix ans dans leur poste, de façon à ce que les études soient toujours en phase avec l'actualité⁹³¹. D'autres auteurs disent cependant que c'est à cause des divergences avec les autres professeurs et la direction qu'Amoêdo n'a pas eu son contrat renouvelé. Comme pour tous les autres professeurs, Amoêdo avait à l'ENBA un contrat temporaire de travail à durée déterminée de cinq ans. Au bout de ce délai, le contrat était renouvelé jusqu'à la retraite ou à la démission du professeur. Son premier contrat a été signé par

⁹²³ Source : *Catalogo da Decima Primeira Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1904 na Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1904.

⁹²⁴ Source : *Catalogo da Decima Terceira Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 Setembro de 1906 na Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1906.

⁹²⁵ Source : *Catalogo da Decima Primeira Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1904 na Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1904.

⁹²⁶ Son nom de jeune fille était probablement Irene de Andrade Ribeiro. Elle a reçu une médaille de bronze en 1921.

Sources : *Catalogo da Decima Primeira Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1904 na Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1904; *Catálogo da XXIII Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: Companhia de Livros e Papeis, 1926.

⁹²⁷ Source : *Catalogo da Decima Terceira Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 Setembro de 1906 na Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1906.

⁹²⁸ Source : *Catalogo da Decima Terceira Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1906 na Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1906.

⁹²⁹ Né à Montevideo. Source : *Catalogo da Decima Exposição Geral de Bellas Artes. Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C., Editores, 1903.

⁹³⁰ Né à Pékin. Source : *Catalogo da Decima Primeira Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1904 na Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1904.

⁹³¹ Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 17. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

procuration en juillet 1891 et le deuxième en 1896. Le 12 juillet 1901⁹³², le directeur Bernardelli convoque tous les professeurs pour une session de vote afin d'élire le professeur de peinture. En effet, le 20 juillet prochain le poste d'Amoêdo serait vacant à cause de l'expiration de son contrat prévue dans le décret de sa nomination. En tant que professeur, Amoêdo est invité à participer de la séance où il est réélu par la majorité des professeurs. Par décret du 22 juillet 1901, il est reconduit officiellement comme titulaire de la chaire de peinture pour une période supplémentaire de cinq ans. Mais pour le renouvellement suivant, les choses ne sont pas bien passées. La direction informe le 5 juillet 1906⁹³³ que le Conseil Scolaire allait se rassembler le 10 de ce mois afin de choisir le prochain professeur de peinture⁹³⁴ car son contrat prenait fin le 22 juillet. Des douze professeurs réunis, 8 ont voté pour João Baptista da Costa et 4 pour Amoêdo. Le 16 juillet⁹³⁵, Baptista da Costa accepte formellement le poste. Le 18 juillet, Bernardelli communique officiellement à Amoêdo que son contrat ne sera plus renouvelé. Il est donc obligé de quitter son poste de professeur titulaire de peinture, après quinze ans dans cette fonction. Amoêdo est très choqué par une telle décision du Conseil Scolaire. Ce fait le plonge, révolte profondément, d'autant plus qu'il n'estime pas obtenir de justifications concrètes à cette décision. En réponse à Rodolfo Bernardelli dès le 21 juillet 1906⁹³⁶, il laisse entrevoir ses sentiments d'indignation et de dégoût face à une décision aussi radicale et injustifiée :

« J'ai attendu avec anxiété la réception de la notification dans laquelle vous me communiquez que, (...), le Conseil Scolaire a choisi pour occuper le poste de professeur de peinture que j'occupe actuellement et qui sera vacante le 22 de ce mois-ci avec la fin de mon contrat, l'illustre artiste João Batista da Costa (...). Cette anxiété était parfaitement justifiée par la curiosité que j'avais de savoir quelles étaient les impérieuses raisons qui ont conduit le Conseil à cette procédure face à un collègue et un camarade de quinze ans de travail. Je vois, toutefois par votre lettre, que le Conseil Scolaire n'a été motivé que par le respect à la lettre des normes du statut, lequel permet la reconduction ou la démission des enseignants dont le contrat est temporaire (...) J'ai donc conclu que la résolution du Conseil Scolaire qui m'a exclu de l'Ecole Nationale de Beaux-Arts est plus qu'un manque de courtoisie, c'est une procédure violente, inutile et gratuite : gratuite pour ce qui a été dit, inutile parce que je n'ai jamais prétendu rester éternellement à l'Ecole, et désobéir ainsi, avec cupidité, à l'article du statut qui semble n'être appliqué qu'à ma personne. Toutefois j'ai la consolation que dans cette procédure soit faite justice au talent et aux efforts de mon disciple et ami, M. João Baptista da Costa, démontrant de

⁹³² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4786).

⁹³³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4792).

⁹³⁴ Cela en conformité avec les normes de l'ENBA contenues dans l'article 32, chapitre V du statut promulgué par le décret n° 3.987 du 13 avril 1901.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4792).

⁹³⁵ Après avoir été informé de la décision du Conseil Scolaire le 11 juillet 1906 par le directeur de l'ENBA. Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 5055).

⁹³⁶ Sources : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes et archives du Museu Dom João VI (Document N° 4793).

façon très claire que mon travail de quinze ans dans ce magistère n'a pas été inutile à mon pays. (...) Rio, le 21 juillet 1906. Prof. Rodolpho Amoêdo. »⁹³⁷

Il considérait cette décision comme très injustifiée d'autant plus qu'il signale dans sa lettre plusieurs cas où certains des professeurs de l'ENBA ont été reconduits en permanence depuis la réforme de l'enseignement artistique⁹³⁸. Le directeur Bernardelli en était d'ailleurs un exemple, ainsi que son frère Henrique Bernardelli :

« Lorsqu'en décembre de l'année dernière expirait votre contrat en tant que professeur de sculpture, le Conseil a compris qu'il devait vous reconduire bien qu'il existât dans cette Capitale un artiste qui n'avait jamais exercé de poste officiel et cette personne était M. Corrêa Lima, votre disciple, ancien boursier du Gouvernement et lauréat de la grande médaille de 1^{ère} classe (or). En juin dernier, finissait le contrat de M. Henrique Bernardelli, votre frère et vous aviez présidé à la séance du Conseil qui a décidé le reconduire encore, même si MM. Baptista da Costa et Visconti, deux lauréats lors de nos expositions et ce dernier aussi dans des expositions universelles étrangères, comme celles de Paris, Chicago et Saint Louis, auraient pu être désignés pour le remplacement de l'illustre enseignant mentionné. Et encore : jusqu'aujourd'hui le Conseil n'a pas jugé nécessaire de pourvoir de façon permanente la chaire d'architecture, exercée depuis près de dix ans par intérim par Ludovico Berna, lequel a demandé à maintes reprises à être titularisé dans ce poste... »⁹³⁹

Le peintre et ancien élève Baptista da Costa⁹⁴⁰ va alors prendre son relais de 1906 à 1911, puis entre 1911-1917. Rodolfo Bernardelli et son frère Henrique Bernardelli finiront aussi par être remplacés par d'anciens élèves. Le sculpteur José Otávio Corrêa Lima va remplacer le premier pour les cours de sculpture en 1910, tandis qu'Elyseu Visconti sera nommé professeur de peinture en juin 1906⁹⁴¹ même si cette nomination ne prendra vraiment effet qu'à partir de mars 1908 et seulement jusqu'en juin 1913.

Toutefois, Amoêdo va toujours rester en contact avec ses élèves et la direction de l'Etablissement. Ne possédant jamais d'atelier privé, il semble qu'il utilisera l'une des salles de l'école pour travailler. Continuellement ouvert à faire progresser les jeunes

⁹³⁷ “Esperei com ansiedade o recebido officio em que V. Excia. me comunica que, (...), o Conselho Escolar escolheu para ocupar o cargo de professor de pintura que atualmente ocupa e vagará a 22 do corrente com a terminação do prazo de minha recondução, o ilustre artista João Baptista da Costa, (...). Esta ansiedade era perfeitamente justificada pela curiosidade que eu tinha de saber quais os imperiosos motivos que impeliram o Conselho a esse procedimento para com colega e companheiro de quinze anos de trabalho. (...). Concluo, pois, que a resolução do Conselho Escolar que me excluiu da Escola Nacional de Belas Artes é mais do que uma descortesia, é um violento proceder inútil e gratuito, porque nunca pretendi me eternizar na Escola, frustrando, com tal pretensão o artigo do regulamento, que parece, só deve ser invocado contra mim. Mas consola-me bastante que para esse procedimento se tenha feito justiça ao talento e aos esforços do meu laureado discípulo e amigo, Sr. João Baptista da Costa, ficando assim bem patente que o meu trabalho de quinze anos consecutivos de exercício do magistério não foi inútil ao meu país. (...) Rio, 21 de julho de 1906. Prof. Rodolpho Amoêdo”.

Source: Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes.

⁹³⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4793).

⁹³⁹ Source: Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes.

⁹⁴⁰ João Baptista da Costa sera nommé professeur de peinture à l'Ecole le 25.07.1906.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4826).

⁹⁴¹ Source : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. Page 162. Rio de Janeiro : Holos Consultores Associados, mars 2012.

artistes dans leurs études, il permet volontiers que ses tableaux exposés à l'École⁹⁴² soient copiés⁹⁴³ ou photographiés par eux⁹⁴⁴. L'historien d'art Laudelino Freire (1873-1937) lui demande aussi la permission d'avoir des reproductions de ses œuvres⁹⁴⁵, probablement pour la publication de son livre *Un siècle de peinture, Commentaires sur l'histoire de la peinture au Brésil de 1816 à 1916*, édité à Rio en 1916. Il continue de cotiser mensuellement à la même caisse de prévoyance que lorsqu'il était en poste à l'École : le *Montepio* des Fonctionnaires du Ministère de la Justice et des Affaires Intérieures⁹⁴⁶.

Quoiqu'il ne fasse plus partie du cadre officiel des professeurs titulaires de l'École, Amoêdo continuera à y donner des cours, mais en tant que professeur libre⁹⁴⁷ comme le feront plus tard l'architecte Manoel Henrique Lima, les peintres Belmiro de Almeida et Lacombe. Les cours libres à l'école étaient autorisés et même encouragés depuis la fin de l'Empire⁹⁴⁸. Toutes les méthodes et tous les styles y étaient dorénavant acceptés par des maîtres honorables. C'était là un grand acquis de liberté pour l'enseignement artistique au Brésil. De retour de Paris en 1908, il aura parmi ses élèves libres un certain nombre de disciples très doués et fidèles, comme Mario Navarro da Costa⁹⁴⁹ et Carlos Alberto de Agostini. Parmi les femmes, se distinguent surtout Regina Veiga et Irene Ribeiro França.

Après son départ officiel de l'école, Amoêdo connut une période très difficile dans sa vie. Cependant il réussissait tant bien que mal à vivre de son art. Il continuait à se présenter aux Expositions Générales, quoique de façon intermittente. Il donnait des cours particuliers de peinture, il réalisait des décorations murales publiques et privées et il vendait ses œuvres à l'École ou à des collectionneurs. Il continuait aussi à participer à la commission directrice des Expositions Générales et à donner des avis en tant que membre externe quant à l'acquisition d'œuvres d'art pour les galeries de l'école⁹⁵⁰.

⁹⁴² Notamment les tableaux *Le Récit de Philletas* et *Marabá*.

⁹⁴³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes (Documents X et XI).

⁹⁴⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes (Document XII).

⁹⁴⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes (Document XIII).

⁹⁴⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4826).

⁹⁴⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 2859).

⁹⁴⁸ Source : CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Page 135. Rio de Janeiro: Edições Pinakothéke, 1983.

⁹⁴⁹ Source : Catalogue de la *XX Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Gravura, Architectura e Artes Aplicadas. No Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes. De 10 horas da manhã às 5 horas da tarde. 1913*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1913.

⁹⁵⁰ C'était une des orientations du statut du Conseil Supérieur des Beaux-Arts. Comme lors de la XXIIème Exposition, il envoie une lettre de recommandation au Conseil Supérieur des Beaux Arts le 21.09.1915, contenant un avis d'acquisition pour les galeries de l'école. Parmi les œuvres indiquées

Apparemment libéré de ses responsabilités d'enseignant à partir du 22 juillet 1906, Amoêdo pouvait désormais se consacrer entièrement à sa peinture, aux recherches scientifiques et à la fondation d'importants rassemblements artistiques qui feront avancer l'art dans le pays. Il continuait aussi à fréquenter les cercles littéraires de Rio mais selon le témoignage de son ami Oswald, il donnait à Rio l'impression d'un exilé. N'ayant pas d'atelier propre, il travaillait au-dessus d'un magasin situé rue du Rosario, un endroit sans confort et totalement inapproprié pour la peinture. Il était obligé d'accepter des commandes bon marché, de réaliser des portraits d'après des photographies et d'« autres œuvres déprimantes pour vivre »⁹⁵¹ (N.T., OSWALD, 1951). Pendant cette dure période, il accepta même de travailler dans des conditions humiliantes pour un artiste de son envergure. Il date de cette période (1917), le portrait au crayon du Vicomte de Porto Seguro, Francisco Adolfo de Varnhagen⁹⁵² (**Fig. 121**).

Mais grâce à la direction de l'école et aux diverses relations entretenues par Amoêdo, il va réussir à faire un certain nombre de ventes officielles pour les galeries de celle-ci. Son tableau *Saudade* (1901) (**Fig. 28**) a été acquis par l'Ecole le 20 juillet 1911⁹⁵³, après que la direction de l'école eut effectué toutes les démarches officielles nécessaires auprès du ministre de la justice et des affaires intérieures le 10 juillet 1911⁹⁵⁴. La réponse fut rapide et favorable de la part du directeur de l'Intérieur⁹⁵⁵ ce qui concrétisa le souhait d'Amoêdo. Quoiqu'il n'arriva pas à obtenir les 12 *contos de réis* qu'il voulait au départ pour sa toile⁹⁵⁶, il réussit quand même à boucler l'affaire. Il a fallu toutefois compter sur l'appui politique non seulement du directeur de l'école, mais aussi de son ami Alcindo Guanabara, le journaliste et directeur du journal *La Presse*. Cet argent lui permit de partir pour des séjours en Europe, afin de se consacrer à sa peinture.

figurait celle de Maria Pardos, *Esquecimento* (N.T. : *Oubli*), pour laquelle l'artiste avait reçu la petite médaille d'argent.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 2770).

⁹⁵¹ «... outras obras deprimentes para viver.» (OSWALD, 1951)

Source: OSWALD, Carlos. *Artistas que conheci, Rodolfo Amoedo* In *Tribuna de Petrópolis. Arte e Literatura. Suplemento*. Ano III. Janvier 1951. N° 18.

⁹⁵² *Retrato do Visconde de Porto Seguro, Francisco Adolfo de Varnhagen*. 1917. S.D.b.d. : R. Amoêdo, cop., 1917. Crayon sur papier. Dimensions : 29,0 cm (H) x 22,0 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). N° Inv.: Lata 48, N° 13, IL.

⁹⁵³ Selon l'avis n° 1267 du 20.07.1911.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4827).

⁹⁵⁴ Lettre n° 92 du 10.07.1911 du directeur de l'ENBA.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4827).

⁹⁵⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes (Document XV).

⁹⁵⁶ Obs. : Un brouillon de lettre d'Amoêdo au Ministre de la Justice témoigne de la somme à laquelle il prétendait à l'origine.

Source : Rio de Janeiro, Archives du Museu Nacional de Belas Artes (Document XVI).

Le couple Amoêdo connaîtra alors une vie instable et des soucis matériels. D'abord, il sera obligé de déménager à maintes reprises. Si en 1900, il logeait au 11, rua Senador Vergueiro⁹⁵⁷, dans le beau et traditionnel quartier de Flamengo, au moins entre 1910 et 1915, il n'aura pas d'adresse fixe. En 1910, il habita au 7, travessa Umbelina⁹⁵⁸. Des problèmes conjugaux vont apparaître. En 1911, il déménagea au 15, rua Gonçalves Dias⁹⁵⁹. Cette année-là, le couple va se séparer temporairement et cette situation conduisit Amoêdo à dire amèrement un jour :

« Le mariage est sans doute un embarras pour l'artiste. Il faut que la vérité soit dite ; avouons que même l'artiste marié dans les meilleures conditions, c'est-à-dire avec une dame capable de comprendre le but de l'art et la haute mission de l'artiste, ressent le mariage comme une contrainte qui l'embarrasse souvent dans sa vie et qui, peu de fois participe de façon heureuse à sa production. C'est cruel mais c'est la vérité ! »⁹⁶⁰ (N.T., AMOÊDO, 1911)

Vers la fin de l'année 1911, il part en voyage probablement pour retrouver sa femme (en train de séjourner en Europe). En 1912, il logea au 45, rua Bambina⁹⁶¹. Entre les années 1913 et 1914, il habita au 7 rue Beudant, Paris 17^{ème}⁹⁶². Ce ne sera qu'à partir de 1915, qu'il va enfin jouir d'un logement stable au deuxième étage du 144, rua do Hospício⁹⁶³ (devenue rua Buenos Aires à partir de 1918). Il vivra dans ce même logement pendant environ vingt et un ans. Vers l'année 1937, il déménagera au 14, rua da Paineira (devenue J. J. Seabra à partir de 1941), à la maison II, située dans le bucolique quartier du Jardin Botanique, où le couple Amoêdo vivra jusqu'à sa mort. D'un autre côté, des soucis plus ponctuels arriveront, notamment lors de l'éclatement de la Première Guerre de 1914. Amoêdo était sous peu de retour à Rio alors qu'Adelaïde était restée à Paris. L'ambiance dans la capitale française étant de plus en plus troublé par les événements, Adelaïde essaya de rentrer au pays au plus vite. Il va falloir faire appel aux services diplomatiques brésiliens en France afin de la rapatrier d'urgence. Elle y parvient avec

⁹⁵⁷ Source: *Catalogo da VII Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1900 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga & C., 1900.

⁹⁵⁸ Source : *Catalogo da Decima Setima Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1910 na Escola Nacional de Bellas Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1910.

⁹⁵⁹ Source : *Catalogo da Decima Oitava Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1911 na Escola Nacional de Bellas Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1911.

⁹⁶⁰ "O casamento é, sem dúvida, um embaraço para o artista. É preciso que a verdade seja dita; confessemos que o artista casado nas melhores condições, isto é, com uma senhora capaz de compreender o fim da arte e a elevada missão do artista, mesmo assim, o casamento é uma contingência que o embaraça em muitas ocasiões de sua vida, e poucas vezes influem, de um modo feliz, sobre a produção. É cruel, mas é verdade !" (AMOÊDO, 1911)

Source: *A Imprensa.* Ano VIII. N° 1235. Pages 1 et 2. Rio de Janeiro, le 10.05.11.

⁹⁶¹ Source : *Catalogo da Decima Nona Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1912 na Escola Nacional de Bellas Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1912.

⁹⁶² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Historico Nacional (RA 2 et RA 14).

⁹⁶³ Source: *Catálogo da XXII Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1º de agosto de 1915. Catálogo. Palacio das Bellas-Artes.* Rio de Janeiro : sans éditeur, 1915.

douze autres brésiliens qui se trouvaient sur le territoire français. A bord du paquebot français Flandre, elle réussit à repartir de Bordeaux le 29 septembre 1914⁹⁶⁴. Mais ce rapatriement ne se fera pas gracieusement car Madame Amoêdo devra rembourser au Trésor Public brésilien d'un total de 1.136,85 francs empruntés afin d'acquérir le billet de retour au pays. Le remboursement de cette dette vaudra à Amoêdo de maints ennuis vis-à-vis de la justice brésilienne. D'abord Adelaïde Amoêdo reçoit de la part du ministère de l'économie le 24 août 1915⁹⁶⁵ un avis exigeant un remboursement immédiat de la dette. Avec beaucoup de mal, Amoêdo essaie de régler cette situation auprès du Trésor National. Il réussit à ne régler qu'une partie du total soit 1 conto 144 mille réis et 675 centimes le 28 août 1916⁹⁶⁶. Comme le total de la dette n'a pas été intégralement honoré, la Justice décide donc de saisir tous les biens du couple Amoêdo jusqu'à extinction de la dette restante de 350 francs⁹⁶⁷. Le manque de données sur ce qui est arrivé par la suite ne nous permet pas de savoir comment cet épisode s'est achevé. Quoiqu'il en soit, après tous ces événements, Amoêdo n'aura plus d'occasion de séjourner en France.

Amoêdo ne reprendra son poste de professeur de peinture à l'école qu'en 1918. Cela grâce son ancien élève Baptista da Costa, devenu alors le directeur de l'ENBA. Dès qu'il finit ses travaux de décoration au Théâtre Municipal en 1916, il commence à faire des démarches auprès de la direction afin d'être réintégré. En effet, le 4 janvier 1916⁹⁶⁸ il envoya à Baptista da Costa une candidature pour la chaire de modèle vivant qui était inoccupée. Puis, n'obtenant pas de réponse à sa demande, il réclame le 11 février 1916⁹⁶⁹ au ministre une solution à son problème et que le poste ne soit pas pourvu par via un concours public. La réponse du directeur de l'école fut qu'Amoêdo n'avait pas obtenu suffisamment de votes du corps professoral lors de la séance du 31 janvier 1916. Par conséquent, il ne pouvait pas être nommé à ce poste sans passer par un concours public comme le prônait la loi à ce sujet. Face à cette réponse, le directeur de l'établissement décida qu'un concours public serait ouvert pour que les chaires inoccupées de peinture et de dessin du modèle vivant soient pourvues.

⁹⁶⁴ Source : Rio de Janeiro, Archives du Ministère des Affaires Etrangères (Document XVIII).

⁹⁶⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes (Document XIX).

⁹⁶⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes (Document XX).

⁹⁶⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes (Document XXI).

⁹⁶⁸ Selon une décision du gouvernement appuyé par l'article 3^{ème} n° IV de la loi n° 3.454 du 06.01.1918. Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4830).

⁹⁶⁹ Carlos Maximiliano était alors le ministre de la justice et des affaires intérieures.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 1911).

Il faudra attendre le 28 janvier 1918⁹⁷⁰, pour qu'Amoêdo soit enfin autorisé par le gouvernement brésilien à retrouver son poste de professeur, cette fois-ci de la deuxième chaire de peinture⁹⁷¹. Le 30 janvier⁹⁷² une commission sera alors formée afin d'établir les termes de son contrat⁹⁷³. Il sera alors rappelé pour une période de cinq ans⁹⁷⁴, à compter du 1^{er} mars 1918 et jusqu'au 1^{er} mars 1923. Une copie de son contrat est d'abord soumise au ministre le 6 février mais celui-ci ne donnera son accord définitif que le 8 avril 1918. Amoêdo ne commencera officiellement à l'école que le 1^{er} avril 1918⁹⁷⁵. Il est embauché afin d'assurer la deuxième chaire de peinture. Amoêdo accepta volontiers le poste, même s'il ne sera pas un professeur titulaire de peinture mais un simple professeur temporaire. Dans cette situation, il restera en fait à l'école pendant presque six ans⁹⁷⁶.

Tous les ans, chaque professeur devait présenter à la direction un programme de cours devant être soumis au corps professoral⁹⁷⁷. Le 10 avril 1918⁹⁷⁸, Amoêdo présenta alors son premier programme pour le cours de peinture, lequel fut approuvé à l'unanimité par la commission de programmes⁹⁷⁹. Il divisait ses élèves en trois années selon le niveau de chacun. En première année, on étudierait la nature morte composée aussi avec des plâtres anciens et moulés au naturel, des objets d'usage ordinaire, des étoffes et des habits, des fruits et des fleurs. En deuxième année, les élèves s'appliqueraient à faire des études de modèle vivant, des têtes grandeur nature avec des études d'expression et des académies en petites dimensions. On leur faisait aussi faire des esquisses de tableaux et des ornements. En dernière année, les élèves s'appliqueraient à faire des études de modèle vivant, de têtes, de troncs et des académies, en demi-grandeur nature. On réalisait aussi des esquisses de composition.

⁹⁷⁰ Selon l'avis n° 80 du 28.01.1918 du ministre de la justice et des affaires intérieures Carlos Maximiliano adressé au directeur de l'ENBA.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4832).

⁹⁷¹ Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 18 et 62. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

⁹⁷² Cette commission a été formée par les professeurs Araújo Viana, Gastão Bahiana et Raul Pederneiras le 30.01.1918.

Source : Rio de Janeiro, Archives du Museu Dom João VI (Document N° 4832).

⁹⁷³ Le contrat d'Amoêdo sera rédigé par la commission le 1^{er} février 1918.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4832).

⁹⁷⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4832).

⁹⁷⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4832).

⁹⁷⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4797).

⁹⁷⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4832).

⁹⁷⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4794).

⁹⁷⁹ Cette commission s'est réunie le 12 avril 1918. Elle a été formée par Raul Pederneiras, Lucílio Albuquerque, José O. Corrêa Lima et Araújo Viana entre autres.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4833).

Les deux premières années, ils s'entraînaient dans les trois principales techniques de peinture : à l'aquarelle, à la tempera et à l'huile. En troisième année, ils apprenaient des notions pratiques de vernissage, nettoyage et réparation de peintures abîmées. En outre, il proposait d'expliquer à ses élèves les façons les plus simples de tester les pigments, les colles, les gommes, les essences, les huiles et les vernis. Le 18 février 1920⁹⁸⁰, il présenta son programme pour le cours de peinture. Il gardera essentiellement le même programme des années antérieures à l'exception de la deuxième année, où il décida d'enrichir les cours d'esquisses avec plusieurs sortes de compositions décoratives. Il apprenait à réaliser des ornements faits de feuillages et de fruits, de trophées, de panoplies, de frontispices, entre colonnes, en médaillons ou en-dessus de portes. Pour la troisième année, il enseignait la réalisation de tableaux sur des sujets mythologiques, bibliques ou historiques. Pendant plusieurs années, il a maintenu son programme de cours pratiquement inaltéré jusqu'à sa retraite⁹⁸¹.

Les conditions de travail à l'école continuaient à être précaires. Amoêdo doit déménager d'urgence le 1^{er} avril 1920⁹⁸² dans la salle où Visconti donnait ses cours car l'endroit qui lui avait été attribué présentait plusieurs vitres cassées et de véritables dangers pour les personnes. En outre, au moment des pluies, la salle était souvent inondée. Ou bien elle était envahie par un soleil trop fort à d'autres périodes de l'année. Le 15 octobre 1920⁹⁸³, Amoêdo écrit au directeur de l'Ecole, afin de lui présenter toutes ses demandes de travaux. Il signale l'importance d'une grande fenêtre qui puisse illuminer normalement toute la salle dont la capacité était d'une vingtaine d'élèves. Il désirait aussi un ascenseur car elle était située dans un cinquième étage très élevé.

Amoêdo reprendra aussi sa place dans les commissions désignées par l'école afin de décerner les prix lors des jurys et des concours d'examens de fin d'année scolaire. Le 25 novembre 1919 avec les peintres Rodolpho Chambelland et Raul Pederneiras, il décerne la première place à Affonso Dias Martins et la deuxième à Jurandyr dos Reis Paes Leme dans la catégorie de dessin du modèle vivant⁹⁸⁴. Deux jours plus tard⁹⁸⁵, aux côtés de Rodolpho Chambelland et Lucílio de Albuquerque, il intègre la commission du concours des élèves de peinture de niveau supérieur. Cette discipline était dirigée par Amoêdo. Six thématiques sont proposées aux élèves. Un tirage au sort est effectué et le

⁹⁸⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4839).

⁹⁸¹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4817).

⁹⁸² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4840).

⁹⁸³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4847).

⁹⁸⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 786).

⁹⁸⁵ Le 27 novembre 1919. Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4837).

sujet de l'examen tombe sur « Jésus et la Samaritaine ». Une esquisse de composition doit alors être présentée au bout de huit heures. En 1920 il ne décerne aucune récompense aux candidats. Le 2 décembre 1922, outre Rodolpho Chambelland, il sera avec le sculpteur José Octavio Corrêa Lima dans la commission qui décernera à José Defranco une première place et une mention d'honneur dans le cours de dessin de modèle vivant⁹⁸⁶. Le 4 décembre 1925⁹⁸⁷, quoiqu'affaibli par une maladie, il est présent lors du début des examens d'Histoire Naturelle, de Physique et de Chimie. Le 7 décembre⁹⁸⁸ suivant à 8 heures du matin, c'est le jour de l'examen d'esquisse pour les cours dont il est chargé. Il n'aura pas d'élève inscrit régulièrement à ses cours de peinture en 1928⁹⁸⁹ et en 1929⁹⁹⁰, seulement des élèves libres. Quoique ces derniers ne puissent pas prendre part au concours, il essaie de les motiver en leur faisant passer par des examens prévus dans le statut de l'Ecole⁹⁹¹.

En tant que membre du Conseil Supérieur des Beaux-Arts⁹⁹², il était souvent élu membre du jury de peinture pour les Expositions Générales des Beaux-Arts. Après avoir été élu par une majorité de votes à la séance du Conseil le 22 avril 1919⁹⁹³, il démissionnera de cette charge dès le début du mois d'août 1919. Sa défection aurait été motivé par l'élection des artistes Armando Magalhães Corrêa et Mattos comme membre du jury de peinture⁹⁹⁴. Pour la même raison le 8 octobre 1921⁹⁹⁵ il va refuser de participer à la décision finale d'un concours de l'Ecole pour la chaire d'architecture. Il avait une haute opinion de sa position en tant que professeur de peinture et il préférerait éviter toute sorte de commentaires désobligeants.

Il fut aussi nommé pour des commissions particulières comme celle du 21 janvier 1920⁹⁹⁶, avec Modesto Brocos afin de donner un avis sur une étude peinte par Jean-Paul Laurens (1838-1921) et offerte par son propriétaire à l'Ecole. Il se réjouit alors d'une offre d'aussi grande valeur.

⁹⁸⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 790).

⁹⁸⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4796).

⁹⁸⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4796).

⁹⁸⁹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4803).

⁹⁹⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4802).

⁹⁹¹ Selon l'article 84, 171 et 172 Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Documents N° 4802 et 4803).

⁹⁹² Conselho Superior de Bellas Artes.

⁹⁹³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4836).

⁹⁹⁴ Selon l'article 19 du statut des Expositions Générales des Beaux Arts, rien n'empêchait l'élection de sculpteurs ou de graveurs pour le jury de peinture.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4836).

⁹⁹⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4850).

⁹⁹⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4838).

Pendant cette troisième et dernière période comme professeur officiel de l'École, il sera le maître de toute une génération de jeunes artistes brésiliens, actifs dans la première moitié et au début de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Parmi les plus célèbres on retrouve Portinari qui était fils d'immigrants italiens venus vivre au Brésil à la fin du XIX^{ème} siècle. D'origine très modeste, ses parents étaient des agriculteurs à l'intérieur de l'état de São Paulo. En 1919, il décide de venir vivre à Rio où il s'inscrit d'abord au Lyceo de Artes e Ofícios, puis en 1920, il commence à fréquenter l'École Nationale des Beaux-Arts. Il y suit les cours de dessin figuré. Toutefois, l'enseignement de l'École ne lui plaisait pas car il trouvait l'atmosphère tendue, contradictoire et avec des disciplines très rigides. En 1922, il expose pour la première fois à l'École et à cette occasion, il reçoit une mention d'honneur pour son *Portrait du Dr. I. F.*⁹⁹⁷ (Photo 9). En 1923, il reçut une médaille de bronze pour son portrait du *Sculpteur Paulo Mazzucchelli*⁹⁹⁸. En 1924, il présenta sept portraits à l'Exposition Générale des Beaux-arts, puis, l'année suivante cinq portraits pour lesquels il recevra une médaille d'argent⁹⁹⁹. A l'occasion de la XXXV^{ème} Exposition Générale de 1928, il présenta douze toiles. Parmi elles, le *Portrait d'Olegario Mariano*¹⁰⁰⁰ qui lui vaudra le prix du voyage en Europe. L'année suivante, il partait à Paris mais décida de ne pas fréquenter l'Académie Jullian comme la plupart des boursiers. Il ne restera à Paris pour deux ans car, comme ce fut le cas pour Almeida Junior, la vie parisienne ne l'intéressait pas. Ce qui lui plaisait c'était de peindre les sujets, le peuple et les paysages de son pays. Avant son retour au Brésil, il participa en 1930 à l'Exposition d'Art Brésilien à Paris. Pendant sa carrière, il peindra plusieurs fresques et panneaux décoratifs pour les institutions publiques et privées.

Portinari sera l'artiste moderne brésilien le plus en vue et le plus honoré de tout le XX^{ème} siècle. Au départ sa thématique sociale traitait souvent de paysans, de planteurs

⁹⁹⁷ Source : *Exposição Comemorativa do Centenário da Independência. Catálogo da Exposição de Arte Contemporânea e da Exposição de Arte Retrospectiva. Pintura, Escultura, Architectura, Gravura. Inaugurada em 13 de Novembro de 1922 no Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes-RJ.* Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1922.

⁹⁹⁸ Source : *Catálogo da XXX Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Architectura, Gravura. Inaugurada em 12 de Agosto de 1923 no Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes-RJ.* Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1923.

⁹⁹⁹ Source : *Catálogo da XXXII Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Architectura, Gravura. Inaugurada em 12 de Agosto de 1925 no Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes-RJ.* Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1925.

¹⁰⁰⁰ Ce sera à l'occasion de la XXXIII^{ème} Exposition Générale des Beaux-Arts en 1926 que Portinari présentera deux portraits : celui du poète Olegario Marianno et celui du peintre Roberto Rodrigues. Source : *Catálogo da XXXIII Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Architectura, Gravura e Lithographia, Arte Aplicada. Inaugurada em 12 de Agosto de 1926 no Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes-Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Companhia de Livros e Papeis, 1926.

de café, de fêtes foraines et de métisses. Par la suite, s'intéressant de plus en plus à la politique et aux idées communistes, il va peindre aussi des sujets historiques nationaux. De nombreuses expositions individuelles¹⁰⁰¹ lui seront consacrées, tant à Rio, à São Paulo qu'à l'étranger. Il participa aussi à nombreuses autres expositions¹⁰⁰². Dès 1934, les musées commencent à faire l'acquisition de ses œuvres. Aux Etats-Unis il exposera à partir de 1935, puis en 1942, il peindra des décorations murales pour la Fondation Hispanique à la Bibliothèque du Congrès de Washington. En 1944, il décora la façade et l'intérieur d'un bâtiment public et d'une église à Belo Horizonte, ces deux bâtiments ayant été conçus par l'architecte Oscar Niemeyer (1907-2012). En 1955, il est considéré le meilleur peintre de l'année par l'*International Fine Arts Council* de New York. A cette occasion, il reçut une médaille d'or. Sa plus vaste décoration a été *Guerre et Paix*¹⁰⁰³ (**Figs. 178 et 179**) réalisée en 1956, pour le siège de l'ONU à New York. Il illustre aussi des livres pour des écrivains contemporains brésiliens. Sa dernière œuvre a été la décoration murale intitulée *Pigeons*, pour un bâtiment parisien en 1961.

A part ce plus célèbre peintre national, Amoêdo a formé au XXème siècle toute une gamme d'artistes importants qui intègrent une longue liste d'élèves. Comme Augusto Bracet¹⁰⁰⁴, Quirino Campofiorito, Alfredo Galvão¹⁰⁰⁵, Eugênio Latour, Dias Júnior,

¹⁰⁰¹ En 1932, une exposition individuelle lui est consacrée au Palace Hôtel, à Rio. En 1939, on inaugure la plus grande exposition sur Portinari au Museu Nacional de Belas Artes, avec 269 œuvres. En 1940, il participe avec 35 œuvres à la *Latin American Exhibition of Fine Arts* au Musée Riverside de New York. Puis, cette même année, une exposition de l'artiste est organisée par le Musée d'Art Moderne (MoMA) de New York. En 1943, une autre exposition individuelle de 168 œuvres lui est consacrée au Museu de Belas Artes à Rio. En 1946, la Galerie Charpentier à Paris lui consacre une exposition de 84 œuvres. En 1948, c'est le tour du Museu de Arte de São Paulo. En 1957, il expose à la Maison de la Pensée Française à Paris. En 1958, il expose à la *Galleria del Libraio* à Bologne et la Vème Biennale de São Paulo lui consacre une rétrospective avec 127 œuvres. Enfin, en 1961, une exposition lui est consacrée par la Galeria Bonino à Rio.

¹⁰⁰² Comme celle de 1935, lorsqu'il expose à l'Institut Carnegie dans la ville de Pittsburgh. Puis, il participe en 1944 à l'exposition commémorative des quinze ans de la fondation du MoMA. En 1955, il participe comme artiste hors concours à la III Biennale de São Paulo. En 1959, il participe à l'exposition *Artistes Brésiliens en Europe*, organisée par le Museu de Arte Moderna de Rio.

¹⁰⁰³ *Guerre et Paix* ce sont deux panneaux de 14 m x 10 m chacun. Ils ont été réalisés à l'huile sur bois pendant neuf mois, avec l'aide d'Enrico Bianco et de Rosalina Leão.

Source :

¹⁰⁰⁴ Il reçut le prix de voyage de l'école en 1911, une grande médaille d'argent en 1918, puis une petite médaille d'or en 1920.

Source : Catalogue de la XXXVII *Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1930.

¹⁰⁰⁵ Mention d'honneur de 2^{ème} degré en 1925. Grande médaille d'or en 1926. Prix de voyage en 1927. Médaille d'argent en 1933.

Source 1 : *Catálogo da XXXIII Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: Companhia de Livros e Papeis, 1926.

Source 2: Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 62. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

Horta Barbosa, Francisco Bayardo, Agenor Alves, Fausto de Souza¹⁰⁰⁶, Evencio (Eugênio) Nunes¹⁰⁰⁷, Eust Jurandir Paes Leme, Carlos Alberto de Agostini et Armando Martins Vianna¹⁰⁰⁸.

Dans son chapitre consacré aux peintres Amoêdo et Almeida Júnior, Galvão parlait d'Amoêdo en tant que professeur:

« Il était très exigeant en ce qui concerne le dessin, le caractère de la figure, l'utilisation d'une palette claire, c'est-à-dire, sans les noirs, le bitume, les terres brûlées. Il affirmait certaines notions que je n'ai jamais oubliées, comme 'le noir ne doit être employé que dans les demi-teintes claires' ou 'celui qui aurait dominé entièrement la figure humaine, fera aisément un paysage' ». ¹⁰⁰⁹ (N.T., GALVÃO, 1980)

Il existe aussi une longue liste d'élèves beaucoup moins connus mais qui se sont toujours déclarés des disciples d'Amoêdo, lors des expositions générales tels qu'Armando Rangel, Nelson Nóbrega, Euclides Fonseca, Eustorgio Wanderley¹⁰¹⁰, Evencio Nunes, João de Azevedo, Ruy Alves Campello, João Fernandes Ribeiro, Affonso Dias Martins, J. Arnaldo de Carvalho¹⁰¹¹, José Pereira Fonseca Junior, J. Hallais de Oliveira, Germinal Artesi, Luiz Abreu, Luiz Kattenbach, Nicolau Del Negro, Heribert Niaud, Odillon Waldemiro de Paiva.

Le nombre de ses disciples femmes va s'accroître considérablement à partir de 1906. La plupart de ces élèves n'étaient pas inscrites régulièrement à l'Ecole, mais elles pouvaient fréquenter en tant qu'élèves libres les cours particuliers de peinture dans l'atelier d'Amoêdo. Celui-ci se situait à l'intérieur de l'Ecole où l'artiste était autorisé à donner des cours libres depuis 1906. Outre Pardos, dont nous en parleront plus loin, ses autres élèves étaient Adelaïde Gonçalves, Adélia Marques Saldanha (?), Beatriz Ferro

¹⁰⁰⁶ Médaille de bronze en 1922, petite médaille d'argent en 1924, grande médaille d'argent en 1927, prix de voyage en 1930, puis un prix de voyage dans le pays en 1934.

Source : Catalogue de la XXXVII *Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1930.

¹⁰⁰⁷ Né à Sergipe, il reçut une mention d'honneur de 2^{ème} degré en 1910.

Source : Catalogue de la XXXVII *Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1930.

¹⁰⁰⁸ Il reçut une mention d'honneur de premier degré en 1921, une médaille de bronze en 1922, une petite médaille d'argent en 1923, un prix de voyage en 1926 et une petite médaille d'or en 1929.

Source : Catalogue de la XXXVII *Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1930.

¹⁰⁰⁹ « Exigia rigor no desenho, o caráter da figura, a palheta clara, isto é, sem os negros, o betume, as terras queimadas. Afirmava certas noções que nunca esqueci, como 'o preto só deve ser usado nas meias tintas claras' ou 'fará facilmente a paisagem quem dominar completamente a figura humana' ».

Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolfo Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 53. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

¹⁰¹⁰ Source : Catalogue de la XX *Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Gravura, Architectura e Artes Aplicadas. No Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes. De 10 horas da manhã às 5 horas da tarde. 1913*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1913.

¹⁰¹¹ Source : Catalogue de la XX *Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Gravura, Architectura e Artes Aplicadas. No Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes. De 10 horas da manhã às 5 horas da tarde. 1913*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1913.

Cardoso de Miranda (?)¹⁰¹², Edith de Aguiar (?)¹⁰¹³, Francisca Emilia de Campos (?)¹⁰¹⁴, Laurinda Pacheco de Carvalho (?)¹⁰¹⁵, Luiza Maurity Santos Belart (?)¹⁰¹⁶, Hilda Soares Torres (?)¹⁰¹⁷, Mirian Falcão Lima (?)¹⁰¹⁸, Nina Felício dos Santos (?)¹⁰¹⁹, Odelli Castello Branco (?)¹⁰²⁰ et finalement Haydéa Lopes Santiago (1896-1980)¹⁰²¹. La liste est longue et elle n'est pas exhaustive. A part Haydéa Santiago, nous n'avons pas trouvé jusqu'à présent beaucoup de données sur ce groupe de femmes peintres. Ce que nous savons c'est qu'elles exposaient assez régulièrement dans les expositions générales et qu'elles essayaient de s'établir en tant qu'artistes.

Pour la majorité de ses élèves, Amoêdo était un maître très estimé et respecté car il incarnait pour eux avant tout, l'artiste moderne par excellence, celui qui vivait uniquement pour son art et de son art. Selon le témoignage de ses anciens élèves, il était un homme au contact très agréable, érudit et raffiné dans ses manières et un professeur très dévoué vis-à-vis de ses disciples qui démontraient du talent. Il savait les enthousiasmer et les faire progresser. Le peintre et graveur Carlos Oswald lors d'une interview au périodique *Tribuna de Petropolis* en janvier 1951 nous raconte à ce sujet :

« Amoêdo a été l'archétype du maître, du professeur. Je pourrais moi aussi me considérer comme son élève, quoique je n'aie jamais assisté à ses cours. Il parlait toujours ex-cathedra. Ses

¹⁰¹² Source : FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. Mémoire de recherche. Universidade Federal de Juiz de Fora. Pós-graduação em história. Page 34. Juiz de Fora, 2014.

¹⁰¹³ Elle a reçu une médaille de bronze en 1923, puis une médaille d'argent en 1924. En 1928, elle participe au concours du prix de voyage.

Source : *Catálogo da XXXV Exposição Geral*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1928.

¹⁰¹⁴ Source : FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. Mémoire de recherche. Universidade Federal de Juiz de Fora. Pós-graduação em história. Page 34. Juiz de Fora, 2014.

¹⁰¹⁵ Source : Catalogue de la *XXXVII Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1930.

¹⁰¹⁶ Elle reçut une mention d'honneur de 2^{ème} degré en 1907.

Source : Catalogue de la *XXXVI Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1929.

¹⁰¹⁷ Elle reçut une mention d'honneur de 2^{ème} degré en 1927.

Source : *Catálogo da XXXV Exposição Geral*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1928.

¹⁰¹⁸ Source : *Catálogo da XXXIII Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro : Companhia de Livros e Papeis, 1926.

¹⁰¹⁹ Source : Catalogue de la *XX Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Esculptura, Gravura, Architectura e Artes Aplicadas. No Edifício da Escola Nacional de Bellas Artes. De 10 horas da manhã às 5 horas da tarde. 1913*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1913.

¹⁰²⁰ Elle reçut une mention d'honneur de 2^{ème} degré en 1926, une mention d'honneur de 1^{er} degré en 1927 et une médaille de bronze en 1930. Source : *Catálogo da XXXVII Exposição Geral*. Rio de Janeiro : sans éditeur, 1930.

¹⁰²¹ Mariée au peintre Manoel Santiago, Haydéa Lopes Santiago a eu une mention d'honneur de 2^{ème} degré en 1923, une mention d'honneur de premier degré en 1924, une médaille de bronze en 1925, une médaille d'argent en 1927, puis une médaille d'or en 1934. En compagnie de son mari, elle voyage à Paris où ils séjournent entre les années 1928 et 1932. Elle exposa aussi au Salon parisien.

Source : *Catálogo da XXXIII Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro : Companhia de Livros e Papeis, 1926 et PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

avis étaient définitifs, n'admettant pas de répliques, aussi bien par la façon dont ils étaient proférés que par la logique sur laquelle ils étaient fondés. Amoêdo savait tout (ou donnait l'impression de tout savoir), non seulement sur l'art mais sur n'importe quel sujet, il informait, en élucidant, en expliquant, en trouvant la solution (...) »¹⁰²². (N.T., OSWALD, 1951)

Alfredo Galvão disait qu'il avait une forte personnalité et qu'il parlait dans ses cours de 8 à 13 heures, sans qu'on puisse l'interrompre¹⁰²³. Il avait aussi un côté fortement ironique et qu'il avait l'habitude de faire des critiques à ses élèves. Certains disciples embarrassés par son comportement changeaient de professeur de peinture voire interrompaient définitivement leurs études. Galvão témoigne à ce propos :

« Malheureusement le professeur Rodolpho Amoêdo, décourageait souvent les jeunes de talent, rebutés par sa manière de les critiquer, d'imposer ses idées et de commenter ironiquement leurs devoirs réalisés en classe. »¹⁰²⁴ (N.T., GALVÃO)

A cause de ce comportement, il avait du mal à gagner la sympathie de nombreuses personnes. Ceci accentuait son caractère plutôt réservé qu'il cultivait afin de préserver son intimité, même de ses disciples les plus proches ; en partie aussi pour ménager sa santé qui commençait à lui causer des soucis dès l'âge de 61 ans¹⁰²⁵. Son médecin lui conseillait souvent d'éviter la fatigue mais il tenait toujours à se rendre à l'école afin d'arriver au bout de ses obligations. Il va déménager de la rue Honório de Barros pour s'installer au deuxième étage d'un *sobrado* situé au 144 de la rue Buenos Aires, au moins depuis mars 1919¹⁰²⁶. Pour ses vacances d'été, Amoêdo avait l'habitude de séjourner au bord de la mer, dans la ville voisine de Niteroi. Au mois de février 1930¹⁰²⁷, il s'installe dans le quartier du *Saco de São Francisco* au 615, Estrada Fróes da Cruz à Niteroi.

¹⁰²² “Amoêdo foi o tipo do mestre, do professor. Posso eu também considerar-me seu aluno, embora nunca tenha frequentado suas aulas. Ele falava sempre ex-catedra. Seus pareceres eram definitivos, não admitiam réplica, tanto pela maneira em que eram expressados, como mesmo pela lógica em que eram baseados. Amoêdo sabia tudo (ou dava a impressão de saber tudo), pois, não só sobre arte, mas a propósito de qualquer assunto, ele informava, elucidando, explicando, resolvendo. (...)”

Source: ???

¹⁰²³ Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 50. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

¹⁰²⁴ “Infelizmente o professor Rodolpho Amoêdo, não raras vezes, intimidava e desanimava jovens de talento, inconformados com a maneira de criticar, de insistir na aceitação de suas idéias e de referir-se com ironia aos trabalhos de aula.”

Source: GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolpho Amoêdo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da Arte Brasileira*. Page 53. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

¹⁰²⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Documents N° 4796 et N° 4835).

¹⁰²⁶ Il logeait dans cette adresse au moins depuis le 15 mars 1919. Cet immeuble n'existe plus.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4835).

¹⁰²⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4805).

Pour ses pairs à l'Ecole, il était vu comme un maître d'« un zèle incontestable et de rare compétence »¹⁰²⁸ (N.T., document signé par Bahiana, Correa Lima, Memória, Lopez, Ghatrer, Corrêa, Stiler, Rodrigues, Oiti, Morales de los Rios, da Gama, Berna, Chambelland, Giradet et Albuquerque). Toutefois ses efforts ne seront pas si aisément récompensés car au bout d'environ cinq ans et huit mois¹⁰²⁹, il ne sera reconduit à son poste en 1924 que pour un délai de deux ans. Il continuera dans sa charge de professeur par intérim. Le directeur Baptista da Costa décédé en 1926 sera remplacé par le sculpteur José O. Corrêa Lima. A la fin de cette année-là, son contrat finissant, en principe il devait quitter l'Ecole. Alors le 21 janvier 1927¹⁰³⁰, quinze de ses collègues soussignent un document¹⁰³¹ demandant au ministre sa nomination définitive comme professeur titulaire de peinture, indépendamment de concours. Ils s'appuyaient sur les articles 22 et 44 du statut de l'Ecole, annexé au décret n° 11.749 du 13.10.1915. Le premier prévoyant qu'après un délai de six ans comme professeur, il pourrait être titularisé dans la charge. Le deuxième envisageait « la dispense de concours à condition d'avoir le vote de deux tiers de l'assemblée des professeurs, d'être l'auteur d'œuvres vraiment notables sur n'importe quel sujet des disciplines enseignées à l'Ecole ». Une réponse négative leur sera donnée de la part d'Augusto de Vianna do Castello, ministre de la Justice. Cette décision sera communiquée à l'assemblée le 21 février 1927¹⁰³². Très déçue de cette décision, l'assemblée enverra encore une autre lettre au ministre, rédigée par Gastão Bahiana, le 23 février suivant.

Amoêdo va continuer dans l'institution mais toujours en tant que professeur par intérim. Au bout de dix ans dans cette situation précaire, il demanda au directeur José O. Corrêa Lima le 28 août 1928¹⁰³³ de pouvoir officiellement bénéficier des avantages prévus par l'article 44 du statut de l'école. Pour cela il adjoint une liste de sa production

¹⁰²⁸ «... inexcédível zelo e rara competencia...» (document signé par Bahiana, Correa Lima, Memória, Lopez, Ghatrer, Corrêa, Stiler, Rordrigues, Oiti, Morales de los Rios, da Gama, Berna, Chambelland, Girardet et Albuquerque).

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4797).

¹⁰²⁹ Dans certains documents, on trouve six ans mais nous considérons les mots d'Amoêdo à ce sujet : « ...de 1918 à 1923 comme embauché sous contrat... ».

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4799).

¹⁰³⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4797).

¹⁰³¹ Ces quinze professeurs de l'Ecole étaient Gastão Bahiana, le sculpteur positiviste José O. Corrêa Lima, Archimedes Mem Dias, Neza Ghatrer, Armando Magalhães Corrêa, Rhéa Stiler, Alvaro J. Rodrigues, Frehus Ver Oiti, l'architecte Adolpho Morales de los Rios, Raul de Saldanha da Gama, João Ludovico Maria Berna, le peintre Rodolpho Chambelland, le graveur Augusto Girardet et le peintre Lucílio de Albuquerque.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4797).

¹⁰³² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4798).

¹⁰³³ Après la publication d'un édit de ce même jour dans le journal officiel du gouvernement.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4799).

et un résumé de sa carrière¹⁰³⁴. Le lendemain, sa demande est satisfaite sans problème par la direction et le 29 octobre 1928¹⁰³⁵, il sera officiellement nommé « professeur temporaire de peinture à l'ENBA » par le président de la République Washington Luís P. de Lima. C'était le premier pas requis afin de pouvoir finalement être reconnu comme professeur titulaire. Il semble qu'en novembre 1929 il ait passé un concours organisé par l'Ecole pour la chaire de peinture mais sans succès. En effet, le 9 novembre 1929 il demande à la direction la restitution des documents qu'il avait déposés auprès de l'Ecole. Ces papiers servaient à attester de son identité et de son honnêteté.

Sa situation sera définitivement réglée par le ministre le 8 juillet 1931¹⁰³⁶. Au nom du gouvernement provisoire du Brésil, une résolution signée par Francisco Campos désigne Amoêdo « professeur titulaire » de l'ENBA. Entretemps un nouveau dispositif prévu dans les décrets n° 19.852¹⁰³⁷ et n° 19.851¹⁰³⁸ du 11 avril 1931 permettait de régulariser la situation d'Amoêdo. Dorénavant il n'avait plus besoin de passer par des concours et pouvait aussi envisager d'obtenir une retraite rémunérée. L'architecte Lucio Costa (1902-1998) était le nouveau directeur de l'école depuis le 8.12.1930. Il n'y restera que jusqu'au 10.09.1931. Ensuite, l'architecte Archimedes Memória (1893-1960) va le remplacer jusqu'au 16.01.1937¹⁰³⁹. Une grande réforme dans l'enseignement commence alors à être envisagée par l'école¹⁰⁴⁰. Une commission de réorganisation de l'ENBA sera alors formée.

Amoêdo va proposer le changement des thématiques qui sont imposées aux élèves lors des concours de peinture de niveau intermédiaire. Depuis longtemps, il critiquait le statut de l'Ecole qui exigeait la réalisation d'un *tondo* grandeur nature peint à l'huile et copié d'après un modèle vivant en un maximum de 25 séances. Il disait que ce genre d'examen était le sujet d'un cours supérieur dans toutes les écoles des beaux-arts. Il s'interroge le 11 février 1932 :

¹⁰³⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4800).

¹⁰³⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4801).

¹⁰³⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4801).

¹⁰³⁷ Selon l'article n° 315, 3^{ème} paragraphe du décret 19.852.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4801).

¹⁰³⁸ Selon les termes des articles 48, lettre « a » et 59 du décret 19.851.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4801).

¹⁰³⁹ Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 22. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

¹⁰⁴⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4807).

«...si les élèves de première et même de deuxième année, pour le concours de niveau intermédiaire doivent exécuter une telle épreuve, que sera-t-il donc pour le niveau supérieur?»¹⁰⁴¹ (AMOÊDO, 1932)

Il soumet aux membres de la commission l'idée de laisser les professeurs ou la commission organisatrice des concours décider de leur organisation et du contenu des examens. Cet avis a dû être bien accueilli puisque le directeur lui demande quelques jours plus tard sa proposition d'examen final pour les cours de peinture. Il va alors proposer un examen unique pour la première année. Ce serait la réalisation d'une tête d'expression : c'est-à-dire une tête peinte d'après un modèle vivant qui soit animée par une émotion quelconque selon le choix du candidat. En conséquence, il ne pense pas être nécessaire de modifier sa méthode de travail pour les cours de peinture à sa charge¹⁰⁴².

Il s'adonnait véritablement à son travail d'enseignant à l'école, sans aucune autre activité rémunérée¹⁰⁴³. Invité à composer une commission d'avis sur la valeur artistique de plusieurs tableaux, il les évalua leur valeur, aux côtés de Rodolpho Chambelland et Augusto Bracet le 4 juillet 1932¹⁰⁴⁴. Ces œuvres étaient mis en vente pour la pinacothèque de l'Ecole. Le 17 avril 1934¹⁰⁴⁵, il sera désigné par le ministre membre du Conseil Technique et Administratif, pour les cours de peinture, sculpture et gravure de l'ENBA.

L'intérêt d'Amoêdo ne s'est pas limité à l'art de la peinture. Il aide en 1933 à fonder à l'école un cours sur les arts décoratifs. Ce cours avait été conçu par le professeur et collègue José Flexa Pinto Ribeiro (1884- ?). Amoêdo ne quittera sa charge d'enseignant à l'école qu'au moment de sa retraite le 3 mai 1934¹⁰⁴⁶, alors âgé de 76 ans mais officiellement, il ne sera à la retraite qu'après le décret du 20 août 1934¹⁰⁴⁷. Il devait recevoir par an la somme de 12 contos de réis (12:000\$000) : soit 8 :000\$000 pour son

¹⁰⁴¹ «... se os alumnos do primeiro e mesmo do segundo anno, para o concurso de grau medio devem executar uma tal prova, o que será preciso exigir para o de grau máximo ?» (AMOÊDO, 1932)

Source: Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4807).

¹⁰⁴² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4808).

¹⁰⁴³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4810).

¹⁰⁴⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4809).

¹⁰⁴⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4812).

¹⁰⁴⁶Source: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Page 19. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.

¹⁰⁴⁷ Il sera mis à la retraite par un décret officiel du 20.08.1934 et selon les termes du n° 3, article 170 de la Constitution Fédérale et l'article 64 du décret 19.851 du 11.04.1934.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4813).

salaire et 4:000\$000 de bonus pour son ancienneté dans l'enseignement public¹⁰⁴⁸. De plus, ce ne serait qu'avec beaucoup de retard, c'est-à-dire à partir de son inscription à la fiche de paie du Trésor National le 10 janvier 1935¹⁰⁴⁹, qu'il percevra sa retraite. En fait, il continua à donner des cours à l'école jusqu'en 1937.

Avec cette modeste pension il avait beaucoup de mal à survivre. Le 5 novembre 1936¹⁰⁵⁰, il décida de vendre à l'école sa collection de 35 livres d'art qu'il avait rapporté en majorité de Paris. Il avait aussi certainement l'intention de s'en débarrasser à cause d'un déménagement imminent. Vers la fin 1936¹⁰⁵¹, il va quitter l'appartement de la rue Buenos Aires où il a vécu près de vingt ans car il avait de plus en plus du mal à monter les escaliers d'entrée¹⁰⁵². Il décida donc d'aller vivre dans une petite maison d'accès plus commode au 14 rua da Paineira – devenue rua J.J. Seabra en 1941 – maison II, dans le bucolique arrondissement du Jardin Botanique. Ce sera le lieu où lui et sa femme finiront leurs jours. Il va louer cette modeste petite maison à l'antiquaire Raul da Motta Maia qui l'avait achetée le 14 juillet 1936¹⁰⁵³. Cet antiquaire louera cette maison en premier au couple Amoêdo pour qui il éprouvera toujours beaucoup de respect¹⁰⁵⁴.

Pour survivre de sa modeste pension, Amoêdo est obligé de continuer à travailler ce qu'il fait pendant encore quelques années, en donnant des cours de peinture à l'école jusqu'en 1937. A partir de ce moment là, il est forcé d'arrêter toute activité car il a de sérieux problèmes de santé et de vue. Atteint par la cataracte, il ne pourra plus peindre ni donner des cours de peinture. Il va connaître alors une période de grandes difficultés financières. Alors un certain nombre d'hommages lui seront rendus dans les milieux culturels de Rio. D'abord le directeur par intérim de l'Ecole, Augusto Bracet va inaugurer un buste en bronze d'Amoêdo le 4 mai 1938¹⁰⁵⁵ à l'intérieur de l'institution¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁴⁸ Ce bonus était donné aux enseignants ayant plus de 25 ans d'ancienneté dans des établissements publics. Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4813).

¹⁰⁴⁹ Procès n° 65.147/34, noté sur la feuille d'enregistrement des retraités de la Sous-Direction de Dépense du Trésor National le 16.04.1935.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4813).

¹⁰⁵⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4814).

¹⁰⁵¹ Une carte postale est adressée à Adelaïde Amoêdo le 09.04.1937 demeurant au 14 rue da *Paineira* casa II. Source : Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional (RA 8).

¹⁰⁵² Source : selon entretien avec Mme Régina Esnaty-Garcia.

¹⁰⁵³ Source : Rio de Janeiro, titre de propriété de la maison où vivait Amoêdo au 14, rue J.J. Seabra.

¹⁰⁵⁴ Source : selon l'entretien avec Carmem Cuinas.

¹⁰⁵⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4815).

¹⁰⁵⁶ Il existait une photographie sur cet événement qui devait être conservée dans les archives du Museu Nacional de Belas Artes, mais malheureusement cette photographie a été perdue. Elle avait été offerte par la petite nièce d'Amoêdo, Anna Maria Esnaty à l'actuelle directrice du Musée, Mônica F. Braunschweiger Xexéo.

Ensuite un groupe d'artistes et d'intellectuels indigné va dénoncer dans les médias la situation précaire dans laquelle vit Amoêdo. En effet, même à la retraite, malade et âgé de quatre-vingts ans, l'artiste cherchait encore du travail pour survivre¹⁰⁵⁷. Soutenu alors par des institutions culturelles, un mémorandum sera rédigé et envoyé au gouvernement brésilien. Une aide concrète à l'artiste y est demandée sous forme d'un achat de ses œuvres menacées d'être dispersées par la vente. Gustavo Capanema, alors ministre de l'Education et de la Santé donne tout son appui au mouvement. Il va soumettre de suite la demande au président Getúlio Vargas qui l'approuvera. Une commission pour le classement et l'évaluation des œuvres d'Amoêdo sera alors créée. Elle a été formée par divers membres dont le peintre et directeur du Museu Nacional de Belas Artes (créé en 1937) Teixeira; Heitor Bracet, le directeur de l'Ecole; Peregrino Junior, président de l'Association des Artistes Brésiliens et par Castro Filho, président de la Société Brésilienne des Beaux-Arts. Un long processus bureaucratique sera alors entamé jusqu'à l'obtention d'une réponse définitive et favorable à l'artiste mais l'autorisation du gouvernement pour l'acquisition du fond de l'artiste ne sera accordée officiellement que le 31 mai de l'année suivante.

Parallèlement à cette initiative, un autre hommage lui est consacré par un groupe d'anciens élèves et d'admirateurs le 8 novembre 1940. Ce jour-là, ils sont venus place du Russell, dans l'arrondissement de Gloria, afin d'inaugurer face à l'ancienne église un buste en bronze d'Amoêdo exécuté par le sculpteur positiviste Corrêa Lima. Cette œuvre a été offerte par la *Sociedade Brasileira de Belas Artes* [Société Brésilienne des Beaux-Arts]. Toutefois, Amoêdo âgé et malade ne pourra s'y rendre. Le 6 mars 1941, il fera une dernière interview pour le journal *O Globo*. Emmené d'urgence quelques jours plus tard à l'Hôpital Gaffrée-Guinle, il n'en sortira plus. Malgré les soins intensifs du Dr. Pinheiro Machado, après une longue maladie, il ne résiste plus. Il décède le 31 mai 1941 à 8 heures et demie du matin. Faute de ressources de la veuve Amoêdo, les amis, collègues et admirateurs de l'artiste ont dû se cotiser pour l'organisation de ses funérailles le 1^{er} juin, au cimetière São João Batista à Rio. Après ce dernier hommage du vivant du peintre, un autre buste sera inauguré lors du centenaire de sa naissance en 1957 (**Photo 17**). Il se trouve conservé actuellement au Museu Dom João VI.

¹⁰⁵⁷ Source : OSWALD, Carlos. *Artistas que conheci, Rodolfo Amoedo* In *Tribuna de Petrópolis. Arte e Literatura. Suplemento*. Ano III. Janvier 1951. N° 18.

Le maître et ses élèves : quelques considérations

Si d'un côté, Amoêdo a subi l'influence de ses maîtres Meirelles, Cabanel et de certains peintres français, dans l'autre sens une influence décisive se fera sentir de sa part sur les générations suivantes de peintres brésiliens. Selon Migliaccio, Amoêdo est devenu le chef de file de la rénovation de l'art brésilien à cheval sur les deux siècles et ceci grâce à ses choix esthétiques. Son influence serait encore plus importante que celle des frères Henrique et Rodolpho Bernardelli¹⁰⁵⁸. Parmi les premières générations d'élèves d'Amoêdo de la fin du XIX^{ème} siècle, nous retrouvons surtout les talents de Visconti et de Baptista da Costa. Le premier va se distinguer depuis 1900 comme l'artiste le plus talentueux et universel du Brésil. Il suivra son chemin d'abord vers l'impressionnisme, puis vers le symbolisme et l'art nouveau. Suivant toujours la pensée de Migliaccio, Amoêdo aurait compris, comme Degas, qu'il n'y avait pas vraiment de contradiction entre la pureté linéaire d'Ingres et la fonction constructive de la couleur, telle qu'elle était employée par Delacroix ou par Corot. Ceci a permis à la génération suivante d'artistes brésiliens, tels Visconti, de s'adonner à la production internationale de l'art nouveau¹⁰⁵⁹. Parmi la deuxième génération de peintres formés par Amoêdo, se distingue surtout le paysagiste João Baptista da Costa. Celui-ci a été aussi une expression singulière de la peinture brésilienne de la fin du XIX^{ème} et du premier quart du XX^{ème} siècle. Ses paysages et ses portraits sont réalistes avec un dessin travaillé. Ses premiers paysages sont caractérisés par une luminosité ouverte et poétique. Ses camaïeux de vert ne sont pas sans rappeler ceux employés par Amoêdo dans le *Récit de Philletas* (1887) ; par conséquent, un renvoi aux paysages bucoliques de Puvis de Chavannes. Dans sa maturité, après son veuvage, les couleurs et la lumière de ses oeuvres deviendront plus mélancoliques. Prix du voyage en 1894, ce n'est qu'en 1896 que Baptista da Costa va pouvoir partir à Paris et étudier à l'Académie Julian. Comme Amoêdo, il n'adoptera jamais dans sa carrière une attitude de rupture radicale avec les valeurs académiques.

¹⁰⁵⁸ Source : MIGLIACCIO, Luciano. *Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar In 30 anos Credicard, 30 mestres da pintura no Brasil*. Pages 32-33. São Paulo: MASP, 2001.

¹⁰⁵⁹ Visconti va réussir à introduire les propositions de l'art nouveau, notamment après son passage à l'atelier de Gasset à Paris.

Source : MIGLIACCIO, Luciano. *Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar In 30 anos Credicard, 30 mestres da pintura no Brasil*. Pages 31-32. São Paulo: MASP, 2001.

On retrouve aussi dans cette génération d'élèves maintes personnalités artistiques de poids quoique moins connues et moins étudiées. Comme le peintre Raphael Frederico, qui réalisa une peinture lumineuse et riche en couleurs alliée à un dessin précis. Sous l'orientation d'Amoêdo, il s'adonne particulièrement à l'aquarelle, en même temps qu'il cherche de nouvelles techniques d'expression. Son grand tableau représentant *La tentation de Saint Antoine* est de tendance symboliste. Avec cette toile, il a fait preuve d'une grande originalité par rapport aux autres artistes brésiliens.

José Fiúza Guimarães, portugais d'origine, reçut le prix du voyage en 1895. Il se spécialisa dans les nus avec des poses originales et fit preuve de hardiesse dans le dessin.

Argemiro da Cunha¹⁰⁶⁰ (?) va suivre le même parcours qu'Amoêdo et Zeferino da Costa. Il va réaliser de nombreuses décorations pour des bâtiments publics (ministère de la guerre) et privés (les hôtels particuliers d'Arnaldo Barreto et du général Pinheiro Machado) à Rio. Il secondera le peintre Bernardelli pendant les travaux de décoration du ministère de l'économie. Ce sont des artistes injustement oubliés dont la peinture avait des points communs avec celle d'Amoêdo.

Il ne faut pas oublier une génération de disciples formés en dehors de l'enseignement officiel. Cette formation libre dispensée par Amoêdo dans son atelier de l'Ecole des Beaux-Arts correspond aux années 1906 à 1918. Pendant cette période, ses cours ont été suivis notamment par deux femmes peintres de talent: Pardos et Veiga. Pardos était d'origine espagnole, une danseuse qui arrivait en tournée au Brésil en 1890. Elle décida alors de s'installer à Rio et d'abandonner ses spectacles de danse afin de suivre des cours de peinture. Elle devient alors une élève particulière de dessin et de peinture d'Amoêdo. De 1913 à 1918, elle expose régulièrement au salon de Rio. Pardos et Veiga sont deux fidèles disciples d'Amoêdo qui vont développer le même style réaliste académique de leur maître, notamment dans leurs représentations du nu. Elles exposent ensemble à la Galerie Jorge un total de cent-quatorze oeuvres en octobre 1916 (**Photo 8**) avec beaucoup de succès dans les médias. Ces deux artistes étaient parmi les disciples

¹⁰⁶⁰ Argemiro Augusto Pereira da Cunha avait suivi des études préliminaires avec Evêncio Nunes au Lyceo de Artes e Officios¹⁰⁶⁰. Il s'inscrit ensuite à l'Ecole où il devient pendant un an élève d'Amoêdo et plus tard disciple des peintres Zeferino et Baptista da Costa. Elève très appliqué et passionné par le dessin, il attire rapidement l'attention de ses maîtres. Devenu peintre d'histoire, c'est surtout les sujets religieux et les portraits qui l'intéressent. Ses compositions sont bien structurées et leur coloris reste sobre. Il participe assidûment à des Expositions Générales où il obtient en 1919 la médaille d'argent pour son *Portrait de Mlle M.S.*, aussi appelé de *Rosas* [Roses].

Source : *O Malho*. Anno XX. N° 1000. Page 33. Rio de Janeiro, le 12.11.1921.

femmes d'Amoêdo les plus primées lors des expositions générales¹⁰⁶¹. Pardos va finir par abandonner subitement la peinture, tandis que Veiga va se tourner vers l'impressionnisme et la peinture en plein air. Veiga et Georgina de Albuquerque (1885-1962) sont parmi les premiers noms féminins de la peinture brésilienne.

De la génération plus récente de disciples, nous pouvons constater l'influence du style d'Amoêdo sur certains élèves, comme Portinari et Armando Vianna. Portinari, artiste moderniste devenu très célèbre dès 1935, gardera toujours une œuvre figurative et de représentation humaine. Les deux panneaux décoratifs *Guerre* et *Paix* (**Figs. 178 et 179**) qu'il a conçus pour le siège de l'ONU à New York entre 1952 et 1956 en sont une preuve. Ces panneaux colorés à format vertical et aux nombreux personnages schématiques, dépouillés semblent à première vue être une œuvre abstraite. Ils présentent toutefois une mise en scène très élaborée qui s'inspire de la Bible et du théâtre antique d'Esquile. C'est avant tout une grande œuvre d'érudition de Portinari.

Armando Vianna était le fils d'Antonio Vianna, un autre ancien disciple d'Amoêdo. Sa peinture de facture réaliste et académique avait toujours pour base le dessin et un coloris fidèle à la nature. De tendance éclectique, il va ensuite évoluer vers un style impressionniste. Comme son maître, il a peint tous les genres et a réalisé des décorations pour des bâtiments publics. Il a aussi pratiqué l'aquarelle et eu un grand nombre d'élèves. Tous ces artistes, anciens élèves très doués d'Amoêdo - à l'exception de Portinari - seront complètement dépassés par l'avènement de la *Modernidade* [Modernité] qui a eu lieu avec la Semaine de 1922. Après celle-ci, le *Salão Revolucionário* [Salon Révolutionnaire] de 1931 va consolider le début d'un véritable renouveau esthétique, bien au-delà de tous les carcans académiques.

¹⁰⁶¹ Source: FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. Mémoire de recherche. Universidade Federal de Juiz de Fora. Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

La technique de l'aquarelle

C'est dans l'art de l'aquarelle qu'Amoêdo va manifester sa plus grande sensibilité. La peinture de l'aquarelle est une technique avec des couleurs diluées dans l'eau. L'aspect transparent est sa différence fondamentale avec les autres procédés de peinture. L'agglutinant de l'aquarelle est la gomme arabique (extraite de l'arbre *Acacia*), soluble dans l'eau. Pour atteindre la transparence, les teintes ne peuvent être pâteuses et la superposition des couches doit être extrêmement limitée. Les origines de l'aquarelle sont probablement liées à la découverte du papier dont la fabrication remonte au II^{ème} siècle avant Jésus Christ en Chine. La différence essentielle entre l'aquarelle et la tempéra est l'opacité de cette dernière, ainsi que l'usage du blanc et l'application pâteuse des teintes. Dans l'aquarelle, le blanc est obtenu en laissant en réserve le support, en général le papier blanc. Les supports sont d'ailleurs les mêmes pour ces deux méthodes. Les matériaux, pigments et agglutinants peuvent aussi être les mêmes.

V. Etude de figure féminine avec parapluie sur la pelouse, s/d (MNBA, Inv. : 1295) : aquarelle sur papier

Marinier, s/d (MNBA, Inv. : 1251) : aquarelle sur papier

Esquisse du portrait de Carlos de Carvalho au piano, s/d (MNBA, Inv. : 1200) : aquarelle et tempéra sur papier

Portrait de femme, s/d (MNBA, Inv. : 1331) : aquarelle et tempéra sur papier

Etude de panneau décoratif, s/d (MNBA, Inv. : 1211) : aquarelle et tempéra sur papier

Etude de panneau décoratif pour le Théâtre Municipal de Rio de Janeiro : danse grecque, c. 1913 (MNBA, Inv. : 1287) : gouache et aquarelle sur papier.

Pendant toute sa carrière, Amoêdo va souvent aborder la technique de l'aquarelle. Il en laissera une vaste et remarquable production. Cette méthode de peinture va attirer en particulier l'attention de Duque qui considère sa manière de traiter l'aquarelle comme originale et différente des autres artistes. Il croit qu'Amoêdo se distingue comme encore plus moderne et élégant dans cette expression. Comme il le dira à propos de *Figure féminine en rouge à la fenêtre*¹⁰⁶² (N.T.) (**Fig. 177**) :

¹⁰⁶² *Figura feminina de vermelho à janela* ou *Cena de interior (ou moça de vermelho)*. [Figure féminine en rouge à la fenêtre, dit aussi Scène d'intérieur (ou jeune femme en rouge)]. Sans date et sans signature.

« La prédilection du professeur Amoedo est d'autant plus accentuée pour le modernisme et pour la féminité élégante dans l'aquarelle [...]

Dans toute sa production, cependant, sa manière de traiter l'aquarelle ne se confond pas avec celle des autres, elle est originale. Ce maître ne tâche pas, il accomplit ses aquarelles avec le même soin qu'il accorde à ses précieux petits tableaux à l'huile; ceci donne à l'oeuvre un certain charme, résultat d'une délicatesse dans la touche sans empâtements qui se diffuse et s'associe doucement sans maniérisme.»¹⁰⁶³ (N.T., DUQUE, 1929)

Il va tellement se consacrer à cette technique et vouloir la diffuser dans le milieu artistique qu'il va fonder à Rio une association des aquarellistes en 1902 dont il est le premier président. Le but de cette association était d'organiser des expositions et aussi des cours d'aquarelle (au départ ils étaient gratuits). Une première exposition est inaugurée en 1902. Ensuite, la deuxième, inaugurée le 1^{er} juillet 1903 va rassembler plusieurs artistes de renom¹⁰⁶⁴. Nous ne connaissons que le catalogue de la deuxième exposition. Ces événements permettaient aux artistes de faire connaître leurs œuvres et aussi de générer des occasions de vente. Ce catalogue de la deuxième exposition a sa couverture signée par Heitor Malaguti. Les œuvres et les artistes étaient numérotés avec indication du prix de chaque aquarelle présentée. Amoêdo y expose treize œuvres (12 aquarelles et une gouache)¹⁰⁶⁵ dont la plupart était des paysages bucoliques de Rio :

N° 1 - *Marina (Ponta do Flamengo)* [Marine (Pointe de Flamengo)];

N° 2 - *Paineira em flor (Vargem Alegre)* [Arbre (Paineira) en fleur (Vargem Alegre)];

N° 3 - *Canto de jardim* [Coin de jardin];

N° 4 - *Interior (cadeira veneziana)* [Intérieur (chaise de Venise)];

N° 5 - *Interior (vaso de begônia)* [Intérieur (vase avec bégonia)];

N° 6 - *Domino*;

Aquarelle sur carton. Dimensions : 27,5 cm (H) x 21,2 cm (L). Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 1279.

¹⁰⁶³ « É acentuada a predileção do professor Amoedo pelo modernismo e pela feminilidade elegante na aquarela. [...]

Em todos os trabalhos, porém, a sua maneira de aquarelar não se confunde com a de outros, é original. Esse mestre, não mancha, termina as suas aquarelas com o mesmo esmero que dispensa às suas valiosas tabletas a óleo; mas isso lhe dá ao trabalho um certo encanto, resultante de uma delicadeza em que o toque não se acusa em placas, e sim se difunde, se combina suavemente sem maneirismo.”

Source: DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e escultores*. Page 172. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

¹⁰⁶⁴ Parmi eux, les peintres : Baptista da Costa qui présente 2 aquarelles ; Henrique Bernardelli présente 3 gouaches ; Helios Seelinger présente 8 œuvres (6 tempéras et 2 aquarelles) ; Benno Treidler présente 11 aquarelles ; Visconti expose 4 œuvres (2 tempéras et 2 aquarelles).

Source : *Catálogo da Segunda Exposição da Associação de Aquarellistas em 1º de Julho de 1903*. Conservé à Rio de Janeiro, aux archives du Museu Nacional de Belas Artes (Document N° 24/1903).

¹⁰⁶⁵ Le prix des aquarelles d'Amoêdo était le suivant : *Marine* (150\$), *Arbre en fleur* (100\$), *Coin de jardin* (150\$), *Intérieur : chaise de Venise* (400\$), *Intérieur : vase avec bégonia* (400\$), *Domino* (250\$), *Prélude* (500\$), *Tourment* (400\$), *Fin de la plage du Flamengo* (120\$), *Jardin Botanique* (100\$), *Crépuscule* (150\$) et *Convalescent* (360\$). La gouache *Villegaignon* n'a pas d'indication de prix. Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes (Document N° 24/1903).

- N° 7 – *Preludiando* [Prélude];
 N° 8 - *Tormento* [Tourment];
 N° 9 - *Final da praia do Flamengo* [Fin de la plage de Flamengo];
 N° 10 - *Jardim Botânico* [Jardin Botanique];
 N° 11 - *Villegaignon*;
 N° 12 - *Crepúsculo* [Crépuscule];
 N° 13 - *Convalescente* [Convalescent].

D'autres sont des intérieurs et des natures mortes, ainsi que trois peintures aux figures humaines. Nous n'avons pas encore trouvé la localisation de toutes ces œuvres.

Amoêdo logeait à ce moment-là au numéro 57 de la rue Payssandu dans le quartier traditionnel de Flamengo, proche des vues bucoliques qu'il a alors représentées.

Cette exposition a dû connaître un certain succès car, dorénavant tous les ans, au mois de juin-juillet, elles vont se succéder. En juin 1904, lors de la troisième exposition de l'Association des Aquarellistes, Amoêdo présente quatre œuvres. Toutefois, nous ne savons pas lesquelles jusqu'à présent.

En janvier-février 1905¹⁰⁶⁶, il est reconduit au poste de président de l'Association, laquelle peut toujours compter en principe sur le soutien logistique de l'Ecole. Le directeur Bernardelli lui donne volontiers son appui à travers le prêt d'une des salles tous les ans. Des assemblées y sont aussi réalisées comme celles de février 1905¹⁰⁶⁷, du 3 août 1905¹⁰⁶⁸, outre les réunions d'organisation de l'exposition annuelle¹⁰⁶⁹.

Toutefois l'exposition du 1^{er} juillet 1907 aura lieu dans les dépendances du journal *O Paiz*¹⁰⁷⁰. Le jour de son ouverture a été très couru par la presse, les artistes et la société locale. La critique émet des notes favorables aux œuvres d'Amoêdo, notamment *Retrato de D. Júlia Lopes de Almeida*¹⁰⁷¹ [Portrait de Mme Julia Lopes de Almeida] (**Fig. 92**) et *Anceio* [Angoisse] (**Fig. 174**).

Durant de longues années, Amoêdo sera le président de cette association. Selon nos registres, en 1916, il l'était encore¹⁰⁷². En effet, dans l'après-midi du 8 juin 1916, les membres de l'Association se sont rassemblés afin discuter les propositions d'Amoêdo quant aux changements des statuts. Outre Amoêdo, sept ou huit peintres y sont

¹⁰⁶⁶ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4790).

¹⁰⁶⁷ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4790).

¹⁰⁶⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4790).

¹⁰⁶⁹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes (Document N° 10/1905).

¹⁰⁷⁰ Source: *Revista da Semana*. Anno XII. N°. 376. Rio de Janeiro, le 28 juillet 1907.

¹⁰⁷¹ Concernant ce portrait, il existe une étude très achevée conservée à Rio de Janeiro, dans une collection privée (**Fig. 93**).

¹⁰⁷² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4795).

présents : Malaguti, Archimedes, Fiúza Guimarães, Frederico, Dall'Ara Machado, Bernardelli et Julião Machado. On décida alors que dorénavant tous les cours seraient payants, aussi bien ceux du matin que du soir. Les paiements seraient mensuels à l'ordre de l'Association. En outre, Amoêdo propose le 3 ou le 14 juillet comme date pour la prochaine exposition. On planifie une section contenant des tableaux d'art réalisés auparavant. Puis, une ouverture solennelle avec la présence d'Escragnolle Taunay et un concert de musique. Ensuite, une vente aux enchères « *sui generis* »¹⁰⁷³ aura lieu.

Il est fort possible qu'Amoêdo ait été le seul président de cette association, puisqu'elle sera dissoute vers le 5 septembre 1934¹⁰⁷⁴ lors de sa retraite. Tout le patrimoine de l'association sera mis à disposition de la direction de l'ENBA afin qu'un prix annuel soit décerné au meilleur élève de peinture dans la technique de l'aquarelle. Cette résolution a été prise en assemblée générale alors que le peintre Raphael Frederico était le trésorier. Elle vaudra à Amoêdo un vrai sentiment de reconnaissance de la part du directeur de l'Ecole, Archimedes Memória pour sa « brillante collaboration »¹⁰⁷⁵ (N.T., MEMÓRIA, 1934) et pour « son travail dévoué »¹⁰⁷⁶ (N.T., MEMÓRIA, 1934), en tant que professeur à l'ENBA pendant tout son mandat.

¹⁰⁷³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4795).

¹⁰⁷⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Documents N° 4823 et 4824).

¹⁰⁷⁵ « ... brilhante colaboração » (MEMÓRIA, 1934).

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4824).

¹⁰⁷⁶ « ... dedicado desempenho vosso mandato. » (MEMÓRIA, 1934).

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4824).

L'importance de la littérature contemporaine

Amoêdo fréquentait assidûment le cercle des intellectuels et des écrivains de Rio de Janeiro depuis la fin des années 1880. Il était particulièrement proche de certains hommes de lettres comme Felinto de Almeida, Coelho Neto, Bilac, Pompéia, de Laet et Teixeira Mendes, parmi tant d'autres. Il peint d'abord un portrait collectif d'un groupe d'écrivains très amis en 1889 (**Fig. 86**). Ensuite, il réalise le portrait de Felinto de Almeida (**Fig. 94**) en 1896, ainsi que de sa femme, l'écrivain Júlia Lopes de Almeida (**Fig. 92**). Avec le poète Pompéia, Amoêdo entretient une étroite amitié. Il réalise aussi son portrait (**Fig. 120**) en buste laissé en état d'esquisse. Ce portrait de Pompéia est considéré comme très rare – ainsi que le portrait collectif où il est représenté assez fidèlement. L'auteur du roman *L'Athénée* (N.T.) s'est suicidé à l'âge de trente-deux ans. Parmi tous les écrivains des nombreux cercles littéraires qui existaient à Rio, le poète et journaliste Bilac était le plus célèbre de son temps. Souvent sa présence était demandée lors de grands déjeuners et dîners. Lui et les autres participants avaient l'habitude de signer les menus comme souvenir des rencontres. Bilac a rassemblé ainsi une collection de menus¹⁰⁷⁷ signés qu'il a gardés. Elle démontre l'influence française dans les moeurs de l'élite intellectuelle brésilienne. Amoêdo fréquentait souvent ces cercles, ainsi que les deux frères artistes Henrique et Rodolfo Bernardelli. Des hommes politiques venaient aussi en ces lieux, se mêlant aux poètes, aux écrivains et aux artistes. L'autre écrivain célèbre de cette époque était Machado de Assis, l'un des fondateurs de l'Académie Brésilienne des Lettres en 1897. Il se joignait aussi à ces cercles, notamment à celui nommé *panelinha*, c'est-à-dire petit groupe d'amis, qui s'était formé à Rio depuis 1901. La *panelinha* se réunissait pour discuter et festoyer lors de déjeuners (**Photos 15 et 16**).

Machado de Assis, dit aussi Machado, a laissé une œuvre littéraire unique composée de contes, chroniques, poèmes, pièces de théâtre et romans. L'ensemble de son oeuvre est considéré comme le plus important déjà écrit au Brésil. Il a réussi à introduire dans la littérature brésilienne une nuance plus philosophique et une ironie fine alors inédites dans le pays. Il a fondé l'Académie Brésilienne des Lettres en 1897, occupant le poste

¹⁰⁷⁷ Cette collection de menus est la plus importante du Brésil. Elle est actuellement conservée dans le Centre de Mémoire de l'Académie Brésilienne des Lettres à Rio de Janeiro.

de président jusqu'à sa mort. Il publie en 1904, *Esau et Jacob*, l'un de ses derniers romans mais parmi les plus célèbres. Il reprend l'ancienne inspiration biblique, tout en créant une autre histoire où les deux frères ennemis n'ont pas de raison réelle de se disputer. En quelque sorte, il rend l'histoire plus actuelle et moderne, faite de divergences innées entre deux êtres d'une même famille. Son style réaliste est sobre et concis. Après un début romantique, Machado évolue vers une position plus réaliste sans jamais toutefois tomber dans le naturalisme. L'art pour Machado n'était pas destiné à remplir le temps d'une société bourgeoise oisive mais il avait une mission à accomplir en apprenant aux hommes les choses de la vie. Machado et Amoêdo sont deux créateurs qui présentent le même style élégant et érudit dans leurs œuvres et qui n'ont pas toujours été acceptés par la société brésilienne de l'époque. Ces deux créateurs étaient d'origine très modeste. Ils étaient aussi deux auteurs très pessimistes et sceptiques quant à leur art. Machado croyait que la littérature était « plus qu'un amusement et moins qu'un apostolat. » Comme nous le raconte Débora Martins da Cunha (2005) dans sa monographie intitulé *Rodolfo Amoedo e Machado de Assis, entre a cor e a letra*¹⁰⁷⁸ [Rodolfo Amoedo et Machado de Assis : entre la couleur et la lettre] sur la corrélation entre ces deux personnalités et leurs œuvres de même thématique.

A travers ces cercles intellectuels, Amoêdo est appelé à avoir une intense collaboration avec les éditeurs de la revue *Kósmos*. Il illustre régulièrement les couvertures et les poèmes édités par ce périodique à partir de janvier 1905. De cette période, nombreux sont les dessins d'Amoêdo conservés au Museu de Belas Artes qui attestent d'un style pré-symboliste ou lié à l'art nouveau¹⁰⁷⁹. C'est le cas notamment pour l'illustration des poèmes.

Grand lecteur, Amoêdo collectionnait aussi quelques périodiques littéraires d'origine étrangère. Son but était d'être au courant des nouveaux mouvements artistiques et littéraires. Ainsi la revue portugaise *Águia* [Aigle] était éditée à Porto par la *Renascença Portuguesa* [Renaissance Portugaise]. Cette société artistique et littéraire de Porto publiait dans la revue *Águia* des articles écrits par les plus éminents écrivains portugais contemporains. Elle contenait aussi diverses illustrations et reproductions de dessins et de tableaux de certains artistes brésiliens. Amoêdo fera don de sa collection personnelle

¹⁰⁷⁸ CUNHA, Débora Martins da. *Rodolfo Amoedo e Machado de Assis, entre a cor e a letra*. Monografia de Licenciatura em Letras. Universidade Estácio de Sá. Rio de Janeiro, 2005.

¹⁰⁷⁹ *Etude de couverture pour la Revue Kosmos*. Conservé au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv. : 6321.

à la bibliothèque de l'Ecole le 2 décembre 1930¹⁰⁸⁰. Il espérait par là pouvoir contribuer à la diffusion de l'évolution littéraire dans le monde qu'il estimait si importante pour l'Ecole.

¹⁰⁸⁰ Source: Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N°4806).

Contributions pour une iconographie nationale

Quelques thématiques dans son œuvre ont été inspirées directement de la culture brésilienne. D'abord, celle liée à l'indianisme qui, dès la fin du XIX^{ème} siècle, considérait la figure de l'indien comme un symbole de l'identité nationale. Représentés aussi bien en art comme en littérature souvent comme des êtres beaux et forts, vivant en harmonie dans la nature, les indiens étaient perçus comme des guerriers et des hommes libres. Amoêdo était vu comme l'un des plus grands défenseurs de ce mouvement en peinture. Dès sa jeunesse, il s'en était intéressé : ses tableaux *Marabá* (1882) et *Le dernier des Tamoyos* (1883) sont deux œuvres de jeunesse qui ont d'emblée établi sa renommée auprès du public. Elles ont surtout conféré une image de sensualité aux indiens. Les autres mythes indiens qu'il a traités ont été *Moema* et *Yara*, malheureusement disparus ; il ne nous est resté que quelques esquisses de ces œuvres. Cependant, Amoêdo se consacre tardivement à cette thématique depuis longtemps dépassée en littérature et il l'abandonnera peu après.

Lié à l'indianisme, il y avait aussi la figure du *bandeirante*, le pionnier des contrées brésiennes. Grâce à eux, les indiens ne seront plus vus comme une menace pour la nation. Ils n'ont plus besoin d'être chassés par des *bandeirantes*. Dans son article *Bandeirantes en contresens de l'histoire*¹⁰⁸¹ (N.T., 2002), l'historienne d'art Maraliz Christo signale que la solution présentée par Amoêdo et Bernardelli pour résoudre l'impasse de la représentation du *bandeirante* face à l'indien c'était d'humaniser la figure du pionnier. Pour ces deux peintres, il ne s'agira plus alors de montrer le *bandeirante* tel un héros ou un dieu classique, mais comme un homme atteint lui aussi par la douleur et la souffrance. Ils vont essayer de mettre en évidence le drame humain et personnel vécu par ce personnage. Dans son tableau *Derniers moments d'un bandeirante*¹⁰⁸² (N.T., 1932), Bernardelli le représenta non seulement sans la virilité héroïque qui le caractérisa mais comme un vieil homme maigre, faible, en haillons, couché sur un hamac dans une composition qui domine tout le tableau. Dans ce sens, Amoêdo n'ira pas aussi loin que Bernardelli. Alors que pour ce dernier la thématique des *bandeirantes* deviendra très courante dans toute sa carrière, elle ne le sera pas autant

¹⁰⁸¹ Titre originel : *Bandeirantes na contramão da história.*

¹⁰⁸² Titre originel : *Últimos momentos de um bandeirante.*

chez Amoêdo pour qui elle restera un sujet rarement traité. Toutefois les huit esquisses, qui sont conservées au MNBA du tableau *Varaço de canoas* [Transport de canoës] (**Fig. 146**), commandé par Taunay, démontrent à quel point il se livre à tout un processus de déconstruction du *bandeirante* en tant que héros. La première esquisse est un petit dessin sur papier au crayon. Il montre un homme tirant avec un arquebuse. Ce dessin s'inspire nettement de la figure centrale d'une aquarelle de Debret : *Indiens civilisés et soldats de Mogi das Cruzes combattant des botocudos* (N.T.). Cette image très véhiculée dans des anciens livres scolaires était déjà très connue en 1922. La deuxième est une esquisse a tempera sur carton et elle représente déjà quasiment tout l'ensemble de la version finale : au fond d'un morne à moitié couvert par la végétation et d'une cascade, on aperçoit trois indiens situés sur la gauche. L'un d'eux est debout sur un canoë qu'il essaie de déplacer avec l'aide d'une perche. Les deux autres poussent dans l'eau l'embarcation vers le *bandeirante* placé à droite et au premier plan. L'angle créé par le groupe des deux indiens forme une diagonale qui attire l'œil vers la personne du *bandeirante*. Celui-ci est debout, le bras droit levé en position de chef de file. Son bras gauche tient une arme longue. La troisième est une étude au charbon sur papier. Elle montre un indien tenant une perche. On aperçoit qu'à l'origine c'était une figure de noir. La quatrième aussi au charbon représente un modèle blanc qui servira pour l'indien, vu à mi-corps tenant un bateau, le visage tourné vers l'extérieur du tableau. La cinquième esquisse est une tempera sur toile. Elle montre encore une fois toute la composition mais avec l'étude de caractérisation des indiens. Il y a une certaine perte de mouvement dans la diagonale vers le *bandeirante*. L'un des deux indiens qui était sur l'eau est enlevé pour donner plus d'espace à la cascade et pour y inclure deux indiens porteurs. La sixième esquisse est une huile sur toile. Elle concerne une nouvelle étude pour l'indien qui maintenait le bateau. Il ne regarde plus en dehors du tableau comme auparavant mais vers la scène qui se déroule. Son visage est devenu tendu voire contrarié. Dans la version finale de ce tableau, on remarque que le *bandeirante* a perdu de la force dans son expression de domination. Son geste de commandement aux indiens s'est assoupli, son visage a vieilli et l'on voit qu'il fixe son regard de façon indéfinie dans le tableau. En revanche, l'indien qui est au premier plan a gagné en présence et en force d'expression. Toutes ces préparations démontrent qu'à la fin, Amoêdo est moins susceptible d'accepter les interférences de son commanditaire Taunay et qu'il décide de suivre sa propre manière.

Dans son ensemble, le résultat de ces tergiversations confère tant à cette peinture comme au *Cycle de l'or* (**Fig. 171**), un aspect quelque peu artificiel. Nous ne connaissons pas d'esquisse ou d'étude sur ce dernier panneau. Toutefois, la tendance est que les personnages finissent par perdre le naturel qu'ils avaient lors des études. Quoique la figure du *bandeirante* apparaisse toujours au premier plan et à la droite du tableau, dans les deux cas elle est figée dans le *Cycle de l'or* et dynamique dans le *Jeu de canoës*, ainsi que pour les autres personnages. On sent toutefois une liberté plus grande dans la facture du deuxième panneau. D'autre part, le *bandeirante* n'a pas non plus la même connotation face à l'être qu'il domine. Alors qu'elle est évidente dans le *Cycle de l'or* avec une nette relation de domination vis-à-vis du noir, dans l'autre cette domination est plus floue. Ceci expliquerait probablement que seul *Le cycle de l'or* fût accepté par son commanditaire. Celui-ci finira par refuser la *Varaço de canoas* [Transport de canoës] achevé seulement en 1926. L'une des raisons présentées par le directeur du musée, celle de n'avoir plus de ressources publiques pour régler ce tableau commandé quelques années auparavant est peu convaincante. D'autant plus que le grand panneau réalisé par Bernardelli, *Retraite du Cap de Saint Roch* ne sera terminé qu'en 1927 et acquis immédiatement par Taunay. Cette toile était destinée à l'origine au deuxième étage du musée, elle sera intégrée à l'ensemble d'œuvres peintes pour le hall du musée. On sait que Taunay tiendra ce tableau en haute estime après avoir fait fortement interféré dans la composition de ce tableau. Quant au tableau refusé d'Amoêdo, il restera pendant longtemps oublié dans son atelier. Il ne sera acquis qu'en 1929 par le mécène Ferreira Lage lors de la XXXVI Exposition Générale des Beaux Arts à Rio. Actuellement, il est conservé au Musée Mariano Procopio dans l'état du Minas Gerais sous le nom de *Les bandeirantes*.

En ce qui concerne l'iconographie du *bandeirante*, on peut dire que le modèle français prôné par Debret depuis le début du XIXème siècle s'est imposé à l'art brésilien jusqu'aux années 1926-1927 avec les œuvres de Bernardelli et d'Amoêdo. Ces artistes qui ont alors refusé cette imagerie déjà fortement ancrée dans l'imaginaire national ont renouvelé la vision de ce personnage. Ils ont aussi montré une autre voie possible dans la peinture d'histoire brésilienne. Par leur choix de représenter le *bandeirante* dans une optique historique plus humaine et insérée dans un discours plus universel, ils ont privilégié la possibilité d'identification avec les spectateurs. Dans les relations entre *bandeirantes* et indiens, ils ont essayé de relever l'image de ces derniers à un même statut que celui de l'homme blanc. Si le résultat de ces premières

commandes n'est pas tellement réussi pour ces deux artistes, c'est que vraisemblablement ils ont été trop brimés pressonnés et brimés dans leur créativité par Taunay. Le positivisme acharné de celui-ci a sans doute forcé les artistes à un réalisme plutôt figé, froid et impersonnel (*Le cycle de l'or* d'Amoêdo, *Le cycle de la chasse à l'indien* et *Le chef des bandeirantes* de Bernardelli). Amoêdo ne voulant plus revenir sur ce thème, il n'a pas eu d'autres occasions de le développer. Bernardelli - au contraire - a fait de ce sujet un véritable cheval de bataille pendant des années. A ce propos, le critique d'art contemporain Tadeu Chiarelli (1998) considère que dans le hall du Museu Paulista, la *Retraite du Cap de Saint Roch* de Bernardelli est l'œuvre la plus intéressante de tout l'ensemble, justement par le manque d'héroïcité de la composition. La solution très réussie trouvée par Amoêdo et Bernardelli quant au problème de la représentation de la figure du *bandeirante* est certainement une importante contribution nationale au développement d'un art original brésilien. Comme on l'a vu auparavant, cette vision n'a pas été facile à faire acceptée dans les commandes publiques. Un véritable bras de fer a eu lieu entre les artistes et leurs commanditaires, entre un sentiment d'humanisme et les idées positivistes régnant alors au Brésil. Même si l'on reste encore dans un genre de représentation assez académique, il y a là un début de rupture visible – et définitive – avec les modèles français dans l'art national.

D'autres thèmes nationaux développés par Amoêdo dans sa peinture ont été les fêtes foraines, populaires et le folklore brésilien. Ces sujets sont rares ou très peu connus par rapport à l'ensemble de sa production. Il a illustré les fêtes typiques de la Saint Jean¹⁰⁸³ qui ont lieu au mois de juin : nous connaissons au moins deux toiles à ce sujet¹⁰⁸⁴. Il a représenté aussi d'autres fêtes traditionnelles comme le folklorique *Bumba-meu-boi*¹⁰⁸⁵ qui était selon lui une scène ordinaire du Noël brésilien d'autrefois. Cette sorte de danse fantastique populaire et typique du Nord du Brésil trouve ses origines dans une légende qui rassemble à la fois le drame, la tragédie et la comédie. Elle démontre le contraste entre la fragilité humaine et la force brute de l'animal. Enfin, il a aussi peint plusieurs paysages locaux mais il a surtout cherché à représenter la femme brésilienne urbaine et contemporaine, l'un de ses sujets de prédilection. Via ces thèmes variés, Amoêdo a su valoriser différents aspects de la culture brésilienne.

¹⁰⁸³ *A rodinha ou Noite de São João* [La petite roue, aussi dit Nuit de Saint-Jean]. S.d. Huile sur carton. Dimensions: 30,3 x 21,4 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 1320.

¹⁰⁸⁴ *Noite junina* [Nuit de juin]. S.d. Tempera sur carton. Dimensions : 32,2 x 25,5 cm. Conservé à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de Belas Artes. N° Inv.: 1091.

¹⁰⁸⁵ Source : *O Malho*. Anno XXIV. N° 1215. Pages 24 et 32. Rio de Janeiro, le 26 décembre 1925.

La science au service de l'art : autour des idées positivistes

Depuis sa jeunesse, Amoêdo était un grand admirateur¹⁰⁸⁶ et un fidèle partisan des idées positivistes¹⁰⁸⁷. Ses premiers contacts avec le positivisme ont eu lieu au moins vers 1880¹⁰⁸⁸ lors de ses études à Paris. Pendant ces années, un véritable foyer positiviste brésilien s'était installé à la capitale française. En février 1880¹⁰⁸⁹, il avait fait la connaissance de Villares, lorsque celui-ci, de retour à Paris, revient fréquenter l'atelier de son ancien maître Cabanel. C'est probablement lui qui a initié Amoêdo à cette doctrine et que, par son intermédiaire, il sera en contact avec plusieurs personnalités liées à la philosophie positiviste à Paris et à Rio. Villares était un artiste qui inspirait beaucoup de respect et d'admiration à Amoêdo. Très acclamé par la critique lors du Salon de 1874¹⁰⁹⁰, Amoêdo le considérait comme le plus grand peintre brésilien¹⁰⁹¹. Villares appartenait à une famille bourgeoise aisée et il était venu étudier en Europe à ses frais depuis 1872. Pendant son premier séjour à Paris, il rencontra le philosophe brésilien Miguel Lemos¹⁰⁹² (1854-1917), plus jeune que lui. Celui-ci avait vécu à Paris entre les années 1878 et 1881 et il était un adepte actif du positivisme à Rio de Janeiro. En 1876, il fonda la Société Positiviste Brésilienne. Puis à Paris, en contact avec Pierre Laffitte et Emile Littré, il est ordonné « aspirant prêtre de l'humanité ». De retour à Rio, Lemos va transformer la Société Positiviste en Eglise Positiviste du Brésil (IPB)¹⁰⁹³ en

¹⁰⁸⁶ Selon le rapport de sa nièce Regina Esnaty Garcia (1911-2010), Amoêdo était un positiviste de conviction, quoique sa femme Adelaide Amoêdo ne partageât pas de ses idées car elle était catholique. Source : Rio de Janeiro, interview de Mme Régina Esnaty-Garcia en juillet 2009.

¹⁰⁸⁷ Source : cartes postales envoyées à Amoêdo par Venâncio Figueiredo Neiva, un membre positiviste très connu. Ces cartes datent du 08.06.1940, du 11.12.1940 et du 04.02.1941. Rio de Janeiro, archives du Museu Histórico Nacional (RA 9.1, RA 9.2 et RA 9.3).

¹⁰⁸⁸ Source : une aquarelle d'Amoêdo intitulé *Teixeira Mendes dans son appartement à Paris*, signé et daté : Paris 1880. Cette œuvre est actuellement conservée à Rio de Janeiro, à l'Eglise Positiviste du Brésil.

¹⁰⁸⁹ Source : LEAL, E. da Costa. *Os filósofos em tintas e bronze. Arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá*. Thèse de doctorat en Histoire. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro, 2006.

¹⁰⁹⁰ Pour le tableau *Paolo et Francesca*, conservé au Museu Nacional de Belas Artes.

¹⁰⁹¹ Source : COSTA, J. A. *A inquietação das abelhas (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927.

¹⁰⁹² Source : LEAL, E. da Costa. *Os filósofos em tintas e bronze. Arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá*. Thèse de doctorat en Histoire. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro, 2006.

¹⁰⁹³ Les seuls immeubles construits au monde dédiés au culte positiviste ont été érigés justement au Brésil: l'un à Rio de Janeiro et l'autre à Porto Alegre.

1881. Après avoir rencontré Lemos, Villares se convertit lui aussi au positivisme à point d'en devenir un orthodoxe. Amoêdo et Villares devenant très proches, ils réaliseront à Paris le portrait l'un de l'autre. En 1882, Amoêdo réalisa celui de Villares¹⁰⁹⁴, représenté debout en train de peindre dans son atelier parisien. De son côté, Villares réalisa celui d'Amoêdo¹⁰⁹⁵ : un buste de profil, probablement peint cette même année 1882¹⁰⁹⁶.

Le positivisme était déjà un phénomène local à la mode, lorsqu'Amoêdo retourne au pays en décembre 1887. En effet, selon Kremer-Marietti (1982), le Brésil fut le pays où l'expansion positiviste a été la plus rapide et la plus étendue. Les idées positivistes s'y sont diffusées dès 1851¹⁰⁹⁷, encore sous l'Empire. Elles ont imprégné aussi bien les milieux culturels, académiques et militaires, comme les pouvoirs législatif et exécutif, d'autant plus que le positivisme était une philosophie républicaine et anti-esclavagiste. Ses adeptes au Brésil participaient activement à des campagnes abolitionnistes et à des mouvements pour faire proclamer la République. D'autre part, cette philosophie avait pour but d'élever l'esprit humain à son degré le plus évolué, c'est-à-dire à l'état positif, en l'éloignant des dogmes théologiques. Ceci représentait pour les Brésiliens un emblème de liberté politique et sociale, capable de placer le pays en syntonie avec le moderne esprit scientifique européen. Des intellectuels et des personnalités de marque lisaient les théories positivistes afin de "fonder ses arguments ou explications sur la réalité sociale brésilienne" ou encore de chercher une "solution politique, une structure administrative" pour le pays, comme nous le dit dans sa thèse, l'historienne Elisabete Leal (2006). Les principaux noms de positivistes actifs au Brésil étaient alors des ingénieurs, des militaires, des médecins, des journalistes et des hommes politiques. Formée par eux, une nouvelle élite intellectuelle jaillissait au pays, en opposition aux écrivains et aux esprits littéraires de l'Empire.

Source : LEAL, E. da Costa. *Os filósofos em tintas e bronze. Arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá*. Thèse de doctorat en Histoire. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro, 2006.

¹⁰⁹⁴ Amoêdo, R. *Portrait du peintre Décio Villares*. Signé et daté : « Paris 1882 ». Museu Nacional de Belas Artes. Inv.: 93.

¹⁰⁹⁵ Le *Portrait d'Amoêdo* réalisé par Décio Villares est signé en bas à droite : D.V. mais pas daté. Derrière le tableau il est marqué : « Rodolpho Amoedo à l'âge de 25 ans. Paris ». Ce tableau est conservé au Museu Nacional de Belas Artes.

¹⁰⁹⁶ Ce tableau a été peint par Villares, peut-être quelques jours avant son retour définitif au Brésil en 1882.

¹⁰⁹⁷ En 1853, la femme de lettres et première féministe brésilienne Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) publiait à Rio de Janeiro, l'ouvrage *Opúsculo Humanitário*, en faveur de l'abolition de l'esclavage et de l'émancipation féminine. Ayant vécu à Paris, Nísia avait fait la connaissance de Comte, lequel avait lu son ouvrage et en avait fait une appréciation favorable.

Le positivisme était une théorie développée par le philosophe français Auguste Comte qui proposait pour la première fois, un système philosophique fondé par l'ensemble des sciences positives. Il publia entre 1830 et 1842, un *Système de Philosophie Positive*, comprenant comme science positive la science du réel, précise, « organique », relative et dont la méthode d'étude était l'observation et l'hypothèse. Le positivisme de Comte était un positivisme scientifique qui proposait une théorie critique et constructive, appuyée sur une épistémologie créative, à l'opposée de la philosophie théologique et métaphysique. En 1842, Comte créa la sociologie, qui sera développée surtout à partir de 1848. En 1847, il fonda la religion de l'humanité ou religion positive. Celle-ci avait pour but un culte à la science ainsi que conduire l'être humain à sa vraie unité. Car le mécanisme intérieur de l'unité humaine combinait aussi bien la foi que l'amour. La religion positive prêchait que l'égoïsme devrait être toujours subordonné à l'altruisme pour que « l'harmonie morale s'établisse ». Son expansion a commencé à partir de la fondation de la Société Positiviste à Paris en 1848. Ensuite, après la mort d'Auguste Comte en 1857, lorsque l'enseignement positiviste commence à être diffusé par ses disciples à Paris et à Londres.

Le positivisme avait aussi lancé les bases de la création artistique qui devaient orienter la production des artistes. Selon Kremer-Marietti (1982), la théorie esthétique de Comte considérait que l'art était le premier moyen de communication de l'homme. Depuis la préhistoire, l'art était un bien propre à l'homme et un langage supérieur qui unissait des signes artificiels à des images extérieures captées dans les formes et les sons les plus divers. Pour la philosophie positiviste, l'art n'était possible que s'il y avait *mimesis*, c'est-à-dire, imitation ou représentation de la réalité. L'imagination devait être subordonnée à l'observation, parce que l'homme était subordonné au monde qui l'entourait et la participation des sens humains était nécessaire à la constitution de la science positive. La perception devait être supérieure à la représentation et les images extérieures devaient prédominer sur les images intérieures. La logique des images était aussi liée à la logique des signes. A cet égard, Kremer-Marietti (1982) nous signale que Kant prêchait déjà que « connaître un objet c'est posséder son concept et son intuition, tandis que penser à un objet c'est avoir seulement son concept sans son intuition ».

Pour les positivistes, les œuvres des artistes devaient avoir toujours un caractère scientifique, réaliste et détaillé. De plus, leurs thématiques devaient susciter ou représenter toujours des sentiments élevés et altruistes. L'art était compris comme une expression provenant d'une énergie supérieure ou d'une empathie affective. La valeur

artistique ne résidait pas dans la qualité esthétique mais dans l'inspiration et dans le désir altruiste. Des sujets qui représentaient le nu, la femme dans des conditions indignes ou qui ne stimulaient pas des sentiments ou des émotions altruistes n'étaient pas acceptés par les positivistes. L'esthétique positiviste s'appuyait surtout sur l'observation scientifique de la réalité et les carcans académiques. Elle limitait le plus possible la création des artistes, en imposant les thématiques et en refusant sévèrement les œuvres qui n'étaient pas imprégnées de sentiment positiviste.

Les adeptes du positivisme ne croyaient pas en Dieu ou en un être supérieur surnaturel. Ils croyaient en une déesse nommée : religion de l'humanité. Comte préconisait aux artistes que la représentation de la déesse de l'humanité ait le visage de Clotilde de Vaux (1814-1846), sa muse inspiratrice et co-fondatrice de la religion de l'humanité. Ils se sont connus en 1844, par l'intermédiaire du frère de Clotilde, Maximilien Marie, ancien élève de Comte. L'année 1845 a été pour Comte "l'année sans pair" : celle de l'enchantement et de la passion pour Clotilde, en même temps que celle d'une intense création et rédaction de ses pensées. Après la mort de Clotilde en 1846, les idées de Comte s'élargissent se tournant vers une philosophie plus humaniste, spirituelle et religieuse quant à l'avenir de l'homme.

Toutefois, selon Kremer-Marietti (1982), les idées positivistes ont eu une influence très restreinte dans les arts. De rarissimes artistes français ont adopté l'esthétique préconisée par le positivisme : seul le sculpteur Antoine Etex (1808-1888) constitue l'une des rares exceptions connues, même si son adhésion à ces principes n'a duré que très peu de temps. Une intéressante collection d'œuvres d'artistes brésiliens reconnus du XIX^{ème} siècle au début du XX^{ème} siècle liés au mouvement positiviste se trouve encore méconnue du grand public et même des chercheurs dans le domaine de l'art. En bonne partie parce que l'accueil de l'esthétique préconisée par le positivisme au Brésil a été très mitigé. Pourtant ces principes ont été adoptés par certains artistes brésiliens de façon beaucoup plus élargie que dans son berceau d'origine. La critique avait évidemment des préjugés vis-à-vis des artistes positivistes.

Il fallait toutefois distinguer les artistes positivistes entre eux car il y avait les "complets", les "incomplets" (adepte ou pas de la religion positiviste, respectivement) et les artistes qui sympathisaient avec le positivisme ou qui d'une certaine façon se trouvaient liés à la philosophie positiviste. Sur ce point ce qui nous intéresse c'est l'identification des idées véhiculées par l'esthétique positiviste pour que l'on puisse les repérer dans les œuvres des artistes. Encore selon Leal (2006), parmi les artistes

positivistes complets ou orthodoxes seulement deux artistes brésiliens se sont assumés publiquement comme des artistes positivistes: le peintre Villares¹⁰⁹⁸ et le sculpteur Eduardo de Sá¹⁰⁹⁹. Ces deux artistes ont suivi l'esthétique positiviste et ils étaient reconnus comme des artistes positivistes par leurs pairs ce qui n'était pas hors du commun à l'époque, car le positivisme motivait les artistes à adopter ouvertement l'inspiration esthétique préconisée par les philosophes positivistes.

C'était surtout Eduardo de Sá qui était considéré par les positivistes comme un artiste positiviste exemplaire. Il avait assumé une posture positiviste rigide, aussi bien sur le plan religieux que sur le plan esthétique, politique et personnel. Il s'est déclaré publiquement un artiste positiviste le 15.11.1898, lors de l'inauguration d'une exposition qu'il avait organisé en hommage à Benjamin Constant. Selon Leal (2006), il était loué « pour son humilité exacerbée, son idéalisme positif avec une touche de mélancolie, son détachement pécuniaire et son comportement moral droit ». D'un autre côté, cette attitude a beaucoup influencé les critiques sur ses oeuvres. Duque, lui aussi un adepte du positivisme, disait que son oeuvre était une «érudiction positiviste en pierre et en bronze» (DUQUE, 1907). Acquarone affirmait que «toute son oeuvre se ressentait de ce sectarisme qui orientait l'inspiration de l'artiste» (ACQUARONE, 1939). Argeu Guimarães¹¹⁰⁰ affirmait que Sá était «terriblement puritain et extravagant en liaison avec le positivisme» (GUIMARÃES, 1977). De plus, on disait qu'il rejetait le modèle nu parce qu'il croyait que l'art pouvait corrompre le sentiment et l'esprit. Enfin, il a souffert beaucoup de préjugés de la part de la critique.

D'autres artistes se considéraient comme des sympathisants ou ils étaient en quelque sorte liés aux positivistes. Comme le sculpteur Almeida Reis et le peintre Aurélio de Figueiredo (1856-1916) qui étaient parmi les artistes qui ont collaboré de près dans la réalisation de plusieurs oeuvres selon une thématique positiviste. Aurélio de Figueiredo était le frère plus jeune du célèbre peintre Pedro Américo (1843-1905). Il était très proche de Villares avec qui il avait travaillé à Florence dans l'atelier de son frère entre

¹⁰⁹⁸ Le peintre Décio Villares était un positiviste actif depuis sa jeunesse. Il entre à l'AIBA en 1868, mais il abandonne ses études au Brésil pour les finir en Europe. Sa conversion aux idées positivistes date de cette époque. De retour au pays vers 1882, il se considérait déjà un positiviste sérieux. Il a réalisé de nombreuses oeuvres pour l'IPB et il s'est spécialisé dans la peinture de portraits féminins.

¹⁰⁹⁹ Le peintre et sculpteur Eduardo de Sá a été l'un des artistes positivistes les plus actifs et orthodoxes. Il s'inscrit à l'AIBA en 1884, où il s'adonne en principe à la peinture et au dessin. Il y expose régulièrement ses oeuvres. Il voyage à Paris en 1888, où il continue ses études de dessin à l'Académie Julian. Ensuite, il voyage à Gênes et à Florence où il lit Comte et le *Catéchisme Positiviste*. Il se convertit alors au positivisme. De retour au Brésil en 1890, il réalise aussi des sculptures et des monuments publics en hommage au maréchal Floriano Peixoto, à Tiradentes, à Benjamin Constant et à Saint-François d'Assis.

¹¹⁰⁰ GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Victor Meirelles*. Pages 81 e 112. Rio de Janeiro: IHGB, 1977.

les années 1875 et 1881. En 1882 ils ont à nouveau travaillé ensemble, cette fois au Brésil lors de la production des 18 toiles représentant les indiens Botocudo¹¹⁰¹ pour la Première Exposition Anthropologique Brésilienne réalisée au Museu Nacional. On n'a pas encore trouvé dans la littérature, d'indication précise qu'il ait été un artiste positiviste. Toutefois il a réalisé trois tableaux pour l'IPB: *Portrait du Marquis de Pombal* (1880), une copie de la Vierge Sixtine d'après Raphaël (1883) et le *Portrait de Toussaint Louverture* (1884).

Le sculpteur Candido Caetano de Almeida Reis (1889) a été l'un des premiers artistes à être influencé par ces idées philosophiques. Il admirait Comte et s'autoproclamait positiviste mais il était reconnu comme positiviste seulement dans les aspects moraux et scientifiques et pas dans les valeurs esthétiques ou religieuses. Il était considéré comme un positiviste incomplet, selon les positivistes orthodoxes. Certaines de ses œuvres ont même été refusées par eux comme *Le Génie et la Misère* (N.T.) et *Le Crime* (N.T.) parce qu'elles ne stimulaient pas de sentiments ou d'émotions altruistes. Plus tard, il a réalisé trois sculptures pour l'IPB: les bustes de *Camões* et de *Danton* et la petite statue *Humanidade* [Humanité]. Parmi tous ces artistes, on pourrait inclure Amoêdo qui de son vivant ne s'est pas affirmé comme un positiviste orthodoxe mais plutôt comme un sympathisant de ces idées.

Il semble qu'Amoêdo ait fréquenté les cercles positivistes à Rio à son retour de Paris. Plusieurs sociétés positivistes avaient été fondées aussi bien au Portugal qu'au Brésil dès 1876. Les philosophes Miguel Lemos et Raimundo Teixeira Mendes, à côté de Benjamin Constant de Magalhães avaient fondé la première Société Positiviste Brésilienne à Rio de Janeiro en 1876. L'Église Positiviste du Brésil (IPB) dirigée alors par Miguel Lemos en 1881 avait participé aux débats sur les différentes questions sociales, politiques et religieuses du pays. Sans se limiter uniquement aux campagnes abolitionnistes et républicaines, mais aussi en défense des droits sociaux et de la justice sociale, du pacifisme et de la laïcité.

Amoêdo était un ami personnel des positivistes mais il est peu probable qu'il ait été un positiviste vraiment actif, c'est-à-dire « complet » ou appartenant à la religion positiviste. Quoiqu'il soit considéré vers les dernières années de sa vie comme un *correligionário*¹¹⁰² [correligionnaire] ou comme quelqu'un qui observait ou qui suivait les mêmes préceptes religieux par le positiviste "complet" et actif Venâncio de

¹¹⁰¹ Ces toiles sont conservées actuellement à Rio de Janeiro, au Museu Nacional de l'UFRJ.

¹¹⁰² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Histórico Nacional.

Figueiredo Neiva, un écrivain originaire de l'Etat de la Paraíba qui travaillait en tant que cadre dans la fonction publique à Rio¹¹⁰³. Comme l'affirmait l'historien d'art Luciano Migliaccio¹¹⁰⁴, Amoêdo était "pratiquant d'une religion personnelle" (MIGLIACCIO, 2001). Ce qui peut signifier que sa peinture était sa religion, comme cela a été d'ailleurs publié en 1911 :

« Parmi ses beaux tableaux et ses disciples, le professeur Amoedo se sentait heureux... »¹¹⁰⁵ (A IMPRENSA, 1911)

En effet, ce qui l'intéressait dans la philosophie positiviste était uniquement le chemin de la science et de ses découvertes : comme artiste qui vouait un culte à sa propre peinture, il était toujours intéressé par les techniques modernes. Il était souvent au courant des nouvelles solutions proposées par la science aux artistes. En effet, tout son savoir-faire reposait sur des théories scientifiques. Il connaissait les recherches sur la physiologie optique d'Hermann von Helmholtz qui ont abouti à l'énoncé du principe de la division de la couleur employé par Georges Seurat (1859-1891). Il était aussi au courant d'autres théories scientifiques, comme les idées de John Ruskin (1819-1900)¹¹⁰⁶, qui ont influencé l'art. Il avait aussi bien établi à l'époque des relations entre l'art, la technologie et les sciences sociales dans la culture figurative moderne.

On connaît d'Amoêdo au moins deux peintures à la thématique clairement positiviste. L'une d'entre elles est une aquarelle¹¹⁰⁷ datée de 1880 (**Fig. 79**), sensée représenter le positiviste brésilien Teixeira Mendes dans son appartement parisien¹¹⁰⁸. Ce philosophe et mathématicien est peint seul, assis sur un fauteuil, vu de dos dans un living meublé d'une bibliothèque, de livres et de tableaux. On ne peut pas voir son visage mais on peut remarquer le portrait de Comte accroché au mur. Face à Teixeira Mendes, on distingue la présence du grand fauteuil rouge de Comte qui a été conservé par les positivistes. Plus tard, Mendes va acquérir en 1903¹¹⁰⁹ au 5, rue Payenne à Paris une demeure qui serait destinée à être la chapelle de l'humanité. Cette œuvre réalisée

¹¹⁰³ Il travaillait pour le Ministère de l'Agriculture, à la retraite depuis 1940. Source: Rio de Janeiro, Archives du Museu Histórico Nacional.

¹¹⁰⁴ Source: catalogue de l'exposition *30 Mestres da pintura – 30 Anos Credicard no Brasil*. São Paulo, 2001.

¹¹⁰⁵ « Entre os seus belos quadros e os seus discípulos, o professor Amoedo sente-se feliz... » (A IMPRENSA, 1911). Source: *A Imprensa*. Ano VIII. N° 1235. Pages 1 et 2. Rio de Janeiro, le 10.05.1911.

¹¹⁰⁶ Cf le livre *Modern painters by a graduate of Oxford*, 1848.

¹¹⁰⁷ *Teixeira Mendes em seu apartamento em Paris*. [Teixeira Mendes dans son appartement à Paris]. 1880. S.D.b.d.: R. Amoêdo, Paris 1880. Aquarelle et gouache sur papier. Dimensions : 22,5 x 28 cm. Conservé à Rio de Janeiro, à l'Eglise Positiviste du Brésil. N° Inv. : s/n°.

¹¹⁰⁸ Le titre de cette œuvre a été fourni par l'Eglise Positiviste du Brésil à Rio de Janeiro. Il s'agit peut-être de l'appartement de Comte à Paris, reconnaissable aussi par le fauteuil rouge.

¹¹⁰⁹ Source : Rio de Janeiro, IPB.

dans un coloris discret et harmonieux, certifie les liens entre Amoêdo et Teixeira Mendes dès 1880.

L'autre œuvre est une étude à l'huile beaucoup plus tardive et intitulée *Humanidade*¹¹¹⁰ [Humanité]. Debout sur une espèce de globe bleu, une dame aux cheveux bruns, habillée d'une tunique drapée et coiffée d'un voile transparent tient son enfant à la façon d'une madone. Elle présente les traits de Clotilde de Vaux. La figure féminine est encadrée par une forme ovale décorée d'éléments d'architecture, de volutes et de fleurs. A sa droite, est inscrit le mot *Terra* [Terre] et tout en haut, le mot *Humanidade* [Humanité]. Tout l'ensemble a été peint dans des couleurs pâles, donnant comme résultat une peinture douce. Réalisée en 1940 et quelques mois avant sa mort, elle révèle de la fidélité d'Amoêdo aux principes philosophiques voire esthétiques positivistes. L'IPB était le principal commanditaire d'œuvres à thématique positiviste. Cette œuvre a dû être un projet pour une dernière commande de la part de ses amis positivistes, certainement faite dans le but d'aider l'artiste qui se trouvait déjà très malade et atteint par la cataracte. C'était aussi pour lui une période de grandes difficultés financières.

Par ailleurs, le positivisme au Brésil commença à décliner vers 1891. D'abord son influence se restreint à l'étroit cercle de l'apostolat. Cette période correspondait aussi à une nouvelle ère politique et sociale du pays, avec l'éclosion d'une nouvelle société urbaine. L'auteur Cruz Costa (1956) considère que la philosophie positiviste n'a été qu'un phénomène éphémère de mode dans l'élite intellectuelle brésilienne, surtout à cause des nombreuses normes et des exigences strictes qu'une adhésion religieuse imposait aux intellectuels brésiliens. Les idées positivistes se sont encore maintenues pendant quelques années, de façon éparpillée, en ayant une certaine influence sur quelques personnalités au pays. Ensuite à partir de 1897, le positivisme au Brésil était limité à seulement quelques membres et il avait très peu d'importance au pays. Un travail de recherche sur les influences du positivisme et de la science dans l'art au Brésil pourra certainement démontrer son influence sur d'autres artistes. Une grande majorité – comme Amoêdo - se considéraient d'idées positivistes mais en fait, ils n'adoptaient une esthétique positive que de façon très restreinte.

¹¹¹⁰ *Humanidade*. [Humanité]. 1940. S.D.b.g : R. Amoêdo 1940. Huile sur toile. Dimensions : 85,3 cm x 65,3 cm. Conservé à Rio de Janeiro, Museu Dom João VI. N° Inv. : 107.

Autres techniques de peinture et de restauration de tableaux

La technique en peinture était un sujet qui passionnait Amoêdo. Grand connaisseur du métier de peintre, il s'est révélé aussi un maître des techniques. Il s'est intéressé aux divers aspects de la peinture : murale, de chevalet, à l'huile, la tempéra à l'œuf, à la colle, à la caséine, l'aquarelle, le pastel, l'encaustique, la fresque. Il a étudié et lu des ouvrages sur le sujet. Il a même assisté à des cours de chimie pour mieux comprendre les techniques de création picturale. Sa forte implication vis-à-vis de la peinture, rare parmi les artistes de son époque l'a poussé à des recherches pointues dans ce domaine. Duque l'avait remarquée dans ses écrits depuis 1886, à l'occasion de l'envoi du *Portrait du peintre portugais Silva Pinto*. Dans cette critique, il met l'accent sur la technique et la sûreté de l'artiste:

“(…) Le tableau n’a pas la prétention d’empâtements, nem é corrido, escovado, maçador. On remarque une sûreté dans sa manière de faire. Le pinceau est posé du premier coup, de façon à ce que les tonalités deviennent simples et sûres ; toutefois, le tout est dépeint avec le plus grand soin, observé dans le détail. Je recommande ce travail à nos artistes». (N.T., DUQUE, 1886)¹¹¹¹

Plus tard, Duque fera référence à son choix de couleurs et aux valeurs employées par l'artiste. A son retour à Rio de Janeiro, Amoêdo peindra son portrait en 1888. De cette œuvre, le critique dira encore à propos de sa technique que « le coloris (est) clair, sans interruption d'ombres ; le dessin net... » ; « la tonalité calme et douce ». De plus, il ajoutera que :

« cette manière de faire, simple et sûre, de percevoir délicatement la densité de chaque objet et de savoir donner leurs valeurs respectives est la même que celle du fameux auteur de la femme nue. » (N.T., DUQUE, 1888)¹¹¹²

Ensuite, il fait référence aux soins de l'artiste dans l'emploi des teintes :

¹¹¹¹ “(…) O quadro não apresenta pretensões de empastelamento, nem é corrido, escovado, maçador. Observa-se convicção na maneira de fazer. A tinta é posta ao primeiro golpe, de sorte que os tons ficam simples e seguros; e, no entanto, tudo é tocado com o maior cuidado, tudo é observado com minuciosidade. Recomento este trabalho aos nossos artistas.” (DUQUE, 1886)

Source: A l'origine cet article a été publié dans le périodique *A Semana* à Rio de Janeiro le 13.03.1886. Plus tard il a été rassemblé dans un recueil. Cf DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Page 96. Belo Horizonte: Editora UFMG e Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

¹¹¹² Source: *Diario de Noticias*. Le 02.08.1888. Rio de Janeiro.

« Oui, le maître, parce que le professeur Amoedo est l'un des rares peintres qui connaissent le secret des teintes et leur prodiguent autant de soin. Sur cela, il a (...), la connaissance exacte de son art et de tout ce qui lui concerne : la philosophie, la littérature, les écoles, les manières, les caprices de chaque époque (...) » (N.T., DUQUE, 1905)¹¹¹³

La plupart de ses toiles présentant un bon état de conservation, sa façon de faire nous montre la qualité de sa technique. La préparation de sa toile était à base de colle et de blanc de zinc. Il utilisait l'essence de pétrole comme diluant pour la peinture à l'huile. La technique qu'il employait le plus souvent était la tempera. Le procédé de la tempera englobe toutes les peintures dont l'agglutinant est soluble dans l'eau, à l'exception de l'aquarelle. Celle-ci se distingue des temperas par son aspect optique, sa transparence et translucidité. La tempera contient du blanc dans sa palette et son aspect opaque est l'une de ses caractéristiques. Le support utilisé dans les temperas peut être de n'importe quelle couleur. Cette méthode est très ancienne. Elle remonte d'avant notre ère, à la période du Paléolithique. Des colles végétales ou cartilagineuses étaient mélangées à des pigments extraits de terres colorées. Elle était appliquée sur les parois des cavernes, sur des ustensiles, des murs, des papyrus ou sur tout autre support. Ce procédé très résistant et durable était semblable à celui qui se fait encore aujourd'hui. En effet, la peinture à tempera sur chevalet était la méthode la plus employée par les artistes jusqu'à la popularisation de la peinture à l'huile. Dans les temps modernes, les artistes se sont tournés vers la tempera. Ils ont redécouvert la beauté, la grande luminosité et la vibration de ses couleurs. En plus du séchage rapide, elle a l'avantage de présenter un aspect mat très approprié aux grandes peintures murales. La tempera présente en principe une bonne conservation car la peinture devient inaltérable, pourvu qu'elle soit conservée dans des conditions tolérables d'humidité. La tempera à la caséine est la moins élastique et donc la plus sensible aux variations d'humidité. A l'inverse, celle à base d'œuf est la plus élastique. Amoêdo a employé cette méthode dans de nombreux tableaux et sur de divers supports : du papier, du carton, du bois ou de la toile. Il l'utilisait fréquemment pour ses études de peinture historique (*Etude pour le départ de Jacob*¹¹¹⁴, 1884), paysages (*Nuit de fête de juin*¹¹¹⁵), portraits (*Portrait de femme*¹¹¹⁶, c.

¹¹¹³ « Sim, o mestre, porque o professor Amoêdo é dos poucos pintores que conhecem o segredo das tintas e lhe prestam cuidados. Sobre isso, ele tem (...), o conhecimento exato da sua arte e de tudo quanto lhe está relacionado, a filosofia, a literatura, as escolas, os modos, os caprichos de cada época (...) ». (DUQUE, 1905).

Source: *Kósmos*. Anno II. Janvier 1905. N° 1. Pages 7-14. Rio de Janeiro.

¹¹¹⁴ Conservé au MNBA, Inv.: 1155.

¹¹¹⁵ Conservé au MNBA, Inv.: 1091.

¹¹¹⁶ Conservé au MNBA, Inv.: 1388.

1913 ; *Autoportrait*¹¹¹⁷, 1921; *Portrait d'homme*¹¹¹⁸ ; *Portrait de chien*¹¹¹⁹), études de têtes (*Tête de jeune fille*¹¹²⁰), animaux (*Tête de bœuf*¹¹²¹), natures mortes (*Nature morte*¹¹²², s/d), études décoratives (*Etude décorative avec porte*¹¹²³ ; *Etude pour le panneau décoratif du Théâtre Municipal de Rio de Janeiro : danse romaine*¹¹²⁴, c. 1913 ; *Etude pour une composition décorative*¹¹²⁵) et certaines compositions de nu féminin (*Esquisse pour Yara*¹¹²⁶). Plusieurs fois, il a mélangé les techniques de la tempera avec celle de l'aquarelle, notamment pour les natures mortes¹¹²⁷ qu'il peignait sur du carton ou papier.

Amoêdo a aussi utilisé l'encaustique un certain nombre de fois. Cette ancienne technique de peinture employait la cire comme agglutinant des pigments. Lorsqu'elle est chauffée, la cire devient un matériau très plastique et souple. Elle adhère bien sur tous les types de support et elle reste inaltérée avec le temps. Son autre avantage est sa capacité à être superposée en couches épaisses sans risque de craquelures. Diffusée notamment par les Grecs, cette technique était connue avant notre ère. Pratiquement disparue pendant le Moyen Age, elle a connu un renouveau en liaison avec les théories de Winckelmann au XVIIIème siècle. Des artistes et des institutions ont alors essayé de la remettre au goût du jour à cause de sa beauté et de sa durabilité. Au début seule la cire d'abeille était utilisée. Par la suite, l'emploi des cires végétales comme la cire de la carnauba (*Coripha cerifera*, un palmier du Brésil) ou des produits dérivés du pétrole comme la paraffine et les cires minérales comme les micro-cristallines ont pu constituer des teintures à l'encaustique. Ces genres de cires peuvent aussi être mélangés afin d'obtenir plus d'efficacité. La paraffine par exemple est plus translucide et son point de fusion est plus bas que celui de la cire d'abeille. La cire de la carnauba est moins transparente et son point de fusion est plus élevé que celui de la cire d'abeille. Le mélange de la cire de carnauba à celle d'abeille augmente la dureté de la cire.

¹¹¹⁷ Conservé au MNBA, Inv.: 1076.

¹¹¹⁸ Conservé au MNBA, Inv.: 126.

¹¹¹⁹ Conservé au MNBA, Inv.: 1116.

¹¹²⁰ Conservée au MNBA, Inv.: 109.

¹¹²¹ Conservé au MNBA, Inv.: 1070.

¹¹²² Conservées au MNBA, N° Inv.: 1277, 1240, 1299 et 1303.

¹¹²³ Conservée au MNBA, N° Inv.: 1123.

¹¹²⁴ Conservée au MNBA, N° Inv.: 1332.

¹¹²⁵ Conservée au MNBA, N° Inv.: 1349.

¹¹²⁶ Conservée au MNBA, N° Inv.: 1191.

¹¹²⁷ Conservées au MNBA, N° Inv.: 1240, 1299, 1303 et 1337.

Dans sa liste du 19 novembre 1900¹¹²⁸, il inclut un matériel destiné à la peinture à la cire. Pour cette technique, il employait avec ses élèves de la pure cire blanche (500g), de la résine Damnar (500g), 6 flacons d'huiles essentielles de pétrole et 2 litres d'alcool à brûler. Pour les pigments, il commandait : 500g d'algide de Zinc, 30g de cadmium clair, 50g d'ocre clair, 50g de vermillon français ou de Chine, 30g d'Almagre, 30g de rouge indien ou le rogo-roi, 50g de terre de Sienne brûlé, 20g de laque de Garance, 30g de bleu de cobalt, 30g de bleu ultramarin, 30g de vert émeraude (de l'algide de chrome), 50g de noir d'os et 12 cartons sans préparation.

La technique de la fresque consiste en la peinture sur le mur humide. Cette technique a été utilisée par les peuples anciens mais ensuite oubliée jusqu'à la Renaissance. Dans la fresque, les teintes sont préparées uniquement avec de l'eau sans besoin de cal ou d'un agglutinant quelconque. Le pigment est mélangé à l'eau et ensuite posé sur l'argemasse fraîche. La teinte adhère au support par un processus de cristallisation. Tant que l'argemasse est fraîche, le peintre peut y travailler sans interruption et en couches successives. L'aspect final est caractéristiquement mat quoiqu'une couche de cire puisse protéger le travail.

Amoêdo enseignait à ses élèves des notions pratiques pour la préparation des teintes, gommages, colles, vernis, huiles, etc. Il refusait de peindre en plein air et il essayait de communiquer ce même zèle à ses disciples. Il évitait les tons foncés et les noirs chers aux peintres romantiques. Justement, ces tons qui avaient causé de sérieux problèmes de craquelures dans nombreuses peintures. Alfredo Galvão raconte qu'il conseillait à ses élèves d'adopter une palette de quinze couleurs, posées de façon organisée : « à l'extrémité gauche, le noir ; le blanc au centre ; le vert émeraude à l'extrémité droite... » (N.T., AMOÊDO). De plus, il recommandait toujours à ses élèves « une palette claire, c'est-à-dire sans les noirs, le bitume, les terres brûlées. » Il affirmait certaines notions telles que « le noir ne doit être employé que dans les demi-teintes claires ». A la fin, le vernis (de Vibert) devait être utilisé pur ou bien dilué dans de l'essence de pétrole.

Le peintre et graveur Carlos Oswald lors d'une interview sur Amoêdo au journal *Tribuna de Petropolis* en janvier de 1951 raconta à ce sujet :

« (...) Combien de fois, par exemple, je le consultais sur les techniques de peinture qui avaient des rapports avec la chimie. Toute ma vie, j'ai utilisé des recettes de vernis, de tempéras, etc,

¹¹²⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4785).

qu'il me communiquait avec l'autorité d'un chimiste plutôt que celle d'un peintre. (...)» (N.T., OSWALD, 1951).¹¹²⁹

Dans ses cours, Amoêdo apprenait à ses disciples toutes les différentes techniques de peinture. Le 19 novembre 1900¹¹³⁰, il fait une longue liste du matériel à commander par l'Ecole pour ses cours de peinture¹¹³¹. Pour la technique à l'huile, il employait par élève pendant l'année : 6 flacons de vernis pour retoucher, 6 flacons de vernis à peindre, 4 flacons d'huile essentielle de pétrole, 4 flacons d'essence de pétrole. Il utilisait aussi des pigments en tube, avec la formule chimique sur l'étiquette et broyés à l'huile : 6 blancs de Zinc (algide de Zinc), 6 blancs d'Argent (carbonate de Plomb), 3 jaunes de Strontium, 6 jaunes de cadmium clair, 6 jaunes de cadmium foncé. Pour les pigments à l'huile : 6 ocres clairs, 6 ocre foncés, 4 rouges de Venise, 4 rouges indien, 3 vermillons français ou de Chine, 6 terre de Sienne brûlée, 4 laques de Garance carmin, 6 bleus de Cobalt, 6 bleus d'outremer, 3 verts émeraude, 6 noir d'ivoire, 4 m de toile préparée pour la peinture à l'huile.

Pour ses cours de peinture, il commande aussi dans sa liste du 19 novembre 1900¹¹³², du matériel spécifique pour la peinture à l'œuf. Il employait donc cette technique avec ses élèves à l'école. Il fait la demande des pigments suivants en tube, broyés à l'œuf avec l'étiquette contenant la formule chimique : 6 blancs de Zinc (opaque), 6 jaunes de Strontium, 4 de cadmium clair, 4 de cadmium foncé, 6 ocres clair, 6 vermillons français permanents, 4 vermillons de Venise, 4 vermillons d'Inde, 4 laques de Garance carmin, 4 laques de Garance brûlée, 6 bleus de Cobalt, 6 bleus outremer, 6 verts émeraude, 6 verts de Cobalt, 6 noirs d'ivoire, flacons d'eau, 1 flacon de vernis à l'eau et 12 cartons sans préparation.

Amoêdo a été l'un des premiers artistes brésiliens à utiliser le pastel. Cette technique aurait été introduite par J.B. Borély selon les rapports d'Araújo Porto Alegre. Par la suite, elle fut employée par Amoêdo, Bernardelli et plus tard par Visconti. Le pastel était largement diffusé en France au XIXème siècle : une Société des Pastellistes sera créée à Paris en 1870. Elle avait comme membres A. Besnard, Mary Cassatt et Degas

¹¹²⁹ “(...) Quantas vezes, por exemplo, eu o consultava sobre técnicas de pintura que se relacionam com a química. Toda a vida tenho empregado receitas de vernizes, de têmperas, etc, que ele me comunicava mais com a autoridade do cientista químico do que como pintor.” (OSWALD, Carlos, 1951).

Source: *Jornal Tribuna de Petrópolis*. Suplemento Arte e Literatura. Janvier 1951.

¹¹³⁰ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4785).

¹¹³¹ Cette liste était prévue pour un seul élève par an, étant donné qu'Amoêdo ne pouvait pas prévoir le nombre exact d'élèves qui pouvait fréquenter son atelier de peinture.

Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4785).

¹¹³² Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom João VI (Document N° 4785).

entre autres artistes de renom. Au Portugal, Souza Pinto et Malh6a pratiquaient aussi le pastel. Ce proc6d6 produit un type de peinture d6licate et souple, un sfumato agr6able et velout6. Les pigments sont utilis6s secs sans addition d'un autre v6hicule. Le seul agglutinant employ6, la gomme adragante, ne sert qu'6 former les b6tons et n'a pas d'autre effet lorsque la peinture est sur le support. Celui-ci est presque toujours le papier qui est capable d'adh6rer aux pigments. Normalement, le support pour le pastel doit avoir une texture velout6e ou l6g6rement 6pre. Certains auteurs appliquent sur le papier une couche d'amide ou de gomme de farine additionn6e d'un fongicide pour ensuite pulv6riser avec des pierres ponces. Une esp6ce de papier-lime se forme ainsi, accrochant mieux les pigments. Le pastel est une peinture permanente mais fragile. Elle doit 6tre prot6g6e de l'exposition directe 6 la lumi6re.

Ma6trisant alors toutes ces techniques picturales, Amo6do essayait de les enseigner 6 ses 6l6ves. Pour cela, il a 6t6 un pionnier aussi bien 6 l'Acad6mie qu'6 l'Ecole Nationale des Beaux-Arts. Malheureusement, tous ses enseignements non pas eu beaucoup d'avenir. Pour la technique de peinture 6 l'encaustique, Edson Motta 6crit dans son livre *Initiation 6 la peinture* (1976) qu'il essaie d'apprendre cette technique 6 ses 6l6ves. Quoique l'application des teintes 6 l'encaustique ne soit pas difficile, ce genre de peinture requiert une conservation loin des endroits chauds ou trop expos6s au soleil. Eug6nio Sigaud a r6alis6 des 6uvres 6 l'encaustique dont l'*Exode des Esclaves* qui a 6t6 prim6 en 1939 par le Riverside Museum de New York.

Amo6do s'int6ressait aussi aux techniques de restauration et de conservation de tableaux. Il les enseignait 6 ses 6l6ves dans ses cours de peinture 6 l'Ecole. Dans son programme de cours pr6sent6 le 10 avril 1918¹¹³³, il propose au groupe plus avanc6 d'6l6ves d'apprendre le nettoyage et la r6paration de peintures abim6es. De plus, il envisage de leur apprendre comment r6parer les toiles des accidents ordinaires, tels que les ampoules, les d6chirements, ainsi que des techniques de conservation¹¹³⁴.

Pour la conservation de la peinture, il se basait dans le livre de J.G. Vibert¹¹³⁵ qu'il aimait citer :

« ... si l'on donne 6 nos descendants l'impression que la Peinture ne dure pas, ils finiront par l'abandonner ! » (VIBERT).

¹¹³³ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom Jo6o VI (Document N6 4794).

¹¹³⁴ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom Jo6o VI (Document N6 4794).

¹¹³⁵ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Dom Jo6o VI (Document N6 4811).

Cependant, tous ses disciples ne suivaient pas ses conseils techniques. Portinari, par exemple, employait des pigments contenant des métaux lourds, comme le plomb, le cadmium et l'argent¹¹³⁶. A partir de 1953, il va souffrir de fortes hémorragies intestinales liées à une intoxication. A partir de 1954, son médecin lui interdit de peindre pendant quelque temps. Le plomb des pigments en était la cause de cette intoxication.

¹¹³⁶ Source: catalogue sur Portinari.

L'avenir de son oeuvre

L'avis de la plupart des historiens d'art contemporains c'est qu'Amoêdo serait l'une des ultimes incarnations de l'académisme au Brésil. Comme nous le signale Chiarelli en 2002 :

« la mort d'Amoedo annonce le début de la fin de l'art du XIXème siècle parmi nous; il commence à être définitivement enseveli cet art fondé sur le culte du bon dessin, la captation objective (mais non naturaliste) de la forme, la rigueur de la composition.»¹¹³⁷ (CHIARELLI, 2002)

Même si Chiarelli reconnaît que les caractéristiques de sa peinture peuvent être encore observées chez ses disciples, notamment Visconti, Manoel Santiago, Teixeira et Portinari. Aujourd'hui dans la plupart des musées brésiliens, Amoêdo est présenté souvent aux côtés de Henrique Bernardelli dans des galeries consacrées aux artistes « pompiers », ainsi que toute une génération d'anciens élèves tels que Visconti, Carlos Chambelland, Veiga et tant d'autres.

Le fonds de sa collection va connaître toutefois une fin heureuse puisque quelques jours après son décès, sa veuve va rencontrer Teixeira, alors le directeur du Museu Nacional de Belas Artes, afin de lui proposer une donation des œuvres de son mari en échange d'une pension à vie. La précarité de sa situation étant extrême, un arrangement avec le gouvernement brésilien serait la meilleure des solutions. Le directeur adresse alors dès le 13 juin 1941¹¹³⁸ une demande au ministre de la culture Gustavo Capanema, afin de résoudre définitivement cette affaire. Une réunion de la commission a lieu le 17 juin. Elle décide d'accepter à l'unanimité la proposition d'Adelaïde Amoêdo. Un rapport¹¹³⁹ est alors envoyé au ministre de l'Education et Santé le 26 juin, contenant une évaluation du fonds d'Amoêdo. A la fin du travail de la commission, il fallait seulement attendre la décision finale du ministre. En septembre 1941, la donation du fond d'œuvres d'Amoêdo au MNBA à Rio est enteriné. En tout, cent cinquante-six toiles sont acquises lors de la donation de la veuve Amoêdo à ce musée. Enfin, le 10

¹¹³⁷ “A morte de Amoedo anuncia o início do fim da arte do século XIX entre nós; começa a ser definitivamente sepultada uma arte baseada no culto ao bom desenho, à captação objetiva (porém não naturalista) da forma, ao rigor da composição.” (CHIARELLI, 2002).

Source: CHIARELLI, Tadeu. *Rodolfo Amoedo entre a Academia e a Academia* In *Arte Internacional Brasileira*. Page 156. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda., 2002.

¹¹³⁸ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes.

¹¹³⁹ Source : Rio de Janeiro, archives du Museu Nacional de Belas Artes.

novembre 1941 par le décret-loi n° 3.604, une pension permanente de 2.000 réis mensuels est établie officiellement à Mme Adelaïde Amoêdo. L'année suivante, une liste complète des œuvres données au musée est établie, accompagnée d'une évaluation estimée de chaque œuvre. Cette donation consiste en une production diversifiée de l'œuvre d'Amoêdo, contenant aussi bien des paysages que des portraits, natures mortes, sujets religieux, compositions décoratives, études de composition, figures animalières, nus féminins et quelques allégories. Le tableau *Eros et la Nuit* est le plus précieux du fonds. Estimée à 60 contos de réis, cette peinture a reçu la médaille d'honneur de la *Sociedade Nacional de Belas Artes* [Société Nationale des Beaux-Arts] en 1917. Elle se trouve pourtant toujours rangée dans les réserves du musée. Les autres tableaux significatifs sont : *Mère de l'Eau* (20 contos de réis), *Petite esquisse pour Le départ de Jacob* (20 contos de réis), *Etude pour Saudade* (15 contos de réis), *La Justice* (10 contos de réis), *Saint-Jean Baptiste* (10 contos de réis) et quelques portraits dont celui du *Dr. Afonso Pena* (10 contos de réis).

Bien qu'Adelaïde Amoêdo ait obtenu une pension permanente de l'Etat, cela ne lui permettait de vivre que très modestement. Dès le mois de novembre 1941, elle recevait tous les mois l'équivalent d'environ 3 contos de réis, ce qui était à l'époque très peu pour vivre. Sa nièce Régina Garcia-Esnaty témoignait de ses conditions de vie très précaires. Selon ses voisines, elle était restée une personnalité très distinguée, elle inspirait du respect et elle ne s'est jamais plainte de son sort. Hospitalisée d'urgence à la clinique Notre-Dame du Rosario après une chute chez elle¹¹⁴⁰, elle décède le 22 octobre 1961. Elle a été ensevelie dans la même tombe que son mari plus de vingt ans après celui-ci. Selon des témoins, elle a laissé un testament léguant ses derniers biens et quelques œuvres personnelles qui lui restaient d'Amoêdo à l'Ecole des Beaux-Arts de Rio¹¹⁴¹. Actuellement, ce fonds est conservé au Museu Histórico Nacional situé à Rio de Janeiro. Le reste de ses biens selon son souhait a été mis aux enchères et la somme perçue donnée à des institutions de charité à Rio. Elle souhaitait que le Museu de Belas Artes consacre une des ses salles en l'honneur de son mari mais jusqu'à présent ce souhait n'a jamais été réalisé.

¹¹⁴⁰ Cette clinique était privée et appartenait à des religieuses. Elle était située rua Visconde de Silva dans l'arrondissement de Botafogo, mais elle n'existe plus depuis plusieurs années.

¹¹⁴¹ D'autres indications signalent que ces biens ont été légués à la mairie de Rio de Janeiro qui par la suite les a déposés au Museu Histórico Nacional.

CONCLUSION

On pourrait fortement s'étonner aujourd'hui qu'un sujet de recherche soit consacré à Rodolpho Amoêdo. Il semble ne plus être connu de nos jours. Pourtant, il a été l'un des peintres brésiliens les plus importants et célèbres de son temps. Pendant plus de soixante-cinq ans de vie consacrée à l'art, il a mené avec autant de cohérence que d'intégrité une double carrière d'artiste et de professeur. L'analyse de sa vie et de l'ensemble de sa production artistique prouvent qu'il a été beaucoup plus qu'un digne représentant d'une esthétique académique dépassée. En fait, celle-ci, qui avait été introduite au Brésil en 1816 (avec la venue des artistes français) et qui a perduré jusqu'en 1922 (avec la semaine de l'art moderne à São Paulo), avait été sensiblement renouvelée en partie grâce à son action sous différents aspects. Alors que l'art brésilien était complètement sous la coupe des carcans académiques tout au long du XIXème siècle, il est parvenu à jouer un rôle fondamental dans le développement de l'art tout en demeurant un artiste de technique académique. En restant toujours fidèle à cette manière de peindre (apprise de Meirelles, puis perfectionnée chez Cabanel), il arrive à véhiculer ses messages et à manifester un style propre. D'abord adepte d'un romantisme attardé (*Marabá, Le dernier des tamoyos*), il passe à un style pré-symboliste (*Le récit de Philletas*) entremêlé de réalisme bourgeois (*Etude de femme, Mauvaises nouvelles*), avec quelques incursions dans l'art nouveau (couvertures de la revue *Kósmos*). Sa manière réaliste de peindre et de représenter les mœurs urbaines (comme chez Degas, Gervex, Stevens, Tissot et tant d'autres) sera un véritable renouveau pour le siècle finissant et ses vieux idéaux académiques. En même temps, il s'est battu ouvertement pour une remise à plat de l'enseignement artistique officiel. Grâce à lui, on a pu assister chez certains de ses élèves (notamment Visconti, Frederico, Portinari et Albuquerque) à l'avènement, quoique tardif, de l'impressionnisme et du post-impressionnisme. En 1930, lorsqu'il participe pour la dernière fois aux salons, il est considéré comme étant dépassé depuis longtemps. Célèbre pourtant au XIXème siècle, il va alors connaître injustement le mépris, l'abandon et la misère. Pourtant, il vivra jusqu'au bout sa condition de peintre et de professeur de peinture, tout en faisant preuve d'une personnalité tenace, profonde et généreuse dans son parcours. Après sa mort, il tombe complètement dans l'oubli. Sa belle et vaste production, ainsi que toute sa contribution à l'art brésilien reste ignorée du grand public.

Amoêdo était un artiste qui connaissait à fond l'art français et s'en était inspiré à maintes reprises dans son œuvre. Il était jeune, ambitieux et avide de progrès dès son premier séjour à Paris à partir de juin 1879. Il s'est intéressé tant à l'art du passé qu'à

l'art contemporain. Il va tout d'abord essayer de se former à partir des oeuvres de Boucher, Cortot, David, Ingres, Gustave Boulanger et Cabanel, qui étaient, pour la plupart, exposés au Musée du Louvre. Ensuite, il se tourna vers des peintres contemporains plus indépendants (mais non moins fameux) comme Gervex, Puvis de Chavannes, Tissot et les nabis. Il était forcément inquiet du marché et de son avenir en tant qu'artiste. Dès le début, il est resté à l'écart de l'impressionnisme (d'ailleurs déjà dépassé au milieu des années 1880) car il le savait être inacceptable pour l'art officiel de son pays duquel il dépendait. Il a pu voir certaines de leurs oeuvres et les analyser de près, afin de réfléchir à un style propre et moderne. Au contraire de ce qu'on a déjà écrit sur lui, il est fort probable qu'il acceptait mal de se restreindre uniquement à l'atelier de Cabanel ; d'autant plus que ce maître officiel (imposé aux jeunes boursiers de l'Académie) laissait toute liberté à ses élèves pour trouver leur style. L'esprit curieux et l'émerveillement d'Amoêdo vis-à-vis de la multitude de peintres français l'ont poussé à chercher l'inspiration chez différents artistes. Il revient de son séjour en France en artiste complet et transformé. L'éclectisme de son art puisé dans certains modèles témoigne de son ouverture vers l'art contemporain.

On peut donc affirmer qu'Amoêdo a été l'un des artistes brésiliens de sa génération les plus imprégnés de la peinture française. Il réussit à réaliser une synthèse de divers courants pour bâtir sa propre oeuvre. Almeida Júnior a suivi une démarche similaire mais son admiration se limitait plus au seul exemple du réalisme paysan de Courbet. Cette formule lui a été profitable car acceptée sans difficulté lors de son retour au Brésil. Villares et Belmiro de Almeida, de leur côté, étaient eux aussi très influencés par la peinture française mais ils ont aussi été poussés à s'inspirer de l'art italien. A contrario, dans ses voyages d'études, Amoêdo a toujours refusé de séjourner en dehors de la France, pour lui « ...l'un des plus grands patrimoines artistiques de l'humanité et où les artistes étaient des légions... »¹¹⁴² (AMOÊDO, 1926). Parreiras semble être celui qui a cherché à se libérer le plus de ce genre de parcours classique sous influence européenne.

Sa personnalité était très différente de celle de ses compatriotes contemporains peintres. De tempérament introspectif, il était un artiste érudit, un homme de réflexion et très discipliné qui s'intéressait à tout. En même temps il était très sociable, un artiste

¹¹⁴² « A França, que é um dos maiores patrimônios artísticos da humanidade, onde os artistas são legiões, ... » (AMOÊDO, 1926).

Source: COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas. (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plasticas no Brasil)*. Page 63. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927.

mondain qui aimait participer à la vie culturelle de Rio. A l'opposé d'Almeida Junior qui préférait s'isoler dans sa campagne natale pour peindre, Amoêdo avait un esprit très urbain et cosmopolite. Alors que Bernardelli s'intéressait aux sujets populaires, Amoêdo préférait les sujets intimes et bourgeois. Quoiqu'il partageât les mêmes goûts que Belmiro de Almeida pour Paris, ce dernier était d'esprit très inquiet et rebelle, aimant souvent à ridiculiser les bourgeois dans son oeuvre. Villares, qui était pour lui le plus grand peintre brésilien, celui qu'il admirait le plus, avait une personnalité obscure, toujours avec des problèmes conjugaux et qui s'est laissé complètement brider par le positivisme.

Alors que le style romantique d'Amoêdo a toujours été bien accepté, son style éclectique a été très mal compris même jusqu'à nos jours. Pourtant, il a produit des oeuvres admirables d'une grande perfection technique. Le plus souvent, on ignore que la peinture éclectique était très caractéristique de l'art de la fin du XIXème siècle en Europe. L'éclectisme – ou réalisme bourgeois - a représenté une étape dans l'évolution de l'art de cette période. En ce sens, nous pouvons confirmer qu'Amoêdo a été une personnalité majeure dans l'évolution de l'art au Brésil. D'un autre côté, si la facture, la technique, le style et parfois même la source d'inspiration sont souvent dûs à l'art français, la spécificité brésilienne d'Amoêdo (comme chez Almeida Júnior) a été préservée, en particulier au niveau de l'originalité de la composition et du contenu représenté. D'une certaine façon, Amoêdo a transposé l'art français dans l'art brésilien. En sens inverse, Paul Gauguin Paul (1848-1903) avait fait de même en 1891 lorsqu'il décida de s'évader vers un paradis tropical. Ses toiles tahitiennes étaient très imprégnées par la couleur, la lumière et l'atmosphère locale.

Amoêdo ne sera un peu mieux reconnu au XXème siècle que par le biais de ses oeuvres pré-symbolistes ; notamment après le succès (international) des toiles symbolistes de Visconti dans les dernières années du XIXème siècle. Alors qu'Amoêdo l'avait devancé d'une dizaine d'années dans cette voie avec le *Récit de Phylletas*, c'est son ancien disciple qui connaîtra la vraie gloire. Souvent il associait ce style lorsqu'il faisait une référence à l'antiquité. Il persistera dans ce style au XXème siècle et il ne sera effectivement reconnu qu'en 1917 avec *Eros et la nuit*.

Amoêdo n'a pas fait que peindre, dessiner, décorer des murs et enseigner la peinture. Son esprit cultivé allié à son vif intérêt pour les domaines littéraire, philosophique et scientifique va lui ouvrir d'autres portes. L'influence du monde du théâtre, fortement présent depuis son enfance par le biais de ses parents comédiens, a certainement joué un

rôle dans ses choix personnels. Il essaie donc d'accompagner les avancées dans ces domaines. Cotoyant assidûment les milieux culturels de son époque, une véritable symbiose va avoir lieu entre lui et les hommes de lettres de son temps. Les frères Bernardelli l'accompagnent de temps en temps mais il semble que son amitié avec les écrivains était plus étroite que celle des autres artistes. Machado de Assis et Olavo Bilac étaient les écrivains les plus célèbres. Toute cette liaison entre art, littérature, science et philosophie était très nouvelle jusqu'alors au Brésil. Alors qu'en France ces liens étaient courants pendant presque tout le XIX^{ème} siècle : l'amitié de Zola avec Manet et Gervex, de Mallarmé et Strindberg avec Gauguin, Rodin et les peintres symbolistes.

Le positivisme était une philosophie importée de France; cette doctrine a séduit une partie de l'élite intellectuelle brésilienne qui l'a diffusée dans le pays. C'est par le biais de cette doctrine que l'esthétique réaliste va réussir à s'imposer. Gonzaga Duque, Amoêdo, Villares, Aurélio de Figueiredo et Eduardo de Sá ont été ses plus importants promoteurs dans l'art. Le degré d'attachement d'Amoêdo aux idéaux positivistes n'est pas encore complètement connu. Pendant combien de temps cette liaison a vraiment perduré reste aussi un mystère. On sait toutefois qu'un an avant sa mort il a produit une image de la déesse de l'Humanité (une représentation de Clotilde de Vaux): c'était peut-être une commande de l'église positiviste ou destinée à un marché de l'art positiviste de Rio. D'autre part, on connaît aussi maintes représentations de Jésus exécutées à partir de 1907, c'est-à-dire pendant sa maturité. Ses œuvres ont connu un bien meilleur sort que celles de Villares¹¹⁴³, peintre positiviste très convaincu, aussi bien du point de vue de la religion que de la philosophie esthétique.

Une grande partie de la production d'Amoêdo demeure encore inconnue. Bien que le Museu Nacional de Belas Artes à Rio de Janeiro possède le plus grand fonds d'œuvres de cet artiste, la plupart de ses peintures qui y sont exposées représentent surtout des œuvres de sa jeunesse, réalisées à Paris et destinées à figurer dans les salons officiels. A l'époque participer à des salons parisiens était une grande preuve de réussite, très nécessaire dans le début de carrière d'un artiste brésilien. Ce sont des œuvres réalisées surtout entre les années 1879 à 1887, vendues ensuite par l'artiste soit à l'Académie, soit à la princesse Isabel. D'autres ont été réalisées plus tard et vendues à l'Ecole des Beaux-Arts. Aucune ne représente sa tendance au pré-symbolisme si ce n'est sa vaste toile *Le récit de Philletas* (1887) : cet aspect n'est même pas mentionné à propos de

¹¹⁴³ Après sa mort, sa veuve Maria Dolores a incendié tout son atelier et détruit une grande partie de son œuvre.

cette oeuvre. A l'exception de la toile *Eros et la nuit* (1917) qui n'est pas exposée, le reste de sa production, qui est conservée dans les réserves de ce musée correspond notamment à des œuvres inachevées ou à de simples études pour des compositions. Elles nous fournissent des éléments qui peuvent aider à comprendre les démarches de l'artiste. A cause de l'absence de recherches sur le fonds de l'artiste dans ce musée, la plupart des titres de ses œuvres n'ont pas été revus depuis la donation de la veuve d'Amoêdo réalisée en 1941. Ils se limitent normalement à la simple description du sujet. Les autres musées brésiliens détiennent seulement quelques tableaux. Pourtant, l'artiste a participé à plusieurs expositions générales et privées. Bien que nous soyons parvenus à repérer plusieurs œuvres qui couvrent une période de plus de soixante ans de création, la localisation d'une bonne partie de sa production reste inconnue. On peut ainsi en déduire qu'un important ensemble de peintures d'Amoêdo se trouve dispersé chez des collectionneurs privés au Brésil et à l'étranger. Ces toiles sont plutôt rares mais de temps en temps, elles apparaissent dans les salles de ventes et elles trouvent toujours des acquéreurs. Etant donné toute la difficulté d'approcher ces collectionneurs, la réalisation d'un catalogue raisonné de l'artiste reste un travail considérable. Le manque d'expositions qui lui aient été exclusivement dédiées (comme celle de 1957), aggrave cette situation de méconnaissance de la dimension de son art.

Malheureusement, toute la documentation existante sur Amoêdo n'a pas été non plus entièrement vérifiée. Il y a plusieurs lacunes concernant sa chronologie, notamment sur son enfance et jeunesse. Nous n'avons pas eu accès à des documents importants conservés dans des lieux publics, comme les lettres échangées entre lui et Modesto Brocos, que conserve le Musée des Beaux-Arts de Rio depuis plusieurs années¹¹⁴⁴. Ces lettres auraient pu combler un grand vide dans la biographie du peintre. Il nous a manqué également plusieurs périodiques de l'époque qui par manque de temps n'ont pas été tous consultés. Certainement, il reste encore beaucoup à découvrir et à écrire sur cet éminent artiste du XIX^{ème} siècle.

Le dévouement d'Amoêdo comme professeur de peinture tant à l'Académie comme à l'Ecole des Beaux-Arts méritait une étude à part, tant sont nombreux les élèves qu'il a formés pendant quarante-huit ans (dont trente-six ans officiellement). Il considérait que sa mission était de constituer de vrais professionnels et non de simples amateurs en peinture. D'où ses critiques et ses commentaires implacables vis-à-vis des élèves qu'il

¹¹⁴⁴ Source : *Memória artística*. Rio de Janeiro, Journal *O Globo*, le 30.03.2007.

considérerait ne pas être très doués. Si le nom d'Amoêdo est rapidement tombé dans l'oubli après sa mort, ses deux principaux élèves (Visconti et Portinari) continuent à être reconnus comme étant les plus grands peintres du Brésil. Il a eu l'incontestable mérite d'avoir formé ces deux plus célèbres peintres brésiliens et d'avoir donc conduit l'enseignement artistique vers la modernité. Visconti était un Italien d'origine et Portinari un fils d'immigrants italiens. Comme Amoêdo, ils étaient tous les deux d'origine très modeste mais ils portaient dans leur culture originale un rapport différent à l'art de celui des milieux brésiliens caractéristiques de leur époque. Ils ont rencontré chez Amoêdo et dans l'enseignement artistique officiel un point de départ pour leur carrière à succès. Amoêdo a aussi formé plusieurs générations de bons artistes brésiliens, y compris de nombreuses femmes peintres, jusqu'alors très rares dans le panorama artistique local. S'il s'est distingué dans le domaine de l'enseignement artistique, il s'est peut-être moins valorisé du point de vue de sa carrière personnelle d'artiste. Si l'on le compare à ses prédécesseurs et aussi grands maîtres de peinture : Souza Lobo et Zeferino da Costa - lesquels ne se sont pratiquement adonnés qu'à ses cours de peinture -, Amoêdo, à cause de sa vaste production, est quand même allé bien au-delà de ces missions. Il s'est souvent présenté aux expositions générales organisées par l'enseignement officiel et à certains événements internationaux. Il a aussi souvent participé des jurys et du comité d'organisation des grandes expositions : beaucoup plus que ne l'a tenté Zeferino da Costa. D'autre part, le système d'apprentissage artistique au Brésil l'empêchait de faire complètement comme ses maîtres français. Comme Cabanel, qui ne venait à son atelier de l'Ecole des Beaux-Arts qu'une fois par semaine, les peintres Français avaient suffisamment de temps pour se consacrer entièrement à leur art. D'ailleurs, ces artistes étaient déjà reconnus en France avant de devenir professeurs dans l'enseignement officiel. Ils continuaient à travailler dans leurs ateliers personnels et avaient leurs propres commandes. Amoêdo au contraire, était devenu un jeune professeur dans la trentaine, dès son retour au pays en 1888. Il venait de finir sa formation et un long séjour d'études en France mais sans avoir encore mûri un style personnel. L'Académie brésilienne était souvent en manque de professeurs de peinture car la plupart d'entre eux (surtout Meirelles et Pedro Américo) étaient souvent partis en Europe afin d'avoir de meilleures conditions de travail. Ceci confirme que l'enseignement artistique officiel au Brésil était très pesant et bureaucratique. Il empêchait que ses professeurs artistes puissent produire et faire des recherches sur place. Pour cette raison, les peintres brésiliens les plus célèbres du XIXème et du début

du XXème siècle ont restreint leurs cours ou carrément écarté l'idée d'avoir des élèves : Almeida Junior, à son retour de voyage en 1882 a refusé une chaire à l'Académie Impériale ; Visconti et Portinari n'ont pratiquement pas eu d'élèves de marque. Il est donc normal qu'à la fin de sa vie, Amoêdo reçut plusieurs hommages de la part de ses disciples et admirateurs, en signe de respect et de reconnaissance.

Cet éternel défenseur de l'art dit académique connaissait à fond tout ce qui concernait les techniques picturales. Il a été l'un des premiers artistes brésiliens au XIXème siècle à faire l'usage systématique de certaines techniques de peinture, comme le pastel, la tempera et l'aquarelle. Il a continué la technique du pastel introduite au Brésil par le Français J.B. Borély en 1849. Cette technique a été utilisée par Amoêdo, au moins depuis 1887, avec son *Etude pour Jésus à Capharnaüm*. Ensuite, Amoêdo a été suivi dans cette technique par Bernardelli et Visconti. Employé presque toujours sur le papier, support auquel les pigments étaient capables d'adhérer, Amoêdo l'utilisait à maintes reprises directement sur la toile (*Etude de garçon avec bateau*, *Etude de garçon jouant au tambour* et *Etude de garçon au tablier*). Il a rétabli au Brésil cette peinture permanente mais fragile (les pigments sont utilisés secs) qui était apparue en France au XVIIIème siècle, à travers l'artiste vénitienne Rosalba Carriera (1675-1757). Après une période de déclin, le pastel allait connaître un temps de gloire au XIXème siècle, notamment avec les impressionnistes¹¹⁴⁵.

L'aquarelle était sa technique par excellence, celle qui exprimait le mieux les premiers jets de sa pensée. Il maîtrisait parfaitement cette technique au moins dès 1883, lorsqu'il exposa au Salon parisien son *Coin d'atelier*. C'est d'ailleurs grâce à Amoêdo que cette technique sera développée et diffusée au Brésil pendant de nombreuses années. Avant lui cette façon de peindre était assez rare chez les peintres brésiliens. A l'opposé, en Angleterre, cette technique était connue et diffusée depuis la seconde moitié du XVIIIème siècle et divers peintres anglais (Blake, Bonington, Constable et Turner) en ont fait un large usage au XIXème siècle. Amoêdo orientait ses élèves vers cette technique depuis l'Académie Impériale, puis à l'Ecole des Beaux-Arts. C'est grâce à lui qu'une Association des Aquarellistes verra le jour en 1902, ayant pour but la diffusion de ce genre de peinture à Rio. Pendant trente-trois ans, il en sera le président, jusqu'à sa fermeture le 5 septembre 1934, l'année de sa retraite. A cette occasion, il proposa à la direction de l'école la création d'un prix du meilleur élève d'aquarelle

¹¹⁴⁵ Une Société des Pastellistes sera créée en France en 1870 avec comme membres A. Besnard, Mary Cassatt et Degas. Au Portugal, Souza Pinto et Malhõa pratiquaient aussi le pastel.

financé par la donation des fonds qui restaient de cette association. A son départ de l'école en 1937, les cours d'aquarelle seront interrompus pendant quelque temps. Ils ne seront repris qu'à l'initiative de son ancien disciple Alfredo Galvão. Selon Motta et Salgado (1976), l'enseignement de cette technique au Brésil n'est pratiquement dû qu'à ces deux artistes. Amoêdo restera fidèle toute sa vie à cette technique qui permet une peinture légère, fluide, d'aspect brillant et translucide. Cependant, ce ne sera qu'après sa mort que l'on découvrira qu'un important fonds d'aquarelles était gardé précieusement chez lui. Le Musée des Beaux-Arts de Rio a très bien compris son importance et en expose actuellement une demi-douzaine dans ses galeries. Au contraire de ce que disait Pedrosa à propos d'Amoêdo en décembre 1957, l'artiste avait véritablement fait de l'aquarelle une technique à lui.

En conclusion, nous pouvons alors affirmer que dans le style, la technique et l'enseignement artistique, Amoêdo a su faire preuve d'innovation au Brésil. Il a non seulement ouvert le chemin à de nouvelles esthétiques et solutions techniques de peinture mais il était le modèle par excellence de l'artiste moderne, celui qui vivait uniquement de son art. Il a été le précurseur au Brésil du style réaliste bourgeois (ou éclectisme), de la sensualité explicite dans la peinture et du réalisme psychologique. Sa peinture claire, colorée et illuminée a ouvert les portes à l'impressionnisme. Il a aussi introduit la nouveauté du style pré-symboliste dans l'art qui sera développé ultérieurement par ses disciples Raphael Frederico et Visconti. Sa peinture et son dessin précis ont trouvé dans la technique de l'aquarelle un instrument précieux de langage pictural. Très doué pour la transmission de connaissances, sa vocation comme enseignant a eu un rayonnement très large. Pendant le XIXème et une bonne partie du XXème siècle, son rôle comme professeur de peinture ne s'est jamais limité à l'Académie ou à l'Ecole des Beaux-Arts, mais il a été présent aussi au Lycée d'Arts et Métiers, à l'Ecole Polytechnique de Rio, à l'Atelier Libre et à ses cours particuliers. D'emblée, il a pris une part active dans cette mission : dès 1888, lorsqu'il a lutté aux côtés des étudiants pour la réforme de l'Académie Impériale ; puis, à partir de 1891, en se battant toujours auprès de la direction de l'Ecole des Beaux-Arts pour exiger de meilleures conditions pour l'enseignement artistique. En somme, son enseignement dépassait largement ses élèves. Il était destiné à tous ceux qui étaient vraiment intéressés par l'art. Très peu d'artistes au Brésil ont mené cette tâche aussi longtemps et de façon aussi dévouée. En ce sens, seul Zeferino da Costa l'approche. Tous les deux ont enseigné pendant longtemps et jusqu'à la fin de leur vie. C'est vraisemblablement grâce

au vaste bagage culturel d'Amoêdo (scientifique, littéraire et esthétique) que l'art brésilien a été conduit à la modernité au XX^{ème} siècle.

Actuellement, le terme académique n'a plus du tout le même sens péjoratif qu'autrefois. La signification de ce terme peut être multiple : un artiste peut aussi bien être considéré comme académique dans sa manière mais romantique, réaliste, naturaliste, symboliste, éclectique, art nouveau, post-impressionniste, etc, dans son expression. Ce terme ne veut plus rien dire, il se limite presque uniquement à une référence à la technique employée par l'artiste, normalement apprise dans un enseignement officiel.

Une étude sur le peintre brésilien Rodolpho Amoêdo s'avère effectivement un travail très vaste et très complexe. Vaste, parce qu'il a vécu intensément sa vie d'artiste et qu'il a laissé une production considérable et très significative tout au long de sa longue vie. Complexe, à cause de tous les réseaux qu'il a établis avec d'autres domaines (littéraire, théâtrale, philosophique, scientifique) pendant son existence. La grande majorité des recherches déjà réalisées sur lui n'ont pas été faites de façon continue et approfondie. Maintes fois, il a fallu se plonger dans les sources primaires d'information afin d'essayer d'élucider sa vraie personnalité et les principaux aspects de sa vie et de son oeuvre. Sans aucun doute la dimension de la tâche décourageait la plupart des chercheurs et historiens d'art spécialisés dans le XIX^{ème} siècle brésilien. Ceci explique encore aujourd'hui le manque de publications et d'analyses plus pointues sur l'artiste. C'est aussi l'une des raisons selon lesquelles il ne pouvait que tomber dans l'oubli après sa disparition en 1941. Mais tout ce travail a certainement « valu la peine » comme l'anticipait déjà l'historien d'art L. Migliaccio en 2001. Même si nous reconnaissons que notre très modeste contribution n'arrive pas à combler toutes les lacunes qui existent encore sur le sujet et qu'il reste encore beaucoup à dire sur cet artiste. En effet, notre étude n'est qu'un point de départ qui avait pris le relais de quelques auteurs. En essayant de couvrir toutes les étapes de sa vie, ceci nous a permis de mieux cerner l'artiste dans son oeuvre, dans son contexte et de mieux saisir sa personnalité. Nous croyons que chaque chapitre ou sous-chapitre discuté dans ce projet pourrait bien être traité ultérieurement comme un sujet de thèse au Brésil. Enfin, le XIX^{ème} siècle a été l'une des périodes les plus riches et importantes pour l'art au Brésil. Nous espérons vivement que d'autres chercheurs continueront sur cette voie.

BIBLIOGRAPHIE DE REFERENCE

I – SUR L’ART FRANÇAIS AU XIXÈME SIÈCLE

- 1) DAUDET, Léon. *Salons et journaux*. Paris : Bernard Grasset, 1932.
- 2) FOCILLON, Henri. *La peinture au XIXème siècle*. Volumes I et II. Paris : Flammarion, 1991.
- 3) GERVEX, Henri. *Henri Gervex de l’Institut. Souvenirs recueillis par Jules Bertaut*. Paris : A. Brulliard, 1925.
- 4) LOURDELET, Ernest. *Exposition de Chicago*. Novembre 1893. Paris : Librairies-Imprimeries Réunies, 1893.
- 5) LOYRETTE, Henri. *L’art français. Le XIXème siècle 1819-1905*. Paris : Flammarion, 2006.
- 6) MONTROSIER, E. *Gustave Boulanger* In : *Les artistes modernes*. Vol. I. Paris : 1881.
- 7) ROSENTHAL, Léon. *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*. Paris : Macula, 1987.
- 8) SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des Salons*. Volume XIII (1881-1883). Paris : Editions L’Echelle de Jacob, 2007.
- 9) SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des Salons*. Volume XIV (1884-1886). Paris : Editions L’Echelle de Jacob, 2008.
- 10) SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des Salons*. Volume XV (1887-1889). Paris : Editions L’Echelle de Jacob, 2009.
- 11) SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte et RASMUSSEN, Anne. *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*. Paris : Flammarion, s/d.
- 12) THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d’une peinture « pompier » ?* Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

II – SUR L’ART BRÉSILIEN AU XIXÈME SIÈCLE

- 1) ACQUARONE, F. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo Ltda (Livraria Francisco Alves), 1949.
- 2) BARATA, Mário. *Século XIX. Transição e início do século XX*. In: ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. I. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles. Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- 3) CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro : Editora Pinakothek, 1983.
- 4) COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas. (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.
- 5) CHRISTO, Maraliz C. V. *Bandeirantes na contramão da História : um estudo iconográfico*. Projeto História. Volume 23 (Arte da História & outras linguagens). Pages 307-335. São Paulo: PUC-SP, 2002.
- 6) DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. 1ère édition. Rio de Janeiro: Editora Laemmert, 1888.
- 7) DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporaneos. (Pintores e Escultores)*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.
- 8) DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. 2ème édition. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

- 9) DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador*. Textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte: Editora UFMG et Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- 10) FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.
- 11) FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura. Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Editora Fontana Ltda, 1916.
- 12) GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1954.
- 13) GARCIA, Lúcia. *Para uma história da belle époque: a coleção de cardápios de Olavo Bilac*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011.
- 14) LINS, Roberto Hugo da Costa. *Álbum João Batista da Costa. Cento e vinte pinturas selecionadas*. Rio de Janeiro: édition de l'auteur, 2012.
- 15) MIGLIACCIO, Luciano. *O século XIX*. São Paulo: sans éditeur, 2000.
- 16) PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2008.
- 17) REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da Pintura no Brasil*. São Paulo: Editora Leia, 1944.
- 18) RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.
- 19) SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro : Edição Funarte, 1980.
- 20) SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o Império. A Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp, 2012.
- 21) TAUNAY, Affonso d'Escragno. *A missão artística de 1816*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983.
- 22) TAUNAY, Félix-Emile. *Ofício do director da Academia de Belas Artes de 28 de dezembro de 1843* In Revista do IPHAN, compilado por Alfredo Galvão, nº 16. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1967.

III – SUR RODOLPHO AMOÊDO

- 1) ACQUARONE, F. *Obras-primas de Rodolfo Amoêdo, mestre da pintura brasileira. 1857 – 1941*. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1941.

IV – THESES ET MONOGRAPHIES

- 1) BELART, Fernanda Baptista. *O artista Rodolpho Amoêdo : um ensaio biográfico*. Monographie du Cours de Muséologie. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). CCH, 1992.
- 2) CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les artistes brésiliens et Les Prix de Voyage en Europe à la fin du XIXème siècle : vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. Thèse de doctorat. Paris : Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, 1999.
- 3) CUNHA, Débora Martins da. *Rodolfo Amoedo e Machado de Assis : entre a cor e a letra*. Monographie du Cours de Licenciatura em Letras. Rio de Janeiro: Universidade Estácio de Sá. Campus Rebouças, 2005.

- 4) FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. Mémoire de recherche. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2014.
- 5) NASCIMENTO, Fátima Regina. *A imagem do índio na segunda metade do século XIX*. Dissertação do curso de mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, outubro/1991.
- 6) ROSA, Márcia Valéria Teixeira. *A formação e a trajetória artística de Rodolpho Amoêdo*. Mémoire de Recherche. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Centro de Letras et Artes. Escola de Belas Artes (EBA). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2004.
- 7) SÃ, Ivan Coelho de. *A Academização da Pintura Romântica no Brasil e sua ligação com o pompierismo francês: o caso de Pedro Américo*. Mémoire de recherche en Histoire de l'art. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- 8) SÈRIÈ, Pierre. *La peinture d'histoire en France (1867-1900)*. Volume I: texte. Thèse de doctorat. Université de Paris IV. Paris, 2008.

V - ARTICLES DE JOURNAUX, REVUES ET CHAPITRES DE LIVRES SUR RODOLPHO AMOÊDO

- 1) AZEVEDO, Marinho de. *O lado íntimo* In: *Revista Veja*. Rio de Janeiro, le 10.04.1974.
- 2) BARATA, Frederico. *Rodolpho Amoedo* In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, le 09.02.1941
- 3) CAPARELLI, Abbadia. *Estudo para a composição do quadro Marabá – Rodolpho Amoedo (1857-1941)* In: Coordenadoria Técnica – Projeto Peça do Mês. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, sans date.
- 4) CARDOSO, Rafael. *Rodolpho Amoedo [1857-1941]. Más notícias. Óleo sobre tela, 100 x 74 cm. Museu Nacional de Belas Artes* In *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Pages 108-115. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.
- 5) CARNEIRO, David. *Duas conferências sobre Vítor Meirelles* In: *Gazeta do Povo*. Page 5. Curitiba, le 18.05.1971.
- 6) CHIARELLI, Tadeu. *Rodolfo Amoedo entre a academia e a academia* In *Arte Internacional Brasileira*. Pages 153-157. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- 7) COSTALLAT, Benjamin. *Rodolfo Amoedo*. Rio de Janeiro, le 1er juin 1941.
- 8) DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Rodolpho Amoêdo: O mestre, deveríamos acrescentar* In: *Kósmos. Revista Artística, Científica e Litteraria*. Anno II. N° 1. Pages 7 à 14. Rio de Janeiro, janvier 1905.
- 9) GALVÃO, Alfredo. *Rodolfo Amoêdo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1967.
- 10) GALVÃO, Alfredo. *José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo* In: SOUZA, Wladimir Alves de et all. *Aspectos da arte brasileira*. Pages 48-55. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.
- 11) GOMES, Tapajós. *Mestres do nosso Museu: Rodolpho Amoêdo* In: *Correio da Manhã, Suplemento de Domingo*. Page 4. Rio de Janeiro, le 23.07.1939.
- 12) JORGE, Fernando. *Rodolfo Amoêdo, um mestre de nossa pintura* In: *Jornal de São Paulo, Suplemento*. Page 13. São Paulo, 23.07.1950.
- 13) MIGLIACCIO, Luciano. *Rodolfo Amoedo. O Mestre, deveríamos acrescentar*. In: *30 Mestres da pintura no Brasil, 30 anos Credicard*. Pages 31-36. São Paulo: MASP, 2001.

- 14) OLIVEIRA, Jordão de. *Rodolpho Amoêdo* In: *Correio da Noite*. Rio de Janeiro, le 14.09.1938. [Artigo sob responsabilidade da Sociedade Brasileira de Bellas Artes].
- 15) OSWALD, Carlos. *Artistas que conheci, Rodolfo Amoedo* In: *Tribuna de Petrópolis*. Arte e Literatura. Suplemento. Ano III. N° 18. Janvier 1951.
- 16) PASTORINO, Carlos Torres. *Rodolpho Amoêdo e suas telas*. Rio de Janeiro, 1980.
- 17) PEDROSA, Mário. *Amoedo, lição de um centenário* In: *Jornal do Brasil*, le 14.12.1957.
- 18) PEDROSA, Mário. *Amoedo, lição de um centenário* In: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e Modernos. Textos escolhidos III*. Pages 115-118. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 1998.
- 19) RIBEIRO, João. *Um aquarellista*. Sans date et sans éditeur.
- 20) SERRA, J. *Marabá* In: *Revista da Exposição Antropológica Brasileira. Dirigida e collaborada por Mello Moraes Filho*. Page 147. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro e Cia., le 29.07.1882.

V – PERIODIQUES FRANÇAIS ET BRESILIENS

- 1) *A Ilustração*. Page 3. Rio de Janeiro, septembre 1892.
- 2) *A Imprensa*. Pages 1-2. Ano VIII. N° 1235. Rio de Janeiro, le 10.05.1911.
- 3) *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. Volume XXXIII. Pages 389, 390, 397, 393, 540 et 541.
Rio de Janeiro: Officinas Graphics da Bibliotheca Nacional, 1915.
- 4) *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. Volume XXXV. Pages 30, 31 et 34. Rio de Janeiro: Officinas Graphics da Bibliotheca Nacional, 1916.
- 5) *Anais da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. Volume CV. Page 25.
Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1989.
- 6) *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Volume CXXVII.
Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2010.
- 7) *Astro Rezendense. Periodico Politico, Litterario, Industrial e Noticioso*. Anno VII. N° 24. Rezende-Domingo, 18.02.1872.
- 8) *180 Anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminario EBA 180*.
Rio de Janeiro: UFRJ/EBA-PPGAV, 1997.
- 9) *185 Anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminario EBA 185*.
Rio de Janeiro: UFRJ/EBA-PPGAV, 2001-2002.
- 10) *Fon-Fon*. Anno I. N° 8. Rio de Janeiro, le 01.06.1907.
- 11) *Fon-Fon*. Anno II. N° 13. Rio de Janeiro, le 04.07.1908.
- 12) *Fon-Fon*. Anno III. N° 16. Page 18. Rio de Janeiro, le 17.04.1909.
- 13) *Fon-Fon*. Anno III. N° 35. Rio de Janeiro, le 28.08.1909.
- 14) *Fon-Fon*. Anno III. N° 41. Rio de Janeiro, le 09.10.1909.
- 15) *Fon-Fon*. Anno V. N° 14. Page 39. Rio de Janeiro, le 08.04.1911.
- 16) *Fon-Fon*. Anno VII. N° 12. Page 2. Rio de Janeiro, le 22.03.1913.
- 17) *Fon-Fon*. Anno IX. N° 32. Rio de Janeiro, le 07.08.1915.
- 18) *Fon-Fon*. Anno IX. N° 34. Rio de Janeiro, le 21.08.1915.
- 19) *Fon-Fon*. Anno X. N° 34. Rio de Janeiro, le 19.08.1916.
- 20) *Fon-Fon*. Anno X. N° 39. Page 25. Rio de Janeiro, le 23.09.1916.
- 21) *Fon-Fon*. Anno XI. N° 17. Page 31. Rio de Janeiro, le 28.04.1917.
- 22) *Fon-Fon*. Anno XX. N° 50. Rio de Janeiro, le 11.12.1926.
- 23) *Fon-Fon*. Anno XXI. N° 24. Rio de Janeiro, le 11.06.1927.
- 24) *Fon-Fon*. Anno XXII. N° 37. Page 51. Rio de Janeiro, le 15.09.1928.

- 25) *Fon-Fon*. Anno XXIV. N° 36. Pages 65-66. Rio de Janeiro, le 06.09.1930.
- 26) *Fon-Fon*. Anno XL. N° 35. Page 33. Rio de Janeiro, le 31.08.1946.
- 27) *Gazeta de Notícias*. Anno XXVI. N° 136. Page 2. Rio de Janeiro, mercredi, le 16.05.1900.
- 28) *Gazeta de Notícias*. Anno XXVI. N° 330. Page 2. Rio de Janeiro, mardi, le 27.11.1900.
- 29) *Gazeta de Notícias*. Anno XXVI. N° 136. Page 2. Rio de Janeiro, mercredi le 16.05.1900.
- 30) *Gazeta de Notícias*. Anno XXXVI. N° 232. Page 4. Rio de Janeiro, samedi, le 20.08.1910.
- 31) *Gazeta do Povo*. Page 5. Curitiba, le 18.05.1971.
- 32) *Jornal O Globo*. Anno VIII. N° 343. Page 2. Rio de Janeiro, lundi, le 18.12.1876.
- 33) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno I. N° 12. Pages 5 et 7. Rio de Janeiro, décembre 1904.
- 34) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno II. N° 5. Pages 3 et 30. Rio de Janeiro, mai 1905.
- 35) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno II. N° 7. Couverture. Rio de Janeiro, juillet 1905.
- 36) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno II. N° 8. Couverture. Rio de Janeiro, août 1905.
- 37) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno II. N° 9. Couverture. Rio de Janeiro, septembre 1905.
- 38) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno II. N° 11. Couverture. Rio de Janeiro, novembre 1905.
- 39) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno II. N° 12. Page 36. Rio de Janeiro, décembre 1905.
- 40) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno III. N° 1. Pages 1, 17, 31-32. Rio de Janeiro, janvier 1906.
- 41) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno III. N° 5. Pages 17-23. Rio de Janeiro, mai 1906.
- 42) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno III. N° 12. Page 7. Rio de Janeiro, décembre 1906.
- 43) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno IV. N° 1. Page 5. Rio de Janeiro, janvier 1907.
- 44) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno III. N° 2. Page 9. Rio de Janeiro, février 1907.
- 45) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno III. N° 6. Rio de Janeiro, juin 1907.
- 46) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno III. N° 7. Pages 16-19. Rio de Janeiro, juillet 1907.
- 47) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno III. N° 8. Pages 50-53. Rio de Janeiro, août 1907.
- 48) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno III. N° 9. Pages 20-27. Rio de Janeiro, septembre 1907.
- 49) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno III. N° 12. Rio de Janeiro, décembre 1907.
- 50) *Kósmos. Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Anno III. N° 7. Pages 6-8. Rio de Janeiro, juillet 1908.
- 51) *Le Monde Illustré*. Tome LXXII. Paris : janvier-juin 1893.
- 52) *Le Monde Illustré*. Tome LXXIII. Paris: juillet-décembre 1893.

- 53) *O Globo*. N° 350. Rio de Janeiro, vendredi le 27.10.1882.
- 54) *O Globo*. Anno II. N° 351. Rio de Janeiro, samedi, le 28.10.1882.
- 55) *O Globo*. Anno II. N° 353. Rio de Janeiro, mardi, le 31.10.1882.
- 56) *O Globo*. Anno II. N° 27. Rio de Janeiro, mercredi, le 27.01.1875.
- 57) *O Globo*. N° 59. Rio de Janeiro, samedi, le 28.02.1876.
- 58) *O Globo*. N° 67. Rio de Janeiro, le 07.03.1876.
- 59) *O Globo*. N° 274. Rio de Janeiro, mardi le 10.10.1876.
- 60) *O Globo*. N° 282. Rio de Janeiro, le 18.10.1876.
- 61) *O Malho*. Anno VI. N° 265. Page 15. Rio de Janeiro, le 12.10.1907.
- 62) *O Malho*. Anno XIV. N° 685. Page 26. Rio de Janeiro, le 30.10.1915.
- 63) *O Malho*. Anno XX. N° 1000. Page 33. Rio de Janeiro, le 12.11.1921.
- 64) *O Malho*. Anno XX. N° 1006. Page 35. Rio de Janeiro, le 24.12.1921.
- 65) *O Malho*. Anno XXII. N° 1074. Page 36. Rio de Janeiro, le 14.04.1923.
- 66) *O Malho*. Anno XXII. N° 1075. Page 43. Rio de Janeiro, le 21.04.1923.
- 67) *O Malho*. Anno XXII. N° 1111. Pages 16-17. Rio de Janeiro, le 29.12.1923.
- 68) *O Malho*. Anno XXIII. N° 1162. Page 67. Rio de Janeiro, le 20.12.1924.
- 69) *O Malho*. Anno XXIV. N° 1166. Page 33. Rio de Janeiro, le 17.01.1925.
- 70) *O Malho*. Anno XXIV. N° 1215. Pages 24 et 32. Rio de Janeiro, le 26.12.1925.
- 71) *O Malho*. Anno XXV. N° 1225. Page 35. Rio de Janeiro, le 06.03.1926.
- 72) *O Malho*. Anno XXV. N° 1254. Page 76. Rio de Janeiro, le 25.09.1926.
- 73) *O Malho*. Anno XXVI. N° 1268. Page 41. Rio de Janeiro, le 01.01.1927.
- 74) *O Malho*. Anno XXVII. N° 1335. Page 25. Rio de Janeiro, le 14.04.1928.
- 75) *O Malho*. Anno XXXI. N° 1515. Page 30. Rio de Janeiro, le 02.01.1932.
- 76) *O Malho*. Anno XXXI. N° 1520. Page 18. Rio de Janeiro, le 06.02.1932.
- 77) *O Malho*. Anno XXXI. N° 1534. Page 15. Rio de Janeiro, le 14.05.1932.
- 78) *O Malho*. Anno XXXIV. N° 0118. Pages 04 et 53. Rio de Janeiro, le 05.09.1935.
- 79) *O Malho*. Anno XXXVII. N° 247. Page 23. Rio de Janeiro, le 24.02.1938.
- 80) *O Malho*. Anno XXXIX. N° 11. Page 30. Rio de Janeiro, décembre 1940.
- 81) *O Malho*. Anno XL. N° 12. Rio de Janeiro, janvier 1941.
- 82) *O Malho*. Anno XL. N° 14. Rio de Janeiro, mars 1941.
- 83) *O Malho*. Anno XL. N° 18. Page 31. Rio de Janeiro, juillet 1941.
- 84) *O Malho*. Anno XL. N° 21. Page 48. Rio de Janeiro, octobre 1941.
- 85) *O Malho*. Anno XLI. N° 28. Page 37. Rio de Janeiro, mai 1942.
- 86) *O Malho*. Anno XLIV. N° 72. Pages 25 et 43. Rio de Janeiro, janvier 1946.
- 87) *O Malho*. Anno L. N° 152. Pages 56 à 59. Rio de Janeiro, septembre 1952.
- 88) *Revista da Semana*. Anno I. N° 21. Rio de Janeiro, le 07.10.1900.
- 89) *Revista da Semana*. Anno VII. N° 325. Rio de Janeiro, le 05.08.1906.
- 90) *Revista da Semana*. Anno VIII. N° 376. Rio de Janeiro, le 28.07.1907.
- 91) *Revista da Semana*. Anno XIII. N° 437. Rio de Janeiro, le 27.09.1908.
- 92) *Revista da Semana*. Anno XVI. N° 26. Rio de Janeiro, le 07.08.1915.
- 93) *Revista da Semana*. Anno XVI. N° 29. Rio de Janeiro, le 28.08.1915.
- 94) *Revista da Semana*. Anno XVI. N° 39. Rio de Janeiro, le 06.11.1915.
- 95) *Revista da Semana*. Anno XVI. N° 45. Rio de Janeiro, le 18.12.1915.
- 96) *Revista da Semana*. Anno XVIII. N° 28. Rio de Janeiro, le 18.08.1917.
- 97) *Revista Illustrada*. Anno 16. Rio de Janeiro : février, mars, avril, mai, juillet et août 1891.
- 98) *Revista Illustrada*. Anno 17. Rio de Janeiro: décembre 1892.
- 99) *Revista Illustrada*. Anno 18. Page 2. Rio de Janeiro: mars 1893.
- 100) *Revista Illustrada*. Anno 18. Rio de Janeiro: octobre 1893.

- 101) *Sociedade Propagadora das Belas Artes–SPBA, Liceu de Artes e Ofícios 150 anos.* Edition Spéciale. Revue de la FABES. Rio de Janeiro : sans éditeur, novembre 2006.

VI – CATALOGUES DES SALONS FRANÇAIS ET BRÉSILIENS

- 1) *Catálogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 21 de março de 1876.* Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1876.
- 2) *Catálogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879.* Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga & C., 1879.
- 3) *Catalogue des ouvrages de Peinture & de Sculpture exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} Mai 1882.* Paris : 1882.
- 4) *Catalogue des ouvrages de Peinture & de Sculpture exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} Mai 1883.* Paris : 1883.
- 5) *Catalogue des ouvrages de Peinture & de Sculpture exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} Mai 1884.* Paris : 1884.
- 6) *Catálogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 23 de agosto de 1884.* Rio de Janeiro: Typ. a vapor de P. Braga & C., 1884.
- 7) *Catalogue des ouvrages de Peinture & de Sculpture exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} Mai 1886.* Paris : 1886.
- 8) *Catalogue des ouvrages exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} Mai 1887.* Paris : 1887.
- 9) *Catálogo da Exposição Geral de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C., 1890.
- 10) *Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1 de Outubro de 1894 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: Typ. Hildebrandt, 1894.
- 11) *Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 4 de Setembro de 1895 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1895.
- 12) *Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1896 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1896.
- 13) *Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1897 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1897.
- 14) *Catálogo da V Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1898 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga & C., 1898.
- 15) *Catálogo da VI Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1899 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga & C., 1899.
- 16) *Catálogo da VII Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1900 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga & C., 1900.
- 17) *Catálogo da VIII Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1901 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga & C., 1901.
- 18) *Catálogo Ilustrado da IX Exposição Geral. Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C. Editores, 1902.
- 19) *Catálogo Ilustrado da Décima Exposição Geral. Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C. Editores, 1903.

- 20) *Catálogo da Décima Primeira Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1904 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1904.
- 21) *Catálogo da Décima Segunda Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1905 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1905.
- 22) *Catálogo da Décima Terceira Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1906 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1906.
- 23) *Catálogo da Décima Quarta Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1907 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1907.
- 24) *Catálogo da Décima Quinta Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1908 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1908.
- 25) *Catálogo da Décima Sexta Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1909 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1909.
- 26) *Catálogo da Décima Sétima Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1910 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1910.
- 27) *Catálogo da Décima Oitava Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1911 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1911.
- 28) *Catálogo da Décima Nona Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 1 de Setembro de 1912 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1912.
- 29) *Catálogo da XX Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Esculptura, Gravura, Architectura e Artes Applicadas. No Edifício da Escola Nacional de Bellas-Artes. De 10 horas da manhã às 5 horas da tarde.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1913.
- 30) *Catálogo da XXI Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Esculptura, Gravura, Architectura e Artes Applicadas. No Edifício da Escola Nacional de Bellas-Artes. De 10 horas da manhã às 5 horas da tarde.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1914.
- 31) *XXII Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1º de Agosto de 1915. Catálogo. Palácio das Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1915.
- 32) *XXIII Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 12 de Agosto de 1916. Em que a Congregação da Escola Nacional de Bellas-Artes commemorou o 1º Centenario da fundação official de Bellas-Artes no Brazil. Catálogo. Palácio da Escola Nacional das Bellas-Artes. Avenida Rio Branco – RJ.* Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rogrigues & C., 1916.
- 33) *XXIV Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 12 de Agosto de 1917. Catálogo. Palácio da Escola Nacional das Bellas-Artes. Avenida Rio Branco, RJ.* Rio de Janeiro: Pap. Liv. Gomes Pereira, 1917.
- 34) *XXV Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 12 de Agosto de 1918. Catálogo. Palácio da Escola Nacional das Bellas-Artes. Avenida Rio Branco, RJ.* Rio de Janeiro: Pap. Liv. Gomes Pereira, 1918.
- 35) *XXVI Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 12 de Agosto de 1919. Catálogo. Palácio da Escola Nacional das Bellas-Artes. Avenida Rio Branco, RJ.* Rio de Janeiro: Pap. Liv. Gomes Pereira, 1919.

- 36) *Catálogo da XXVII Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 12 de Agosto de 1920 no Palácio da Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1920.
- 37) *XXVIII Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 12 de Agosto de 1921. Catálogo. Palácio da Escola Nacional das Bellas-Artes. Avenida Rio Branco, RJ.* Rio de Janeiro: Pap. Liv. Gomes Pereira, 1921.
- 38) *Exposição Comemorativa do Centenário da Independencia. Inaugurada em 13 de Novembro de 1922. Catálogo da Exposição de Arte Contemporanea e da Exposição de Arte Retrospectiva.* Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1922.
- 39) *Escola Nacional de Bellas-Artes. Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Esculptura.* Rio de Janeiro: Emp. Industrial Editora “O Norte”, 1922.
- 40) *Catálogo da XXX Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Gravura, Architectura, Gravura e Lithographia, Arte Applicada. Inaugurada em 12 de Agosto de 1923 no Edifício da Escola Nacional de Bellas-Artes – Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes – R. do Carmo, 55, 1923.
- 41) *Catálogo da XXXI Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Gravura, Architectura, Gravura e Lithographia, Arte Applicada. Inaugurada em 12 de Agosto de 1924 no Edifício da Escola Nacional de Bellas-Artes – Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes – R. do Carmo, 55, 1924.
- 42) *Catálogo da XXXII Exposição Geral de Bellas Artes. Pintura, Escultura, Gravura, Architectura, Gravura e Lithographia, Arte Applicada. Inaugurada em 12 de Agosto de 1925 no Edifício da Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1925.
- 43) *Catálogo da XXXIII Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 12 de Agosto de 1926, no Edifício da Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: Companhia de Livros e Papeis, 1926.
- 44) *Catálogo da XXXIV Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 12 de Agosto de 1927, no Edifício da Escola Nacional de Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: Typographia Ideal, 1927.
- 45) *Conselho Superior de Bellas Artes. Catálogo da XXXV Exposição Geral de Bellas Artes. Agosto e Setembro de 1928. Palácio das Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1928.
- 46) *Conselho Superior de Bellas Artes. XXXVI Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro, 12 VIII 1929. Palácio das Bellas-Artes.* Rio de Janeiro: sans éditeur, 1929.
- 47) *Conselho Superior de Bellas Artes. XXXVII Exposição Geral de Bellas Artes. Inaugurada em 12 de Agosto de 1930 no Palácio das Bellas Artes. Catálogo.* Rio de Janeiro: Typ. d’A Encadernadora, 1930.

VII - CATALOGUES D’EXPOSITIONS ET DE MUSEES

- 1) *Alexandre CABANEL (1823-1889), la tradition du beau.* Musée Fabre de Montpellier. Du 10 juillet au 5 décembre 2010. Paris: Somogy éditions d’art, 2010.
- 2) *Almeida Junior. Homenagem da Comissão de Amigos.* 11 de janeiro de 1900. São Paulo: Typ. Andrade, Mello & Comp., 1900.
- 3) *Boticelli, Bellini, Guardi... Chefs d’oeuvre de l’accademia Carrara de Bergame.* Caen, Musée des Beaux-Arts. Du 27 mars à septembre 2010. 2010.
- 4) *Brésil Baroque: entre ciel et terre.* Paris, Musée du Petit Palais. Du 4 novembre 1999 au 6 février 2000. Lavour : Imprimerie Artistique, 1999.

- 5) *Confederação dos Tamoios. A união que nasceu do sofrimento*. Petrópolis: Conselho Indigenista Missionário, 1984.
- 6) *De la scène au tableau. David, Füssli, Klimt, Moreau, Lautrec, Degas, Vuillard...* Marseille, Musée Cantini. Du 6 octobre 2009 au 3 janvier 2010. Paris: Skira-Flammarion, 2009.
- 7) *De Nittis e Tissot, pittori della vita moderna*. Barletta, Palazzo della Marra. Du 12 mars au 2 juillet 2006.
- 8) *Destaque do mês*. Boletim nº 14. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Mai 1976. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- 9) *Exposição Rodolpho Amoêdo – Comemorativa do Centenário do seu nascimento*. Catalogue d'exposition. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Décembre 1957. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957.
- 10) *Gauguin*. Fondation Pierre Gianadda. Du 10 juin au 22 novembre 1998. Martigny : Fondation Pierre Gianadda, 1998.
- 11) *Gonzaga Duque, um crítico no museu*. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Du 9 octobre au 30 novembre 2008. Rio de Janeiro: Sermograf, 2008.
- 12) *Isadora Duncan*. Paris, Musée Bourdelle.
- 13) *James Tissot et ses Maîtres*. Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes. Du 4 novembre 2005 au 5 février 2006. Paris : Somogy éditions d'art, 2005.
- 14) *Le Voyage de Paris. Les Américains dans les Ecoles d'Art, 1868-1918*. Château de Blérancourt. Du 29 juin au 1er octobre 1990. 1990.
- 15) *Les années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- 16) *Masculin/Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*. Paris, Musée d'Orsay. Du 24 septembre 2013 au 2 janvier 2014. Paris: Flammarion, 2013.
- 17) *Museu Dom João VI. Catálogo do Acervo de Artes Visuais. Escola de Belas Artes*. Universidade Federal do Rio de Janeiro-CNPq. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1996.
- 18) *30 Mestres da pintura – 30 Anos Credicard no Brasil*. São Paulo: MASP, 2001.
- 19) *Dezenovevinte : uma virada no século*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Novembre de 1986. São Paulo: sans éditeur, 1986.
- 20) *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1994.
- 21) *Puvis de Chavannes, une voie singulière au siècle de l'Impressionnisme*.
- 22) *Puvis de Chavannes au musée des Beaux-Arts de Lyon*. Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon. Du 1er octobre au 6 décembre 1998. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- 23) *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso vers l'art moderne*. Paris: Flammarion.
- 24) *Second Empire*. Paris, Galeries du Grand Palais. Du 11 mai au 13 août 1979. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1979.
- 25) *Teatro Municipal. Estudos decorativos para o Teatro Municipal*. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Julho/Agosto 1989. Rio de Janeiro: sans éditeur, 1989.

VIII – CATALOGUES DE VENTES

- 1) Leilão de Novembro de 2002. Organização Soraia Cals Escritório de Arte/Leilões, Evandro Carneiro Leiloeiro. Rio de Janeiro, le 21 et 22 novembre 2002. Atlântica Business Center.

- 2) Leilão de Novembro de 2006. Organização Soraia Cals Escritório de Arte/Leilões, Evandro Carneiro Leiloeiro. Rio de Janeiro, le 7 et 8 novembre 2006. Atlântica Business Center.
- 3) Leilão de Agosto de 2008. Organização Soraia Cals Escritório de Arte/Leilões, Evandro Carneiro Leiloeiro. Rio de Janeiro, le 26 et 27 août 2008. Atlântica Business Center.
- 4) Leilão das Galerias. Organização Canvas e E-arte. São Paulo, le 30 et 31 mars 2009. Rua Joaquim Antunes, 187, Jardim Paulistano.
- 5) Leilão de Agosto de 2009. Organização Soraia Cals Escritório de Arte/Leilões, Evandro Carneiro Leiloeiro. Rio de Janeiro, le 19-24 août 2009. Atlântica Business Center.
- 6) Leilão de Novembro de 2009. Organização Soraia Cals Escritório de Arte/Leilões, Evandro Carneiro Leiloeiro. Rio de Janeiro, le 24, 25 et 26 novembre 2009. Atlântica Business Center.
- 7) Leilão de Julho de 2010. Organização Soraia Cals Escritório de Arte/Galeria, Evandro Carneiro Leiloeiro. Rio de Janeiro, le 27 et 28 juillet 2010. Atlântica Business Center.
- 8) Leilão de Maio de 2011. Organização Soraia Cals Escritório de Arte, Evandro Carneiro Leiloeiro. Rio de Janeiro, le 24, 25 et 26 mai 2011. Atlântica Business Center.
- 9) Leilão de Setembro 2013. Organização Soraia Cals Escritório de Arte, Evandro Carneiro Leiloeiro. Rio de Janeiro, le 24 et 25 septembre 2013. Atlântica Business Center.
- 10) Leilão de arte de Abril 2014. Organização TNT Arte Galeria. Rio de Janeiro, le 14 avril 2014. Hotel Marina Palace.
- 11) Leilão de Novembro de 2014. Soraia Cals Escritório de Arte, Evandro Carneiro Leiloeiro. Rio de Janeiro, le 11 et 12 novembre 2014. Atlântica Business Center.

IX – LITTERATURE BRESILIENNE

- 1) CASTRO ALVES, Antônio Frederico de. *Espumas Flutuantes*. Salvador: Instituto Nacional do Livro, 1970.
- 2) DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Mocidade morta*. 1ère édition en 1899. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.
- 3) MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Esau e Jacó*. 1ère édition. São Paulo : Penguin Classics & Companhia das Letras, 2012.

X - DICTIONNAIRES D'ARTS PLASTIQUES

- 1) AYALA, Walmir (org.). *Dicionário de Pintores Brasileiros*. Volume I. Rio de Janeiro: Spala Editora Ltda, 1987.
- 2) BENEZIT, E. *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. Tomes 2 et 7. Paris : Librairie Gründ, 1949.
- 3) CAVALCANTI, Carlos. *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Volume I, número 5. Coleção Dicionários Especializados. Brasília: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1973.

- 4) LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- 5) MEDEIROS, João. *Dicionário dos Pintores do Brasil*. Rio de Janeiro: Velha Lapa Gráfica e Editora Ltda, 1988.
- 6) PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1969.

XI - SUR LES TECHNIQUES DE PEINTURE

- 1) MOTTA, Edson & SALGADO, Maria Luiza Guimarães. *Iniciação à pintura*. 4a. Edição. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1976.

XII – SUR LE THEÂTRE ET LA LITTERATURE AU BRESIL AU XIXEME SIECLE

- 1) BOCCANERA JUNIOR, Sílio. *O Teatro na Bahia, Da Colônia à República (1800-1923)*. 2ª edição. Salvador : EDUFBA/EDUNEB, 2008.
- 2) FLEXA RIBEIRO. *Escritores daquele tempo...* In: *Ilustração Brasileira*. Ano XXIV. N° 140. Dezembro de 1946. Edição comemorativa do cinquentenário da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: sem editora, 1946.
- 3) PIRES DE ALMEIDA. *Luiz Carlos Amoêdo, 1º galan dramático dos theatros brasileiros* In: *Brazil-Theatro*. 2º fascículo. Collectanea do Dr. Pires de Almeida. Pgs. 573-574. Rio de Janeiro : Kosmos, 1903-1904.
- 4) RUY, Affonso. *História do Teatro na Bahia. Séculos XVI a XX*. Salvador : Livraria Progresso Editora, 1959.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

- Acquarone, Francisco (1898-1964)
p. 47, 48, 51 52, 60, 62, 72, 73, 79, 86, 87, 89, 127,
130, 161, 178, 199, 212, 236, 245, 321
- Aguiar, Guilherme de (?) p. 86, 240
- Albuquerque, Lucílio (1877-1939)
p. 41, 154, 199, 280, 283, 291, 298, 337
- Albuquerque, Georgina (1885-1962) p. 305
- Alencar, José de (1829-1877)
p. 42, 55, 71, 140, 165, 254, 258
- Almeida, Belmiro Barbosa de (1858-1935)
p. 27, 31, 57, 69, 73, 100, 132, 137, 161, 171, 196, 208, 219, 235, 242,
252, 279, 286, 338, 339
- Almeida, Francisco Filinto de (1857-1945) p. 58, 252
- Almeida, Júlia Lopes de (1862-1934) p. 308
- Almeida Júnior, José Ferraz de (1850-1899)
p. 27, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 40, 43, 47, 48, 69, 108, 109, 120, 127,
132, 136, 170, 264, 293, 339, 343
- Amaral, Adelaïde (1837-1899) p. 88
- Amoêdo, Adelaïde (Madame Amoedo, femme de l'artiste,
née de Moraes, c.1870-1961)
p. 43, 69, 150, 164, 191, 204, 208, 242, 246, 277, 290, 317
- Amoêdo, Leolinda Amália (mère de l'artiste, 1839-1914)
p. 34, 79, 83, 84, 237
- Amoêdo, Luiz Carlos (père de l'artiste, 1828-1910)
p. 34, 79, 81, 82, 83, 142
- Amoêdo, Olímpia (belle-soeur ou membre de la famille de l'artiste) p. 277
- Areias, Antônio José (1819-1892) p. 84, 86
- Azevedo, Artur de (1855-1908) p. 56, 58, 82

B

- Baptista da Costa, João (1865-1926)
p. 45, 96, 204, 213, 218, 222, 237, 239, 244, 260, 265, 284, 286, 287, 291,
300, 305
- Barandier, Claude-Joseph (c.1812-1867) p. 20
- Barbosa, Bento (?)
p. 41, 272, 279, 282
- Baudelaire, Charles (1821-1867)
p. 50, 58, 59, 182
- Bernardelli, Henrique (1858-1936)
p. 27, 30, 40, 44, 45, 101, 102, 103, 134, 152, 154,
213, 225, 234, 237
- Bernardelli, Rodolfo (1852-1931)
p. 30, 327, 328, 339, 342, 344, 372
- Bethencourt da Silva, Francisco Joaquim (1831-1911)
p. 33, 57, 225
- Biard, François Auguste (1798-1882) p. 20
- Bilac, Olavo (1865-1918)
p. 58, 88, 89, 169, 170, 201, 312, 342
- Bonnat, Léon Joseph Florentin (1833-1922)
p. 51, 54, 252
- Bonrepos, François (?) p. 20
- Borély, Jean-Baptiste (c.1815-c.1880)
p. 20, 22, 329, 343
- Boucher, François (1703-1770), p. 118, 338
- Boulanger, Gustave (1824-1888)
p. 2, 11, 34, 109, 110, 338
- Boulanger, Louis-Alexis (c.1800-1873) p. 20, 24
- Bourdelle, Antoine (1861-1929) p. 156
- Bracet, Augusto (1881-1960)
p. 41, 220, 226, 235, 296, 302, 303
- Braga, José Dias (1846-1910) p. 84
- Braga, Theodoro (1872--1953) p. 41, 47

Breton, Jules (1827-1906) p. 170

C

Cabanel, Alexandre (1823-1889)
p. 13, 17, 28, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 50, 53, 59, 60, 64, 65, 107, 108,
111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 127,
131, 141, 172, 177, 178, 179, 181, 182, 184, 186, 206, 207, 213, 215,
224, 245, 246, 248, 249, 250, 303, 317, 337, 338, 342
Cabral, Pedro Álvares (c.1967-c.1520) p. 17, 281
Campos Salles, Manuel Ferraz de (1841-1913) p. 167
Chambelland, Carlos (1884-1950)
p. 48, 153, 238, 282, 332
Chambelland, Rodolfo (1879-1967)
p. 41, 154, 217, 224, 258, 291, 297, 298, 300
Chateaubriand, René de (1768-1848) p. 42, 50
Cicarelli, Alessandro (1811-1879) p. 24
Coelho Neto, Henrique Maximiano (1864-1934)
p. 58, 201, 312
Cogniet, Léon (1794-1880) p. 25, 26, 95
Comte, Auguste Marie François Xavier (1798-1857)
p. 59, 320, 321, 322, 324, 325
Corot, (1796-1828) p. 21, 305
Cortot, Jean-Pierre (1787-1843) p. 134, 340
Courbet, Gustave (1819-1877)
p. 29, 35, 56, 57, 120, 340

D

David, Jacques-Louis (1748-1825)
p. 19, 21, 59, 203, 270, 338
Debret, Jean-Baptiste (1768-1848)
p. 20, 21, 92, 207, 264, 314, 315, 223
Degas, Edgar (1834-1917)
p. 64, 122, 186, 303, 329, 337, 343
Duque Estrada, Luiz Gonzaga (1863-1911), dit Gonzaga Duque
p. 8, 44, 127, 130, 135, 136, 137, 138,
139, 140, 144, 169, 170, 171, 178, 179,
182, 193, 197, 248, 277, 306, 307, 325

E

Eckhout, Albert (1610-1666) p. 18
Etex, Antoine (1808-1888) p. 320

F

Facchinetti, Nicolau (1824-1900) p. 24, 50
Ferreira, Thomaz Pompeu Lopes (1879-1913) p. 56
Figueiredo e Melo, Francisco Aurélio de (1856-1916),
dit Aurélio de Figueiredo
p. 27, 30, 57, 112, 118, 136, 172, 207, 321, 340
Figueiredo e Melo, Pedro Américo de (1843-1905),
dit Pedro Américo
p. 25, 26, 29, 30, 41, 47, 96, 97, 98, 131,
162, 272, 273, 324, 344
Flandrin, Hyppolyte (1808-1864) p. 26
Frederico, Raphael (1865-1934)
p. 41, 270, 277, 279, 280, 304, 309, 337, 344
Furtado Coelho (1831-1900)
p. 82, 84, 85

G

Galvão, Alfredo (1900-1987)
p. 28, 29, 39, 52, 58, 63, 71, 96, 278, 279, 283,
297, 299, 330, 346,
Gastaldi, André (?) p. 25, 93

Gauguin, Eugène Henri Paul (1848-1903) p. 339, 340
Grandjean de Montigny, Auguste-Henri-Victor (1776-1850)
p. 20, 88, 89, 92
Grimm, Georg (1846-1887)
p. 23, 32, 33, 93
Guimarães, Argeu (?) p. 321
Guimarães, José Fiuza (1868-1949)
p. 41, 235, 270, 279, 280, 304, 309

H

Heleodoro Gomes dos Santos, Joaquim (1848-1898) p. 81, 111
Helmholtz, Hermann von (1821-1894) p. 59, 323

I

Ingres, Jean-Auguste-Dominique (1780-1867)
p. 26, 37, 52, 108, 115, 116, 165, 166, 179, 180, 245, 248, 249,
303, 338

K

Kupka (1871-1957) p. 155

L

Lacerda, Cesar de (?) p. 81
Langel, Bruck (?) p. 57
Latour, Eugenio (1874-1942)
p. 41, 50, 258
Laurens, Jean-Paul (1838-1921) p. 133, 292
Lavasseur, Charles-Henri (?) p. 20
Lebreton, Joachim (1760-1819) p. 20, 21
Lefebvre, Jules-Joseph (1834-1912) p. 31, 107, 112
Le Chevre, Jules (1810-1872) p. 20, 22, 28
Legouvé, Ernest (1807-1903) p. 82
Lemos, Miguel (1854-1917) p. 315, 316, 320
Lisboa, Antônio Francisco (1738-1814) p. 19
Longus (?)
p. 37, 132, 197, 2198
Lucci, Manuela (?) p. 80

M

Machado de Assis, Joaquim Maria (1839-1908)
p. 53, 54, 56, 165, 263, 302, 304, 309, 310, 311, 340
Mafra, João Maximiano (1823-1908)
97, 99, 100, 105, 112, 113, 134, 161, 223
Magalhães, Benjamin Constant Botelho (1836-1891) p. 271, 322
Manet, Edouard (1832-1883)
p. 65, 122, 181, 182, 183, 186, 340
Mattos, Adalberto Pinto de (1888-1966)
p. 172, 173, 212, 218, 227, 242, 292
Melo Franco de Andrade, Rodrigo (1898-1969) p. 70
Mendes, Raimundo Teixeira (1855-1927)
p. 56, 317, 322, 323, 324
Mendes Leal, José da Silva (1820-1886) p. 82
Mendes, Roberto Rowley (1867-c.1942)
p. 55, 217, 261
Meirelles de Lima, Victor (1832-1903)
p. 17, 25, 28, 34, 35, 41, 42, 46, 47, 48, 93, 98, 98, 99, 100, 106,
125, 128, 139, 142, 160, 175, 182, 190, 191, 262, 269, 270, 271,
303, 337, 342
Meunier, Louis Symphorien (?) p. 20
Monet, Claude (1840-1926) p. 62
Monteiro, Antônio Firmino (1855-1888)
p. 34, 99, 192, 196
Moreaux, François-René (1807-1860) p. 20, 91

Moreaux, Louis-Auguste (1818-1877) p. 20, 91
Motta, Agostinho José da (1824-1878)
p. 24, 92, 95, 98, 160

N

Nassau, Maurice de (1567-1625) p. 18
Nery, Francisco Antônio (1828-1866) p. 91, 159

O

Oswald, Carlos (1882-1971)
p. 52, 53, 56, 57, 58, 63, 119, 148, 287, 296, 328, 329
Ovide, François (?) p. 20

P

Pagnest, Amable Louis Claude (1790-1819)
p. 134, 172, 176, 193
p. 142, 203, 208, 230, 231
Paixão, Múcio da (1870-1926)
p. 81, 82, 86
Pallièrre, Armand-Julien (1784-1862) p. 20
Pardos, Maria (C.1867-1928)
p. 41, 118, 220, 223, 224, 232, 243, 295, 304, 305
Parreiras, Antônio (1860-1937)
p. 23, 27, 32, 33, 161, 173, 189, 279, 338
Pedro I (1798-1834) p. 19
Pedro II (1825-1891) p.
p. 19, 21, 24, 25, 27, 28, 32, 39, 60, 63, 71,
87, 88, 89, 90, 91, 97, 106, 116, 111, 160, 186, 223
Pedrosa, Mário (1900-1981)
p. 27, 39, 63, 64, 65, 147, 164, 165, 172, 173, 184, 344
Peixoto, Elza Ramos (1919-?)
p. 50, 70, 77, 151, 153
Pereira Passos, Francisco (1836-1913)
p. 41, 167, 221, 234, 259, 260
Pompéia, Raul d'Avila (1863-1895)
p. 56, 150, 200, 205, 253, 310
Portinari, Cândido (1903-1962)
p. 41, 227, 228, 229, 238, 292, 293, 305, 331, 332, 337, 342, 343
Porto-Alegre, Manoel de Araújo (1806-1879) p. 24, 56
Post, Frans (1612-1680) p. 18
Pradier, Charles Simon (1786-1848) p. 20
Puvis de Chavannes, Pierre-Cécile (1824-1898)
p. 36, 37, 38, 39, 48, 49, 51, 62, 131, 133, 172, 186, 197, 199, 229,
256, 258, 303, 338

R

Ramos de Azevedo, Francisco de Paula (1851-1928) p. 34
Renoir, Pierre-Auguste (1841-1919) p. 62, 186
Ribeiro, Carlos Otávio Flexa (1914-1991) p. 52
Ribeiro, José Pinto Flexa (1884-?) p. 200, 300
Ribeiro, Manoel Constantino Gomes (1899-1976) p. 52, 53
Rodrigues Alves, Francisco de Paula (1848-1919) p. 167, 258
Rouède, Emile (1850-1912) p. 21
Ruskin, John (1819-1900) p. 323

S

Sanches, Maria Leopoldina Ribeiro
(grand-mère maternelle de l'artiste, ?)
p. 77, 78, 81
Sá, Eduardo de (1866-1940)
p. 58, 242, 317, 318, 321, 340
Santa Rita Durão, José de (1722-1784) p. 53, 139

Santos, Ismênia dos (1840-1918)
p. 82, 84, 86, 275
Santos, João Caetano dos (1808-1863), p. 79, 86
Sargent, John Singer (1856-1925) p. 166
Seelinger, Helios Aristides (1878-1965) p. 55, 235
Senna, Ernesto (1858-1913) p. 82
Sisley, Alfred (1839-1899) p. 62
Souza, Cadmo Fausto de (1901-?)
p. 41, 227, 233, 238, 294
Souza Lobo, Antônio Araújo (1840-1909)
p. 34, 93, 94, 95, 98, 190, 192, 214, 215, 225, 252, 342

T

Taine, Hyppolite-Adolphe (1828-1893) p. 169
Taunay, Affonso d'Escragnolle (1876-1958)
p. 60, 229, 231, 232, 262, 263, 264, 265, 309, 314, 315, 316
Taunay, Auguste-Marie (1768-1824) p. 20
Taunay, Félix-Emile (1795-1881) p. 21
Taunay, Nicolas-Antoine (1755-1830) p. 20, 21
Teixeira do Amaral, Oswaldo (1905-1974)
p. 50, 61, 262, 302, 332
Teixeira Mendes, Raimundo (1855-1927)
p. 56, 310, 317, 322, 323, 324
Teresa Cristina, Impératrice du Brésil (1822-1889)
p. 24, 93, 111
Thimoteo da Costa, Arthur (1882-1922) p. 153
Thimoteo da Costa, João (1879-1932) p. 41, 224
Tissot, James (1836-1902)
p. 166, 167, 203, 247, 337, 338, 370
Tolentino, Antonio Nicolau (1810-1888)
p. 97, 100, 101, 121, 123, 135, 142, 143, 159, 161, 269, 271
Troidler, Benno (1857-1931) p. 307

V

Veiga, Regina (1890-1968)
p. 41, 217, 218, 223, 224, 225, 233, 243, 283, 286, 304,
305, 332
Vernet, Horace (1789-1863)
p. 26, 112, 140
Véron, Eugène (1825-1889) p. 169
Vianna, Antônio de Souza (1871-1904)
p. 277, 279, 280
Vianna, Armando Martins (1897-1988)
p. 41, 226, 227, 228, 232, 233, 238, 295, 305
Villares, Décio (1851-1931)
p. 27, 29, 30, 35, 57, 112, 118, 131, 135, 172, 191, 207,
252, 253, 273, 317, 318, 321, 322, 338, 339, 340
Vicomte d'Itajubá, Marcos Antônio de Araújo (1805-1884)
p. 105, 113
Vinet, Henri-Nicolas (1817-1876) p. 21, 22
Visconti, Elyseu d'Angelo (1866-1944)
p. 41, 55, 63, 154, 154, 155, 165, 189, 202, 211, 216, 217, 235,
238, 240, 243, 255, 256, 259, 260, 262, 270, 272, 276, 277,
279, 280, 285, 291, 303, 330, 332, 337, 340, 342, 343, 344

W

Wanderley, João Maurício (1815-1889), le Baron de Cotegipe p. 161
Weingartner, Pedro (1853-1929) p. 41
Winckelmann, Johann Joachim (1717-1768)
p. 20, 174, 328

Z

Zeferino da Costa, João (1840-1915)

p. 25, 26, 27, 39, 40, 41, 47, 62, 96, 97, 98, 99, 100, 134,
145, 146, 147, 150, 151, 164, 269, 271, 272, 280, 304, 342, 345
Zola, Emile (1840-1902)
p. 49, 180, 340

TABLE DES MATIERES

13 Avant propos

17 Introduction

CHAPITRE 1 :

La formation académique de Rodolpho Amoêdo au Brésil

79 Avant la période de formation artistique

91 Au Lyceo de Artes e Oficios (1873-1875)

98 A l'Academia Imperial de Belas Artes (1876-1879)

101 Le concours au prix de voyage (1878)

CHAPITRE 2 :

La période de formation et les séjours à Paris

107 Arrivée à Paris

110 A l'atelier de Gustave Boulanger (1879-1880)

114 Un disciple de Cabanel (1879-1884)

122 Elève à l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts (1880-1884)

125 Aux Salons des Artistes Français (1882-1887)

. Salon de 1882

. Salon de 1883

. Salon de 1884

. Salon de 1886

. Salon de 1887

135 Envois de Paris et premières critiques (1880-1888)

149 Autres séjours à Paris

CHAPITRE 3:

Retour au pays et affirmation d'un style

159 Arrivée à Rio (1887)

161 Une unique exposition individuelle (1888)

163 Evolution d'un style (1887-1917)

169 La critique d'art au Brésil (1882-1930)

174 Amoêdo et la représentation du nu

189 Aux Expositions Générales des Beaux-Arts (EGBA) (1876-1930)

. La XXIVème EGBA (1876)

. La XXVème EGBA (1879)

. La XXVIème EGBA (1884)

. Le Salon des Beaux-Arts (1890)

. La Ière EGBA (1894)

. La IIème EGBA (1895)

. La IIIème EGBA (1896)

. La IVème EGBA (1897)

- . La Vème EGBA (1898)
- . La VIème EGBA (1899)
- . La VIIème EGBA (1900)
- . La VIIIème EGBA (1901)
- . La IXème EGBA (1902)
- . La Xème EGBA (1903)
- . La XIème EGBA (1904)
- . La XIIème EGBA (1905)
- . La XVIIème EGBA (1910)
- . La XVIIIème EGBA (1911)
- . La XIXème EGBA (1912)
- . La XXIIème EGBA (1915)
- . La XXIIIème EGBA (1916)
- . La XXIVème EGBA (1917)
- . La XXVIème EGBA (1919)
- . La XXVIIème EGBA (1920)
- . La XXVIIIème EGBA (1921)
- . La XXXIVème EGBA (1927)
- . La XXXVème EGBA (1928)
- . La XXXVIème EGBA (1929)
- . La XXXVIIème EGBA (1930)
- 234 Aux Grandes Expositions Nationales
- 239 Aux Expositions Internationales
 - . L'Exposition Universelle de Chicago (1893)
 - . L'Exposition Nationale (1908)
 - . L'Exposition du Centenaire (1922)
 - . L'Exposition du Chili (1901)
- 242 A la Galerie Jorge
- 245 Amoêdo et l'art du portrait
- 254 Ses décorations murales (1906-1926)
 - . Le Palais de l'Itamaraty (1906)
 - . La Bibliothèque Nationale (1910)
 - . Le Theatro José de Alencar (1910)
 - . Le Suprême Tribunal Fédéral (1914)
 - . Le Suprême Tribunal Militaire
 - . Theatro Municipal de Rio de Janeiro (1916)
 - . Le Conseil Municipal de Rio de Janeiro (1923)
 - . Le Museu Paulista (1926)

CHAPITRE 4:

Amoêdo et son legs pour la peinture brésilienne

- 269 Amoêdo, le professeur
- 303 Le maître et ses élèves : quelques considérations
- 306 La technique de l'aquarelle
- 310 L'importance de la littérature contemporaine
- 313 Contributions pour une iconographie nationale
- 317 La science au service de l'art : autour des idées positivistes
- 325 Autres techniques de peinture et de restauration de tableaux
- 332 L'avenir de son oeuvre

337 Conclusion

349 Bibliographie

363 Index des noms propres

369 Table des matières

UNIVERSITE DE PARIS I – PANTHEON – SORBONNE
UFR D'ART ET D'ARCHEOLOGIE

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE PARIS I

Discipline : Histoire de l'Art

présentée et soutenue publiquement

par

Marilia BRAZ BOTELHO

Le 28 mars 2015

*Le peintre brésilien Rodolpho Amoêdo (1857-1941)
et l'expérience de la peinture française :
académisme ou innovation ?*

**Volume II : sources manuscrites et
chronologie sommaire de Rodolpho Amoêdo**

Directeur de thèse : M. Eric DARRAGON

JURY

M. François ROBICHON, président

M. Eric DARRAGON

M. Bertrand TILLIER

M. Jorge Sidney COLI Junior

Mme Anne ROQUEBERT

SOMMAIRE DU VOLUME II

I - Sources manuscrites

- 1) Archives du Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro)
- 2) Archives du Museu Dom João VI (Rio de Janeiro)
- 3) Archives du Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro)
- 4) Archives du Ministério das Relações Exteriores (Rio de Janeiro)
- 5) Archives de la Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro)
- 6) Arquivo Nacional (Rio de Janeiro)
- 7) Archives da Arquidiocese de São Salvador da Bahia (Salvador)
- 8) Archives de l'Institut Histórico e Geográfico Brasileiro (Rio de Janeiro)
- 9) Archives Nationales (Paris)
- 10) Archives de l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts (Paris)
- 11) Cartório da 5ª Circunscrição (Rio de Janeiro)
- 12) Santa Casa da Misericórdia (Cemitério São João Batista) (Rio de Janeiro)

II - Chronologie sommaire de Rodolpho Amoêdo (1857-1941)

I – SOURCES MANUSCRITES

ARCHIVES DU MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES
(RIO DE JANEIRO)

TOTAL DE DOCUMENTS: 55

(OBS. : TRADUIT DE L'ORIGINAL PAR L'AUTEUR)

Contenu du Dossier n° 38 :

Cachet du Ministère de l'Education et Culture

Museu Nacional de Belas Artes

Relation de documents concernant des lettres, coupures de journaux, portraits et relation des œuvres de Rodolpho Amoêdo (55 documents) :

1. 16.11 et 18.11.1879 : Lettre de Rodolpho Amoêdo et du Vicomte d'Itajubá au Directeur de l'Acad. Imp. des Beaux Arts, concernant l'envoi d'un paquet et d'un rouleau contenant des travaux de l'artiste boursier à Paris, Rodolpho Amoêdo (2 documents) ;
2. 28.06.1880 : Lettre de Rodolpho Amoêdo au directeur de l'AIBA communiquant avoir envoyé d'autres travaux relatifs à sa 1^{ère} année d'études (1 document) ;
3. 17.06, 02.09 et 19.11.1880 : Lettres de la Légation Impériale du Brésil à Paris de la 2^{ème} Direction du Secrétariat de l'Etat des Affaires de l'Empire sur un paquet contenant trois tableaux à l'huile et un rouleau de dessins envoyés de Paris par Rodolpho Amoêdo ; Lettre de cette direction au directeur de l'AIBA en accusant la réception de la copie de l'avis de la Section de Peinture, concernant les travaux de Rodolpho Amoêdo (3 documents) ;
4. 15.02.1883 : Avis de la Section de Peinture de l'AIBA à propos des travaux de la 3^{ème} année du boursier Rodolpho Amoêdo et début de la copie pour l'artiste (2 documents) ;
5. 27.07.1883 : Lettre de la 2^{ème} Direction du Secrétariat de l'Etat des Affaires de l'Empire au directeur de l'AIBA sur les mesures auprès de la douane pour que l'envoi à l'Académie d'une caisse contenant un tableau de Rodolpho Amoêdo (1 document) ;
6. 15.07, 01.08 et 14.11.1884 : Lettres sur le prolongement du temps de la bourse de Rodolpho Amoêdo, rapport de l'exécution et du budget du tableau *Jésus Christ à Capharnaüm*, justifiant son séjour en Europe (5 documents) ;
7. 03.02 et 18.02.1888 : Avis des professeurs José Maria de Medeiros et João Zeferino da Costa sur les travaux de Rodolpho Amoêdo (2 documents) ;
8. 21.08.1888, 03.01.1889 : Lettres de la 2^{ème} Direction du Secrétariat de l'Etat des Affaires de l'Empire au directeur de l'AIBA sur les sommes payées à Rodolpho Amoêdo pour l'acquisition de son tableau *Le récit de Philectas* (2 documents) ;
9. 27.05.1890 : Demande de Rodolpho Amoêdo d'être exclu du cadre de professeurs honoraires de l'AIBA, sans signature (1 document) ;
10. Obs. : V. suite.

N° 1/1879 (2 DOCS.)

Légation Impériale du Brésil
Paris le 18 Novembre 1879
Ilmo. et Exmo. Monsieur,

J'ai l'honneur de vous communiquer qu'à travers le Secrétariat d'Etat des Affaires Etrangères vous sont envoyés un paquet et un rouleau contenant les travaux du boursier de l'Etat Rodolpho Amoêdo, concernant le 1^{er} Semestre de sa bourse.

Dieu Vous Garde

A l'Exmo. Monsieur le Conseiller Nicolao Tolentino
Directeur de l'Académie Impériale des Beaux-Arts
(Signé) Le Vicomte d'Itajubá

(Noté au crayon en bas à gauche) : Lu lors de la séance du 17 Nov. 1879

N° 1/1879 (2 DOCS.)

Ilmo. Exmo. Monsieur le Conseiller Directeur

J'ai l'honneur de vous communiquer qu'à ce jour j'ai livré à la Légation Impériale du Brésil, les travaux correspondant au premier semestre de ma bourse, du 15 mai au 15 Novembre 1879.

Contenant de ces travaux : 5 académies dessinées et trois études peintes.
En tout, ce sont huit travaux.

Dieu Vous Garde

Ilmo. Exmo. Monsieur le Conseiller
Antonio Nicolao Tolentino
Dignissime Directeur de l'Impériale Académie des Beaux Arts

Paris le 16 Novembre 1879
(Signé) Rodolpho Amoêdo

(Noté en bas à gauche au crayon) : Lu lors de la séance du 17 Nov 1879.

N° 3/1880 (3 DOCS.)

Légation Impériale du Brésil
Paris le 17 juin 1880

Ilmo. Exmo. Monsieur,

Je l'ai honneur de vous communiquer que par le paquebot « Gironde » est expédié au Ministère de l'Empire un paquet contenant trois tableaux à l'huile et un rouleau de dessins que le boursier de l'Etat Adolfo Amoêdo envoie à travers cette Légation, en accord avec la disposition de l'article 6 des Instructions annexes à l'Avis du 4 Novembre 1865.

Dieu Vous Garde

A S. Excellence Monsieur le Conseiller
Antonio Nicolao Tolentino
Directeur de l'Académie Impériale des Beaux Arts

(Signé) Antonio C. Araujo

(Noté en bas au crayon) : Lu à la séance du 9 Novembre 1880.

N° 3/1880 (3 DOCS.)

2^{ème} Direction du Secrétariat d'Etat des Affaires de l'Empire.

N° 5400

Rio de Janeiro le 2 septembre 1880

Ilmo. et Excmo. Monsieur,

Par ordre de Son Excellence Monsieur le Ministre de l'Empire vous envoie une caisse contenant trois tableaux et un rouleau de dessins envoyés de l'Europe pour cette Académie par le boursier de l'Etat Rodolpho Amoedo.

Dieu Vous Garde

Ilmo. et Exmo. Monsieur le Directeur de l'Académie des Beaux Arts.

Par le Directeur
Le Directeur Adjoint

(Signé) Antonio Augusto da Silva Jr

(Noté en bas à gauche au crayon) : Lu lors de la séance du 9 Nov. 1880.

N° 4/1883 (2 DOCS.)

L'An 1883

Avis de la Section de Peinture de l'Académie des Beaux Arts sur les travaux de la 3^{ème}
Année du Pensionnaire de l'Etat Rodolpho Amoedo.

Pendant l'an 1883.

N° 4/1883 (2 DOCS.)

Avis de la Section de Peinture de l'Académie des Beaux Arts sur les travaux de 3^{ème} année du Boursier de l'Etat Rodolpho Amoêdo.

La Section de Peinture ayant examiné les travaux de la 3^{ème} année du Boursier de l'Etat Rodolpho Amoêdo, qui se trouve à Paris, et qui consistent en 3 tableaux dont : - Une figure féminine, grandeur nature, nommée Marabá ; - Un torse, aussi de femme et Un demi corps de fille (au costume de paysanne italienne) donne son avis :

Quant à *Marabá* c'est une figure bien composée, largement faite et de coloris agréable, mais le dessin laisse encore quelque peu à désirer ; en effet, cette figure a été étudiée avec soin de la tête jusqu'à la région pectorale, la même qualité n'est pas obtenue à partir de cette région jusqu'aux jambes, zone qui est un peu négligée.

Dans l'étude du torse de femme (de dos), Monsieur Amoêdo a été plus heureux aussi bien dans le dessin que dans le modélé.

Pour le 3^{ème} et dernier – Demi corps de Fille (Costume de paysanne italienne) – c'est une étude entièrement différente des deux premières ; tandis que les autres sont largement faites, celle-ci est minutieuse et consciencieusement dessinée. C'est une preuve que le Boursier ou bien n'a pas encore fixé son style ou bien qu'il est capable d'exécuter ses travaux de plusieurs façons.

En conclusion : en jugeant ces derniers travaux par comparaison avec les autres envois, il est indubitable que Monsieur Amoêdo fait des progrès et qu'il profite convenablement de ses études, et que par conséquent, il devient de plus en plus digne de louanges et de la protection de notre Académie et du Gouvernement Impérial.

Rio de Janeiro, le 15 Février 1883

(Signés) J. Zeferino da Costa
José M. de Medeiros

(Noté au crayon à la première page) : Lu pendant la séance du 15 Février 1883 ; et reportée la discussion proposée par le Conseiller Dr. Maia.

N° 5/1883

Deuxième Direction du Secrétariat de l'Empire
N° 1032

A l'Insigne (Ilmo) e Exmo. Monsieur le Directeur de l'Académie des Beaux Arts salue le Directeur de la 2^{ème} Direction du Secrétariat de l'Empire et communique à S. Excellence qu'à ce jour seront prises les mesures nécessaires pour que soit libérée à la Douane de la Cour et envoyée à cette même Académie une caisse contenant un tableau envoyé par le boursier de l'Etat Rodolpho Amoedo.

Le 27 juillet 1883.

(Obs. : document non signé)

N° 6/1884 (5 DOCS.)

Rodolpho Amoêdo, boursier de l'Académie des Beaux Arts dans l'intention d'exécuter un tableau de grande machine dont le sujet est Jésus à Capharnaüm, envoie à ce jour l'esquisse afférente, demande pour cela une prolongation du temps de sa bourse pour plus deux ans, selon les Instructions des boursiers du 4 Novembre 1864, il y inclut des documents avec les travaux qu'il a envoyés et qui justifient sa demande.

Dans ces termes
E.R.M.

A Ilmo. Exmo. Monsieur le Conseiller
Antonio Nicolao Tolentino

(Signé) : Rodolpho Amoêdo

Paris le 15 juillet 1884

Note écrite au crayon en bas : « Lu lors de la séance du 13 septembre 1884 ».

N° 6/1884 (5 DOCS.)

A l'Insigne Monsieur le Conseiller
Antonio Nicolao Tolentino
Directeur de l'Académie Impériale des Beaux-Arts

Un résumé du budget pour l'exécution du tableau représentant *Jésus à Capharnaüm*.
Frais de modèles et vestiaires2.000 francs
Atelier (loyer pour deux ans).....3.000 francs
Cadre d'une largeur de 30 cm ?.....1.325 francs
Toile et châssis 3m,50 x 4m50.....198,50 francs
Total 6.523 fr 50c

Paris, le 1^{er} août 1884
Rodolpho Amoêdo boursier de l'Etat
P.S. Dans ce budget ne figurent que les grands postes de matériel.
R Amoêdo

Noté au crayon à côté (de la main d'Amoêdo) :
« Le cadre ne peut pas être posé ici ? On éviterait le transport, le change... »

N° 6/1884 (5 DOCS.)

Académie Impériale des Beaux-Arts
Rio de Janeiro le 14 novembre 1884
Ilmo. e Exmo. Monsieur,

En accueillant avec indulgence la demande du boursier Rodolpho Amoêdo qui se trouve à Paris suivant les cours du professeur Alexandre Cabanel, comme il m'a été communiqué par un avis du 30 septembre dernier, V. Excellence a accordé un

prolongement de 2 ans de temps d'apprentissage en Europe audit Boursier, afin qu'il puisse exécuter le tableau de grande envergure dont l'esquisse avait été envoyée à l'Académie ; toutefois l'exécution de ce tableau cause à l'auteur des frais extraordinaires qui excèdent les limites de sa pension. Comme font tous les autres boursiers dans les mêmes circonstances, il a envoyé le budget de ces dépenses qui se montent à 6.523,50 francs ; ledit budget a été présenté à la Congrégation des professeurs qui l'a jugé raisonnable car il comprenait deux ans de loyer d'atelier qui, considérant les dimensions du tableau, doit être vaste et donc cher, outre les frais de modèles et vêtements qui seront importants, y est inclus aussi le cadre nécessaire pour une toile qui mesure une surface de 3,50 x 4,50 mètres. Le cadre est un complément indispensable au panneau : sans lui il ne sera pas admis à l'exposition de Paris, où il doit être exposé lors du Salon de 1886. Je vous prie donc au nom de la Congrégation des professeurs d'accorder audit boursier sa demande d'aide. En effet, sans cet accord, la prolongation de la durée de son séjour aura été vaine. Il me semble que toutefois la somme demandée pourra, sans problèmes, être versée en deux fois, l'une maintenant et l'autre en Juillet prochain, parce qu'elle concerne des services qui seront effectués pendant tout le temps de l'exécution du travail. J'envoie en annexe une copie dudit budget.

Dieu Vous Garde

Signé A. N. Tolentino

A Son Excellence le Sénateur et Conseiller Filipe F. de Sá... (illisible).

N° 6/1884 (5 DOCS.)

2^{ème} Direction Ministère des Affaires de l'Empire
N° 1217 Rio de Janeiro, le 17 juin 1885

Illmo. Exmo. Monsieur,

Suite aux renseignements de votre lettre du 14 novembre de l'année passée, avec l'accord de la Congrégation de cette Académie, je décide d'octroyer au boursier Rodolpho Amoedo la somme de 6.523 francs 50, qu'il demande comme aide afin qu'il puisse pourvoir aux dépenses extraordinaires d'exécution de son tableau qui représente « Jésus Christ à Capharnaüm ».

Dès la présente date, je requiers au Ministère des Finances l'envoi des ordres nécessaires pour que, à la Délégation du Trésor National à Londres soit mise à disposition de l'Envoyé Extraordinaire et Ministre Plénipotentiaire du Brésil à Paris, afin qu'il soit livré à ce même boursier, la somme correspondante à deux contos de réis (2.000\$000), et dans le prochain exercice à l'avenir, je ferai pourvoir ce qui reste à payer afin de compléter la somme de 6.523 francs, 50.

Dieu vous Garde

Signé : J. F. Meira de Nascimento ?

A Monsieur le Directeur de l'Académie des Beaux Arts

Ecrit au crayon en bas : « Lu lors de la session du 18 juillet 1885. »

N° 6/1884 (5 DOCS.)

Renseignement sur la demande de Rodolpho Amoêdo, datée du 3 mars 1885 à Paris, dont les études (de 7 ans) s'achèveront le 14 août, et pour lequel il demande une prolongation d'un an, afin de pouvoir finir son tableau Jésus Christ à Capharnaüm et de l'exposer au Salon de Paris en 1887.

Renseignement :

« Le transfert tardif du premier crédit octroyé au demandeur pour l'exécution du travail qu'il devait accomplir a en grande partie porté préjudice à ce travail, ne permettant pas que le demandeur puisse s'en occuper de façon adéquate. Comme cette faute ne peut pas lui être imputée, il semble qu'il serait juste que sa demande soit accordée. Académie des Beaux-Arts le 12 avril 1886. Signé : Tolentino.

Demande de Luiz Carlos Amoêdo père du boursier Rodolpho Amoêdo, pour son fils du règlement du 2^{ème} crédit pour les frais de l'exécution du tableau « Jésus Christ à Capharnaüm » pour lequel il a reçu seulement 2 :000\$000 : avis de 17 juin 1885 ; le total des frais étant de 6.523,50 francs.

Renseignement :

En vue de ce qui est arrivé pour le premier crédit octroyé à ce boursier, il semble qu'on puisse accéder à sa demande.

Académie des Beaux Arts, le 12 avril 1886. Tolentino.

N° 7/1888 (2 DOCS.)

Ilmo Exmo Inse Conseil Directeur,

Je, soussigné Professeur Honoraire de la Section de Peinture de l'Académie Impériale des Beaux-Arts, actuellement en exercice, une fois appelé par Monsieur le Secrétaire en session du 3 du mois en cours, comme le sait Votre Excellence, à propos de l'avis relatif aux derniers travaux du Boursier de l'Etat Rodolpho Amoêdo, ai répondu que je n'avais rien fait à ce sujet, n'ayant reçu aucun communiqué officiel à cette fin.

Comme, toutefois, il a été dit que le dû à ce soussigné en bas n'a pas été présenté à la session du 3 lors du rapport de la Commission, ce qui doit nécessairement avoir causé un préjudice au Boursier ; et encore, conscient, que le même Boursier, indifférent aux incompréhensions, qui, malheureusement existent parmi certains membres du Corps Académique, ne doit pas à cause de cela subir un préjudice, vis-à-vis de ses intérêts ; viens, sans avoir reçu jusqu'à présent aucun communiqué officiel, émettre devant la Congrégation des Insignes Professeurs l'avis, en séparé, étant donné avoir déjà fait son travail, aussi séparément, le Professeur de Dessin, d'après ce qu'il a déclaré à ladite session du 3.

Il ne sera pas succinct dans l'analyse des deux tableaux dudit Boursier qui représentent l'un – « Le Christ à Capharnaüm » – et l'autre – le « Récit de Philetas » – parce qu'aurait dû s'en occuper dans son attestation le Distingué Professeur Monsieur Cabanel qui a guidé le Boursier lors de ses études en Europe ; professeur qui, aussi bien dans le genre que dans son école, est réputé comme l'un des meilleurs artistes de France.

Cependant, il a à dire que : des deux tableaux en question, il préfère le « Récit de Philetas ». Il n'y a dans cette préférence aucune sympathie sur le sujet ; simplement parce que le « Récit de Philetas » est mieux traité selon tous les critères choisis.

Les deux tableaux sont de bonne qualité, même s'ils ne sont pas exempts de défauts ; on peut comparer, en particulier, les figures de ces deux tableaux avec celles des autres envois, l'étude de celles-ci est plus consciencieuse que les précédentes ; quant au dessin, au coloris et au modelé, voir par exemple : la « Marabá », ou même le morceau supérieur du tronc, y compris la tête de cette figure de femme – au repos – sont des études très bien réalisées.

En observant d'ailleurs que les difficultés des œuvres d'art augmentent au fur et à mesure de la complexité et de l'envergure des sujets, et en examinant les travaux du Boursier par ordre chronologique ; c'est-à-dire, depuis celui par lequel lui a été décerné le prix d'études en Europe, comme Boursier, lui semble :

Que l'Insigne Rodolpho Amoêdo a beaucoup profité de ses études ; et que l'on remarque dans ses tableaux le manque de personnalité qui distingue tellement les œuvres des artistes, d'où l'on peut supposer que seulement la soumission des préceptes du Maître qui l'a guidé a causé ce manque, ce qui ne veut pas dire que d'ores et déjà, libre comme il doit se considérer l'ex-Boursier, ne cherchera pas à imprimer en ses œuvres cette griffe qui est l'un des principaux buts de l'Artiste.

Rio de Janeiro, le 18 février 1888

Le Professeur

J. Zeferino da Costa

En bas en crayon la mention : Lu lors de la session du 18 Février de 1888 ; la personne endommagée, par conséquent, d'avoir été « approuvé » avec unanimité par M. Medeiros....

N° 7/1888 (2 DOCS.)

Avis des derniers travaux du Boursier Rodolpho Amoedo.

Avec discernement a agi la Congrégation de l'Académie des Beaux-Arts lorsqu'au concours de 1878, elle a choisi l'Insigne Rodolpho Amoedo comme son Boursier en Europe.

L'élève, qui, déjà à cette époque, avait révélé disposition et talent hors du commun au point de se voir décerné le prix « Voyage », revient aujourd'hui à cette Académie de retour de ces Terres si favorables aux arts, en artiste accompli et avec des preuves attestant son étude, son application et son savoir.

On ne pouvait pas attendre moins de celui qui, avec exubérance, a satisfait le programme d'études que cette Académie exige de ses boursiers en Europe, en signant toujours de réalisation en réalisation, un progrès dans l'art qu'il étudiait et bouclant avec un véritable chef d'oeuvre, cette période d'études comme boursier de l'Académie.

Les deux toiles, qui nous sont aujourd'hui présentées, nous prouvent sans contestation qu'en « Peinture », après la « Première Messe », jamais un boursier en Europe ne nous a envoyé de travaux de si grande envergure et d'autant de mérite.

La première toile : « Christ à Capharnaüm » est une belle composition classique aux grandes lignes bien disposées, au coloris sévère et agréable comme il convient à ces sujets.

Les figures du premier plan sont de grandeur nature, regroupées selon des critères, aux types et aux physionomies bien observées et expressives et correctement dessinées.

Dans un plan plus éloigné, se détachant d'un groupe d'Apôtres et revenant vers l'avant la belle silhouette du Sauveur, toute mystique et mystérieuse dans sa large et blanche tunique, majestueuse et simple à la fois, comme celui qui innocemment fait le bien et apporte la consolation à ceux qui souffrent.

Cette scène - ayant en arrière plan une architecture au style bien caractérisé et un ciel d'un bleu bien oriental - fait dégager du tableau une certaine vérité et un classicisme qui s'imposent à notre respect et admiration.

Ces sujets qu'on appelle « Religieux » deviennent aujourd'hui difficiles à exécuter parce que rare est l'artiste qui n'en s'est déjà saisi et certains avec une telle maîtrise qui fait renoncer les plus enthousiastes à s'aventurer sur une telle route.

Eh bien ! Monsieur Amoedo en choisissant ce point de la Bible a réussi à mettre en valeur son brillant talent, en démontrant qu'il est un peintre d'histoire au caractère fin, possédant une âme et une personnalité remarquables ; sachant, par son exécution, faire respecter à travers le sujet sa façon de voir et de ressentir.

Telle est mon opinion sur l'œuvre et sur le boursier dont cette Académie a si directement contribué à faire un Artiste.

Dans la deuxième toile - le « Récit de Philectas » - Monsieur Amoedo nous montre une nouvelle facette de son talent, celle de paysagiste décorateur distingué.

Elle nous présente un paysage magistralement et finement peint, d'où émanent quelques naïves amours pastorales et tout le parfum des temps anciens de la Grèce.

C'est un vrai poème, bucolique et délicat, poétiquement peint.

Ce tableau ne doit plus quitter notre Académie, l'acquisition de ce gracieux travail devant être faite le plus rapidement possible, en récompensant de cette manière l'artiste qui de façon aussi distinguée a satisfait à ses engagements en tant que boursier.

Rio de Janeiro, le 3 février 1888

José Maria de Medeiros

Obs. : en bas notation en crayon : Unanimement approuvée à la séance d'aujourd'hui le 18 Février 1888. Signature non lisible.

N° 8/1888 (2 DOCS.)

2^{ème} Direction

Ministère des Affaires de l'Empire

N° 2725

Rio de Janeiro, le 21 août 1888

Je vous communique et afin de faire savoir à l'intéressé qu'à la présente date je requiers du Ministère des Finances l'envoi de l'ordre afin que soit payée au professeur de cette Académie Rodolpho Amoêdo la somme d'un conto de réis (1:000\$000), concernant le premier versement lié à la cession par ledit professeur à cette même Académie du tableau de sa production nommé « Le Récit de Philetas », mentionné dans la lettre de cette Direction du 21 février dernier.

Dieu vous Garde

Signé : José Fernandes da Costa Pereira Junior

A Monsieur le directeur par intérim de l'Académie des Beaux Arts

Ecrit au crayon en bas : « Lu lors de la session du 29 août 1888. »

N° 8/1889 (2 DOCS.)

2^{ème} Direction
Ministère des Affaires de l'Empire
N° 50
Rio de Janeiro, le 3 janvier 1889

Je vous déclare en sus de mon avis du 21 août de l'année passée que à la présente date je requiers du Ministère des Finances l'envoi de l'ordre afin que soit payée au professeur de cette Académie Rodolpho Amoêdo la somme de quatre contos de réis (4 :000\$000), concernant le deuxième et dernier versement du total de 5 :000\$000, lié à la cession par ledit professeur à cette même Académie du tableau de sa production dénommé « Le Récit de Philetas », mentionné dans la lettre de cette Direction du 21 février dernier.

Dieu vous Garde.

Signé : José Fernandes da Costa Pereira Junior
A Monsieur le Directeur de l'Académie des Beaux Arts
Ecrit au crayon en bas : « Lu lors de la session du 16 février 1889. »

N° 9/1890

Sécretariat de l'Etat
Capitale Fédérale, le 27 mai 1890

Demande de Rodolpho Amoedo d'être exclu du cadre des professeurs honoraires de l'Académie des Beaux-Arts.

A M. Le Directeur de l'Académie des Beaux Arts, afin que par ordre de M. Le Ministre, vous puissiez vous renseigner.

N° 10/1905

Son Excellence M. Le Professeur Rodolpho Bernardelli
D. Directeur de l'Ecole Nationale des Beaux Arts

En vue de nommer la Commission qui doit organiser l'exposition annuelle, l'Association des Aquarellistes, je viens, encore une fois, vous demander une des salles de l'Ecole N. des Beaux Arts, pour cette manifestation.

En vous remerciant par avance au nom de l'Association des Aquarellistes, en espérant que vous ne refuserez pas un si précieux service, je signe, avec toute ma considération et l'expression de mon estime élevée.

Rodolpho Amoêdo
Président de l'Association des Aquarellistes

Rio, le 6 juin 1905.

N° 12/1911 (4 DOCS.)

J'autorise Monsieur Angenor Cesar de Barros à copier mon tableau intitulé « Marabá » placé à la galerie de l'Ecole Nationale des Beaux Arts.

Rio, le 1^{er} juin 1911
Professeur Rodolpho Amoêdo

N° 13/1911 (2 DOCS.)

DIRECTION DE L'INTERIEUR
N. 1267
1^{ère} Section
Ministère de la Justice et des Affaires Intérieures
Rio de Janeiro, le 20 juillet 1911

Je vous déclare, concernant la lettre n° 92, du 10 de ce mois-ci, que je vous autorise à acquérir, pour cette Ecole, le tableau « Saudade », de l'artiste brésilien Rodolpho Amoedo, moyennant la somme de dix contos de réis ; apportée la dépense à la rubrique concernée du budget de l'exercice actuel.
Santé et Fraternité.

(Signé) Rivadávia da Cunha Corrêa
Monsieur Le Directeur de l'Ecole Nationale des Beaux Arts.

N° 13/1911 (2 DOCS.)

N. 1213
V. Excellence Monsieur Le Ministre de la Justice et des Affaires Intérieures

Avec les tampons du Cabinet du Secrétariat de la Justice et des Affaires Intérieures et ceux de la Direction de l'Intérieur
Je soussigné, auteur du tableau intitulé Saudade, qui a obtenu l'approbation générale à l'Exposition Générale de l'Ecole Nationale des Beaux Arts en 1901, et à l'Exposition Internationale tenue en République du Chili pour fêter son centenaire, ayant obtenu les plus flatteuses louanges de toute la presse, vient offrir à la vente pour les Galeries de l'Ecole Nationale des Beaux Arts, ledit tableau ; pour la somme de douze contos de réis. Rs 12 :000\$000 et dans ces termes, je me soumetts à votre agrément. Rio de Janeiro, le 5 juillet 1911, une estampille de 300 réis est utilisée. (Signé) Prof. Rodolpho Amoedo, ex professeur de l'Ecole Nationale des Beaux Arts, Membre du Conseil Supérieur des Beaux Arts.

(Mention rayée) : « Ci-joint une carte de M. Alcindo Guanabara, Directeur de La Presse dans les termes suivants : Ami attentionné, je vous salue cordialement. Voici une

demande d'Amoedo. Le tableau est dans la galerie Jorge, rue du Rosario, mais pour le montrer, le peintre va le transporter à l'Ecole Nationale des Beaux Arts, où il était jeudi. »

N° 14/1914

Excmo. M. Le Directeur de l'Ecole des Beaux Arts

Suite à l'autorisation de l'artiste mentionné ci-dessous, vous pouvez reproduire les tableaux, dont vous devrez livrer un exemplaire à cette Ecole. Prof. Rodolpho Bernardelli.

Laudelino Freire vous demande la permission de reproduire par photographie les tableaux du professeur Rodolpho Amoedo, exposés dans cet Etablissement.

Le demandeur y inclut la nécessaire autorisation.

Rio, le 28 mai 1914

Signé Laudelino Freire

J'autorise M. Antonio Luiz Ferreira à reproduire par la photographie les tableaux de ma production et qui sont exposés dans les Galeries de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts.

Rio, le 28 mai 1914

Professeur Rodolpho Amoêdo

N° 15/1915 (4 DOCS.)

Cabinet du Ministre de l'Economie

Rio de Janeiro, le 24 août 1915

Illma. Mme Adelaïde Amoedo

Le Directeur Général, Chef de Cabinet du Ministère de l'Economie, vous salue très cordialement et, par ordre de Son Excellence Monsieur le Ministre de l'Economie, vous invite à restituer au Trésor National, d'ici au 24 septembre de l'année en cours, la somme de 1.136,85 francs qui vous a été prêtée par le Consulat à Bordeaux, pour un billet de retour au Brésil, en espérant que vous n'hésitez pas à accepter cette invitation dans le délai prévu, de façon à ce que le Trésor ne soit pas obligé d'employer les ressources de la loi pour se faire rembourser.

N° 15/1915 (4 DOCS.)

N° 5320

TRESOR NATIONAL

N° 6578

1915

A la feuille 26 du livre CAISSE GENERALE est débité par le Trésorier Général Francisco Fonseca un conto cent quarante-quatre mille six-cent soixante-quinze...

reçus par Rodolpho Amoedo, concernant la somme de 1.486,85 francs, au change de 12 25/641 pour le retour de son épouse au Brésil.

Rs 1:144\$675

Et pour le constat, il est signé par le Trésorier Général et par le secrétaire.

Rio de Janeiro, le 28 août 1916

Signés

Le Trésorier Général

Le Secrétaire

N° 15/1915 (4 DOCS.)

Le Juge Fédéral de la 1^{ère} Chambre

C O N T R E F O I

N. 6721

Série E D.

District Fédéral

3^{ème} Procureur

Mandat d'intimation et saisie en faveur de l'Economie Nationale contre Mme Rodolpho Amoedo par la somme de Rs. 350 francs.

Le Dr. Raul de Souza Martins

Juge de la Section de la 1^{ère} Chambre du District Fédéral ; Ordonne à l'un des Huissiers de ce Tribunal, en vue de la présentation de cet office par moi signé, en accomplissement et pour le bien de l'Economie Nationale, convoque Mme Rodolpho Amoedo ou ses héritiers, ou celui de droit dans un délai de vingt-quatre heures, à partir de la date de convocation, à régler la somme de 350 francs provenant de l'aide fournie en Europe pour son retour au Brésil au début de la guerre européenne en accord avec les termes du document qui se trouve au Tribunal, et en cas de non paiement dans le délai prévu, qu'on réalise une saisie de ses biens jusqu'au règlement total de la dette et des frais et que ce que a été mis en gage soit versé sous forme de la loi, en ordonnant l'accusé et sa femme, au cas où il soit marié, et si la saisie est faite par des biens de racine, pour, dans les délais de la loi, alléguer et prouver les arrêts qu'il y en a, peine de lancement et par défaut, dont la citation sera faite à une heure sûre (si besoin) en maintenant les formalités de la loi, en dressant les actes et les procès-verbaux précis qu'il aura apporté au Tribunal, dans lesquels le débiteur ou celui de droit, cité à tous les termes d'exécution jusqu'à la fin du jugement ; nomination et approbation des loués ; évaluation et saisie des biens arrêtés, les dégager ou les lancer. Ce qui s'accomplisse sous forme de la loi.

District Fédéral, le 20 mars 1918

Et moi, Alfredo P. Barbosa, greffier du Tribunal, le soussigne

Dr. Raul de Souza Martins

Rien de plus concernant cet ordre, ici bien et fidèlement transcrit, sous honneur.

District Fédéral, le 17 septembre 1918

L'Officiel du Tribunal

Le Notaire
Avenue Rio Branco, 241
(Immeuble du Suprême Tribunal Fédéral)

N° 16/1917 (1 catalogue)

Catalogue (1917)

Première Exposition de Dessins à Plume à la Galerie Jorge

RIO DE JANEIRO

MCMXVII

Ce catalogue a été tiré en une édition unique de deux cents exemplaires numérotés.

Exemplaire n° 94

Companhia Lithografica « Ferreira Pinto » - Rua Buenos Aires, 173 – Rio de Janeiro

Dernière page, écrit à main : « De la bibliothèque d'Amoedo. Incorporée au musée en août 1953.

Expositeurs :

AMOÊDO (Rodolpho) - 14 oeuvres

ARCHIMEDES (José da Silva) - 7 oeuvres

BELMIRO DE ALMEIDA – 38 oeuvres

BROCOS (Modesto) – 7 oeuvres

EDUARDO DE SÁ – 11 oeuvres

MALAGUTI (Heitor) – 8 oeuvres

OSWALDO (Carlos) – 15 oeuvres

SEELINGER (Helios) – 20 oeuvres

VALLE DE SOUZA PINTO (Antonio Alves do) – 5 oeuvres

AMOÊDO (Rodolpho)

Rua Buenos Aires, 144

1 – *Portrait*

2 – *Portrait d'A. Ramalho*

3 – *Souriante*

4 – *Réveil*

5 – *Au piano*

6 – *En visite*

7 – *Déception*

8 – *Lôla*

9 – *Vase chinois*

10 – *Nu*

11 – *Etude pour une figure de la Fortune*

12 – *Espagnole*

13 – *Etude pour le tableau Jeunesse*

14 – *Etude de nu*

N° 17/1922

Ministère de la Justice et des Affaires Intérieures
Commission Exécutive du Centenaire de l'Indépendance
Section des Beaux Arts

Ecole Nationale des Beaux Arts
Circulaire
Rio de Janeiro, le 17 mars 1922

Illmo. M. Prof. Rodolpho Amoedo

La Commission Exécutive du Centenaire de l'Indépendance du Brésil, dans sa Section des Beaux-Arts, vient vous inviter à participer au concours de l'Exposition d'Art Contemporain, en espérant que, par amour de la Grande Patrie et de l'Art, vous ne manquerez pas à cet appel. Avec ce concours, il sera possible d'évaluer le degré de développement où est arrivé notre éducation artistique et intellectuelle.

En outre, la Commission Exécutive, en organisant l'Exposition Rétrospective d'Art, vous prie d'y collaborer en nous envoyant – ou en faisant que vos amis ayant des collections nous envoient – des œuvres d'art qui appartiennent au programme que vous trouverez ci-joint.

Santé et fraternité.

Signé
Le Directeur de la Section des Beaux Arts

N° 20/1941

Rapport des activités de la Commission chargée d'évaluer la collection artistique du Prof. Rodolpho Amoêdo, en vue de son acquisition par le Gouvernement Fédéral, selon avis de M. Le Président de la République du 07.05.1941.

En recevant le dossier concerné (21.072/41), M. Le Professeur Oswaldo Teixeira, Président de la Commission citée ci-dessus, a communiqué de suite par télégramme avec les autres membres de cette Commission – les Professeurs Augusto Bracet, Peregrino Junior et Armando Martins Viana – dont les noms ont été indiqués par M. Le Directeur du S.P.H.A.N., Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade et acceptés par M. Le Ministre afin de former la commission chargée d'évaluer la collection artistique du Prof. Rodolpho Amoêdo et pour les inviter à la 1^{ère} réunion qui s'est tenue le 28 mai au Musée National des Beaux-Arts.

Pendant cette réunion, M. Le Président de la Commission a lu l'exposé des motifs élaboré par Monsieur Le Ministre de l'Education et de la Santé, Dr. Gustavo Capanema à Monsieur Le Président de la République, à la fin duquel, ledit Président et les autres membres de la Commission ont été touchés par la façon dont S. Excia. M. Le Ministre a manifesté pleinement son accord concernant l'acquisition de l'œuvre du grand maître R. Amoêdo, qui a débouché sur l'autorisation par Son Exc. M. Le Président de la République. Les membres de cette Commission ont alors décidé de commencer leurs travaux par l'inventaire de la collection artistique du Prof. R. Amoêdo, qui se trouve en partie dans la Section de Restauration du Musée National des Beaux-Arts, aux soins de

M. Thomaz G. Alves da Silva, conservateur de ce Musée et en partie dans la famille Amoêdo.

Par un télégramme du 30 mai, M. Le Président a convoqué les membres de la Commission pour une autre réunion qui devait avoir lieu le 31, mais qui n'a pas pu être tenue à cause du décès ce jour-là de l'insigne peintre R. Amoêdo. Quelques jours après ce décès, le Président de la Commission a été approché par la Veuve Amoêdo qui lui a proposé le contenu de la Lettre n. 193 du 13.06.1941, envoyée à M. Le Ministre, avec une copie, et dont il a donné connaissance aux membres de la Commission pendant la réunion du 17 de ce mois-ci – tous donnant leur accord unanime quant aux procédures décidées et en attendant avec confiance un avis favorable des hautes autorités à la juste revendication de la Veuve Amoêdo, vu encore comme un geste de solidarité du gouvernement fédéral envers celui qui a élevé si haut le nom de sa patrie – l'insigne auteur du « Dernier Tamoyo ».

Rio de Janeiro, le 26 juin 1941.
Président (obs. : non signé)

N° 23

Dossier des oeuvres en dehors de l'Inventaire du Musée

- 1 – Homenagem dos Funcionarios da Biblioteca Nacional ao Marechal Floriano – gouache;
- 2 – Figura de mulher sentada – crayon;
- 3 - Estudo de Pés – crayon;
- 4 – Estudo decorativo – aquarela ;
- 5 – Etude de décoration pour le Municipal – aquarelle ;
- 6 – Mulher ajoelhada com panejamento – crayon ;
- 7 – Homem de costas – crayon;
- 8 – Homem de frente – crayon;
- 9 – Estudo para a partida de Jacob – aquarelle ;
- 10 – Etude pour le monument historique avec la date de 25 mai – gouache ;
- 11 – Esquisse pour l'Euterpe Commerciale – crayon
- 12 – Tête de femme – crayon
- 13 – Narration de Philectas – crayon ;
- 14 – Figure féminine – crayon ;
- 15 – Panneau décoratif – aquarelle ;
- 16 – Etude pour une décoration – aquarelle et crayon ;
- 17 – Homme assis de dos – crayon et craie ;
- 18 – Etude pour éventail – gouache ;
- 19 – Homme de face avec journal à la main – gouache ;
- 20 – Figure de profil – crayon et craie ;
- 21 – Esquisse d'homme – crayon ;
- 22 – Etude d'homme et femme – crayon ;
- 23 – Figure du Christ à Cafarnaum – crayon et craie ;
- 24 – Homme de dos – crayon et craie ;

- 25 – Etude de décoration avec orgue – gouache ;
- 26 – Etude pour un panneau décoratif – aquarelle ;
- 27 – Diplôme pour la Caisse Bénévole Théâtrale – crayon ;
- 28 – Esquisse pour l’Homme de dos – crayon ;
- 29 – Esquisse pour Homme de face – crayon ;
- 30 – Panneau avec figure de femme – aquarelle ;
- 31 – Etude de décoration – crayon ;
- 32 – Panneau décoratif (étude) – gouache ;
- 34 – Etude pour Iara – huile et toile
- 35 – Etude de nu – crayon
- 36 – Etude de décoration – crayon et gouache
- 37 – Etude de plafond – aquarelle
- 38 – Etude de décoration – crayon
- 39 – Motif d’éventail – crayon
- 40 – Croquis
- 41 – Motif d’éventail – aquarelle
- 42 – Motif décoratif – aquarelle
- 43 - Motif décoratif – aquarelle
- 44 – Esquisse pour composition – huile et toile
- 45 – Projet de décoration pour le plafond du Municipal – gouache
- 46 – Projet de décoration – gouache
- 47 – Décoration – aquarelle
- 48 – Projet de décoration – aquarelle
- 49 – Nu féminin – crayon
- 50 – Figure de République – crayon
- 51 – Projet pour couverture de musique (Balada) – gouache
- 52 – Projet de décoration – aquarelle
- 53 – Etude pour un panneau historique – aquarelle

M.E.S. – Musée National des Beaux-Arts

COPIE

Lettre n° 193

Le 13 juin 1941

Monsieur le Ministre,

En tant que Président de la commission chargée d’évaluer la collection artistique du Professeur Rodolpho Amoêdo, dont l’acquisition a été autorisée par M. Le Président de la République selon avis du 7 mai dernier (dossier 21.072/41), j’ai été contacté par la veuve de ce grand artiste brésilien décédé le 31 du mois dernier, qui m’a chargé de ce message pour vous :

Elle remercie, très flattée, le noble et digne geste du gouvernement brésilien d’autoriser l’acquisition de l’œuvre de son mari décédé. Toutefois, étant donné la situation précaire où elle se trouve, sans droit à une pension ni à quelque somme du trésor public, âgée et malade, sans pouvoir travailler, elle propose au gouvernement qu’au lieu d’acquérir la collection artistique du Professeur Rodolpho Amoêdo, il lui accorde une pension mensuelle selon les critères des autorités. En contrepartie, elle s’engage à faire donation dudit patrimoine artistique au Musée National des Beaux-Arts.

Convaincu de la situation difficile où se trouve la veuve de Rodolpho Amoêdo et étant donné qu’outre la grande valeur de ce maître illustre, les tableaux appartenant à ce

Musée et qui forment la belle collection qui compose la Galerie Rodolpho Amoêdo ont été acquis pour un prix dérisoire, alors qu'il sont actuellement extrêmement valorisés, il me semble justifiée d'accéder à la demande de cette Dame de faire don de la précieuse collection artistique de son mari décédé en échange d'une pension qui lui assure un peu de confort presque à la fin de sa vie, d'autant plus qu'il existe déjà des précédents de même nature comme Mme. Itala Gomes Vaz de Carvalho qui a bénéficié d'une pension mensuelle de 2 :000\$000, pour avoir fait don d'une grande partie des originaux de son père, l'illustre chef d'orchestre Carlos Gomes.

A l'occasion, je renouvelle à V. Exc. l'assurance de ma haute estime et de ma considération distinguée (a) Oswaldo Teixeira, Directeur à Son Excellence M. Dr. Gustavo Capanema, M.D. Ministre de l'Education et Santé.

Annexe 1 :

RODOLPHO AMOÊDO

Acquis comme partie de l'héritage de R. Amoêdo en septembre 1941, selon une pension de 2:000\$000 mensuels en faveur de la veuve.

1 – *Eros et la nuit (tableau avec lequel il a obtenu la médaille d'honneur).*

A. 2,40 – L. 1.15

Evaluation en 1942 – 60 :000\$000

2 - *Etude pour le tableau Eros et la Nuit*

A. 0,80 – L. 0,60

Evaluation en 1942 – 10:000\$000

3 – *Mère de l'Eau*

A. 0,96 – L. 2m

Evaluation en 1942 – 20 :000\$000

4 – *S. Jean Baptiste*

A. 0,68 – L. 0,92

Evaluation en 1942 – 10 :000\$000

5 – *S. Jean Baptiste (étude pour le tableau)*

A. 0,27 – L. 0,20

Evaluation en 1942 – 4:000\$000

6 – *Le départ de Jacob (petite esquisse)*

A. 0,55 – L. 0,66

Evaluation en 1942 – 20:000\$000

7 – *Saudade (étude)*

A. 1m – L. 0,81

Evaluation en 1942 – 15:000\$000

8 - *Paysage avec figure (Etude pour Saudade)*

A. 0,25 – L. 0,17 1/2

Evaluation en 1942 – 1:000\$000

9 – *Figure*

A. 0,83 – L. 0,41

Evaluation en 1942 – 10:000\$000

10 – *Eco*

A. 0,50 – L. 0,30

Evaluation en 1942 – 3:000\$000

11 – *Figure*

A. 0,29 – L. 0,15

Evaluation en 1942 – 1:000\$000

- 12 - *Composition (Etude pour Jesus Christ à Cafarnaum)*
 A. 0,31 – L. 0,40
 Evaluation en 1942 – 2:000\$000
- 13 – *Etude pour Les Bandeirantes*
 A. 0,50 – L. 0,35
 Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 14 – *Composition (Etude pour Les Bandeirantes)*
 A. 0,46 – L. 0,32
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 15 – *Etude de paysage (Pour Les Bandeirantes)*
 A. 0,41 – L. 0,31
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 16 – *Etude pour Moema*
 A. 0,31 – L. 0,51
 Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 17 – *Etude de composition (Pour Moema)*
 A. 0,54 – L. 0,65
 Evaluation en 1942 – 2:000\$000
- 18 – *Composition (Etude pour Narration de Philectas)*
 A. 0,24 – L. 0,35
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 19 – *Auto portrait (Quand jeune)*
 A. 0,78 – L. 0,50
 Evaluation en 1942 – 5:000\$000
- 20 – *Portrait de Mme Amoêdo (fleur à la tête, petit col blanc)*
 A. 0,12 – L. 0,22
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 21 – *Portrait de dame (assise sur une chaise sombre)*
 A. 0,22 – L. 0,16
 Evaluation en 1942 – 10:000\$000
- 22 – *Portrait du peintre Décio Vilarés*
 A. 0,80 – L. 0,16
 Evaluation en 1942 – 10:000\$000
- 23- *Portrait du Dr. Afonso Pena (fait par photographie)*
 A. 0,64 – L. 0,54
 Evaluation en 1942 – 10:000\$000
- 24 – *Portrait du pianiste Barroso Netto (buste de face)*
 A. 0,73 – L. 0,60
 Evaluation en 1942 – 5:000\$000
- 25 – *Portrait de Pinheiro Machado (buste de profil)*
 A. 0,27 – L. 0,20
 Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 26 – *Portrait de Belmiro de Almeida*
 A. 0,32 – L. 0,24
 Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 27 – *Portrait du Dr. Rodrigo Octavio*
 A. 0,34 – L. 0,24
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 28 – *Portrait de Debret (copie)*
 A. 0,35 – L. 0,27
 Evaluation en 1942 – 5:000\$000
- 29 – *Portrait de dame*

- A. 0,41 – L. 0,60
 Evaluation en 1942 – 10:000\$000
- 30 – *Portrait de dame*
 A. 0,27 – L. 0,19
 Evaluation en 1942 – 6:000\$000
- 31 – *Portrait de dame*
 A. 0,16 – L. 0,22
 Evaluation en 1942 – 6:000\$000
- 32 – *Portrait de dame au chien*
 A. 0,28 – L. 0,20
 Evaluation en 1942 – 7:000\$000
- 33 – *Portrait de dame*
 A. 0,35 – L. 0,25
 Evaluation en 1942 – 4:000\$000
- 34 – *Portrait de dame*
 A. 0,20 – L. 0,27
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 35 – *Portrait de dame*
 A. 0,30 – L. 0,21
 Evaluation en 1942 – 5:000\$000
- 36 – *Portrait de dame*
 A. 0,24 – L. 0,16
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 37 – *Portrait de dame près d'une fenêtre*
 A. 0,32 – L. 0,24
 Evaluation en 1942 – 5:000\$000
- 38 – *Portrait de dame*
 A. 0,38 – L. 0,27
 Evaluation en 1942 – 5:000\$000
- 39 – *Portrait de dame*
 A. 0,24 – L. 0,35
 Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 40 – *Portrait de dame*
 A. 0,24 – L. 0,16
 Evaluation en 1942 – 6:000\$000
- 41 – *Tête de femme*
 A. 0,16 – L. 0,12
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 42 – *Etude de figure de femme*
 A. 0,71 – L. 0,41
 Evaluation en 1942 – 2:000\$000
- 43 – *Figure de dame*
 A. 0,36 – L. 0,56
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 44 – *Buste de femme de profil*
 A. 0,36 – L. 0,24
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 45 – *Portrait de fille tenant un rameau d'arbre*
 A. 0,27 – L. 0,22
 Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 46 – *Portrait de jeune fille*
 A. 0,40 – L. 0,32

- Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 47 – *Portrait de jeune fille le corps face à un piano*
A. 0,55 – L. 0,38
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 48 – *Figure de femme*
A. 0,30 – L. 0,22
Evaluation en 1942 – 2:000\$000
- 49 – *Portrait de buste de femme*
A. 0,54 – L. 0,34
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 50 – *Tête de jeune fille*
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 51 – *Buste de jeune fille nue. Tête de profil*
A. 0,22 - L. 0,16
Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 52 – *Jeune fille de dos à un piano*
A. 0,55 – L. 0,38
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 53 – *Figure jouant au piano*
A. 0,27 – L. 0,21
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 54 – *Tête de jeune fille*
A. 0,27 – L. 0,19
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 55 – *Tête de femme*
A. 0,33 – L. 0,24
Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 56 – *Tête de femme*
A. 0,55 – L. 0,43
Evaluation en 1942 – 2:000\$000
- 57 – *Buste de Mme Amoêdo*
A. 0,41 – L. 0,33
Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 58 – *Etude de nu féminin*
A. 0,44 – L. 0,25
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 59 – *Nu. Figure de femme*
A. 0,50 – L. 0,23
Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 60 – *Etude de figure de profil*
A. 0,31 – L. 0,23
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 61 – *Fille avec un livre à la main*
A. 1 ;6 – L. 0,88
Evaluation en 1942 – 10:000\$000
- 62 – *Tête de fille*
A. 0,27 – L. 0,21
Evaluation en 1942 – 5:000\$000
- 63 – *Tête de fille*
A. 0,37 – L. 0,24
Evaluation en 1942 – 2:000\$000
- 64 – *Figure de fille avec parapluie*

- A. 0,18 – L. 0,12
Evaluation en 1942 – 1.500\$000
- 65 – *Buste de fille*
A. 0,35 – L. 0,27
Evaluation en 1942 – 2:000\$000
- 66 – *Figure de fille*
A. 0,24 – L. 0,19
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 67 – *Tête de jeune fille blonde*
A. 0,22 – L. 0,15
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 68 – *Portrait d'homme*
A. 0,36 – L. 0,25
Evaluation en 1942 – 10:000\$000
- 69 – *Portrait d'homme*
A. 0,19 – L. 0,12
Evaluation en 1942 – 5:000\$000
- 70 – *Portrait d'homme*
A. 0,37 – L. 0,46
Evaluation en 1942 – 6:000\$000
- 71 – *Portrait d'homme*
A. 0,25 – L. 0,21
Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 72 – *Toile avec quatre têtes*
A. 0,45 – L. 0,26
Evaluation en 1942 – 2:000\$000
- 73 – *Portrait d'homme*
A. 0,27 – L. 0,19
Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 74 – *Portrait d'homme*
A. 0,65 – L. 0,54
Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 75 – *Portrait d'homme*
A. 0,28 – L. 0,19
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 76 – *Têtes d'étude*
A. 0,45 – L. 0,38
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 77 – *Portrait*
A. 0,26 – L. 0,19
Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 78 – *Portrait d'homme*
A. 0,19 – L. 0,14
Evaluation en 1942 – 2:000\$000
- 79 – *Portrait d'homme*
A. 0,36 – L. 0,29
Evaluation en 1942 – 2:000\$000
- 80 – *Portrait d'homme en corps entier*
A. 0,45 – L. 0,24
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 81 – *Portrait d'homme*
A. 0,24 – L. 0,14

- Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 82 – *Etude de figure*
A. 0,28 – L. 0,23
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 83 – *Paysage*
A. 0,28 – L. 0,48
Evaluation en 1942 – 6:000\$000
- 84 – *Paysage*
A. 0,73 – L. 0,91
Evaluation en 1942 – 8:000\$000
- 85 – *Paysage de Ouro Preto*
A. 0,18 – L. 0,27
Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 86 – *Paysage*
A. 0,19 – L. 0,27
Evaluation en 1942 – 2:000\$000
- 87 – *Paysage*
A. 0,15 – L. 0,22
Evaluation en 1942 – 1:500\$000
- 88 - *Paysage*
A. 0,24 – L. 0,13
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 89 – *Paysage avec une église*
A. 0,19 – L. 0,24
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 90 – *Paysage*
A. 0,27 – L. 0,19
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 91 – *Paysage*
A. 0,27 – L. 0,20
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 92 – *Paysage*
A. 0,27 – L. 0,19
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 93 – *Paysage*
A. 0,32 – L. 0,24
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 94 – *Paysage*
A. 0,27 – L. 0,20
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 95 – *Paysage*
A. 0,19 – L. 0,27
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 96 – *Paysage*
A. 0,24 – L. 0,15
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 97 – *Paysage*
A. 0,13 – L. 0,24
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 98 – *Paysage avec figure d'homme*
A. 0,28 – L. 0,23
Evaluation en 1942 – 1:000\$000

- 99 – *Paysage du Corcovado*
 A. 0,24 – L. 0,16
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 100 – *Paysage*
 A. 0,16 – L. 0,24
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 101 – *Paysage*
 A. 0,17 – L. 0,26
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 102 – *Paysage*
 A. 0,27 – L. 0,18
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 103 – *Portrait de dame*
 A. 0,19 – L. 0,12
 Evaluation en 1942 – 6:000\$000
- 104 – *Paysage*
 A. 0,33 – L. 0,21
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 105 – *Paysage*
 A. 0,18 – L. 0,27
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 106 – *Paysage pour « Les Bandeirantes »*
 A. 0,24 ½ – L. 0,15
 Evaluation en 1942 – 2:000\$000
- 107 – *Paysage*
 A. 0,21 – L. 0,14
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 108 – *Paysage*
 A. 0,15 – L. 0,24
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 109 – *Paysage*
 A. 0,16 – L. 0,25
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 110 – *Paysage du Flamengo*
 A. 0,17 – L. 0,24
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 111 – *Paysage avec figure de S. Jean Baptiste*
 A. 0,19 – L. 0,27
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 112 – *Paysage*
 A. 0,24 – L. 0,15
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 113 – *Paysage avec une roche*
 A. 0,16 – L. 0,24 1/2
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 114 – *Paysage*
 A. 0,18 – L. 0,12
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 115 – *Feuilles*
 A. 0,25 – L. 0,16
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 116 – *Etude de paysage*

- A. 0,19 – L. 0,26
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 117 – *Paysage*
A. 0,18 – L. 0,12
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 118 – *Etude de paysage*
A. 0,28 – L. 0,21
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 119 – *Etude de jardin avec figure de femme*
A. 0,23 – L. 0,32
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 120 – *Etude de composition*
A. 0,27 – L. 0,18
Evaluation en 1942 – 1:500\$000
- 121 – *Cœur de Jésus*
A. 0,24 – L. 0,19
Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 122 – *Jésus Christ*
A. 0,33 – L. 0,24
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 123 – *Etude de composition*
A. 0,50 – L. 0,65
Evaluation en 1942 – 5:000\$000
- 124 – *Composition*
A. 0,18 – L. 0,12
Evaluation en 1942 – 5:000\$000
- 125 – *Etude décorative – Daphnis et Chloé*
A. 0,36 – L. 0,26
Evaluation en 1942 – 1:500\$000
- 126 – *Composition*
A. 0,27 – L. 0,12
Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 127 – *Composition*
A. 0,32 – L. 0,24
Evaluation en 1942 – 1:500\$000
- 128 – *La Justice*
A. 0,38 – L. 0,38
Evaluation en 1942 – 10:000\$000
- 129 – *Composition décorative*
A. 0,16 – L. 0,39
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 130 – *Composition décorative*
A. 0,16 – L. 0,38
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 131 – *Composition décorative*
A. 0,23 – L. 0,55
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 132 – *Composition décorative*
A. 0,20 – L. 0,15
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 133 – *Etude décorative*
A. 0,18 – L. 0,32

- Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 134 – *Etude d'une porte avec figures*
A. 0,56 – L. 0,37
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 135 – *Fondateurs de l'Institut National de Musique*
A. 0,31 – L. 0,21
Evaluation en 1942 – 5:000\$000
- 136 – *Etude pour décoration de l'Institut National de Musique*
A. 0,46 – L. 0,38
Evaluation en 1942 – 1:500\$000
- 137 – *Etude pour décoration de l'Institut National de Musique*
A. 0,46 – L. 0,38
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 138 – *Etude de composition*
A. 0,40 – L. 0,83
Evaluation en 1942 – 10:000\$000
- 139 – *Etude de composition*
A. 0,25 – L. 0,45
Evaluation en 1942 – 3:000\$000
- 140 – *Composition*
A. 0,18 – L. 0,32
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 141 – *Composition*
A. 0,24 – L. 0,45
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 142 – *Etude de composition*
A. 0,42 – L. 0,34
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 143 – *Etude de composition*
A. 0,28 – L. 0,19
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 144 – *Etude de composition*
A. 0,19 – L. 0,12
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 145 – *Etude de composition*
A. 0,33 – L. 0,24
Evaluation en 1942 – 2:000\$000
- 146 – *Etude de coussin*
A. 0,24 – L. 0,15
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 147 – *Fleurs*
A. 0,42 – L. 0,28
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 148 – *Pot avec fleurs*
A. 0,31 – L. 0,45
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 149 – *Acacias*
A. 0,38 – L. 0,16
Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 150 – *Vase avec une fleur rouge*
A. 0,35 – L. 0,24
Evaluation en 1942 – 1:000\$000

- 151 – *Etude*
 A. 0,35 – L. 0,25
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 152 – *Chien*
 A. 0,15 – L. 0,11
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 153 – *Perroquets*
 A. 0,33 – L. 0,25
 Evaluation en 1942 – 1:000\$000
- 154 – *Etude de draperie*
 A. – L.
 Evaluation en 1942 – 500\$000
- 155 – *Etude de paysage avec figure au premier plan*
 A. 2,0 – L. 1,51
 Evaluation en 1942 – 5:000\$000
- 156 – *Autoportrait*
 A. 0,57 – L. 0,45
 Evaluation en 1942 – 5:000\$000

N° 24/1903 (catalogue)

Catalogue de la 2ème exposition de l'Association des Aquarellistes du 1^{er} juillet 1903 à Rio de Janeiro.

Couverture signée par Malaguti (Heitor).

1^{ère} page (1^{er} artiste) :

Amoedo (Rodolpho)

Professeur de peinture à l'Ecole Nationale des Beaux Arts – Rua do Payssandu, 57.

N. 1 – Marine (Pointe du Flamengo).....	150\$
2 – Paineira en fleur (Vargem Alegre)...(Aquarelle).....	100\$
3 – Coin de jardin..... idem.....	150\$
4 – Intérieur (chaise vénézienne)..... idem.....	400\$
5 – Intérieur (vase avec bégonia)..... idem.....	400\$
6 – Domino..... idem.....	250\$
7 – Preludiando..... idem.....	500\$
8 – Tourment..... idem.....	400\$
9 – Fin de la plage du Flamengo..... idem.....	120\$
10 – Jardin Botanico..... idem.....	100\$
11 – Villegaignon.....(gouache)	
12 – Crepuscule (Entardecer)..... idem.....	150\$
13 – Convalescent..... idem.....	360\$

Ensuite, les autres artistes :

Baptista da Costa (Joao) : 2 aquarelles
Bernardelli (Henrique) : 3 gouaches
Seelinger (Helios) : 8 œuvres (6 temperas + 2 aquarelles)
Troidler (Benno) : 11 aquarelles
Visconti (Elyseu) : 4 œuvres (2 temperas + 2 aquarelles)

ARCHIVES DU MUSEU DOM JOÃO VI
(RIO DE JANEIRO)

TOTAL DE DOCUMENTS: 248

NOTAÇÃO 185 (1)

Relatorio do professor de desenho geométrico.

Só houve um alumno matriculado nesta aula, o Sr. Heitor Berna, dos de livre frequencia, inscriptos em numero de vinte, apenas seis, os Srs. Affonso Mello, Francisco Bastos, Joao Moreira de Macedo, José Octavio Corrêa Lima, Luiz Paulo de Azevedo Costa e Luiz Privat, fizeram acto de presença durante todo o anno. Um, o Sr. Joaquim Moreira de Macedo, ao que fui informado, retirou-se da escola; dous, os Srs. Frederico Lepesteur Saint-Martin e Pedro Grunewald, so appareceram nas primeiras aulas: quanto ao resto nunca compareceu.

Dos alumnos que frequentaram a aula, quatro, os Srs. Heitor Berna, Affonso Mello, Joao Macedo e Luiz Privat, pela sua applicação e aproveitamento estao no caso de passar para o 2º anno do curso geral; mas, sendo so o primeiro matriculado, e tencionando os outros apresentarem seus exames de preparatorios exigidos para a matricula do 1º anno desta Escola antes de março do anno vindouro, resolve proceder concurso das materias de meu curso, neste mesmo mez de março, afim de permittir a entrada immediata destes quatro alumnos do 2º anno do curso geral.

Os Srs. José Octavio Corrêa Lima e Luiz Paulo de Azevedo Costa, especialmente o segundo, deram provas de muito boa vontade e applicação e os resultados obtidos foram satisfactorios apesar da falta completa de preparação anterior.

O Sr. Francisco Bastos, muito criança ainda, e completamente falho de preparo intelectual, apesar da assiduidade com que seguiu as aulas, nao pôde absolutamente, nem de longe, seguir os progressos de seus collegas.

Além desses alumnos, seguiram meu curso durante a ultima parte do anno, quatro moças, que mostraram grande assiduidade e fizeram progressos lisongeiros ; outra mais seguiu o curso, mas com menos regularidade.

Que me seja permittido exprimir agora um desejo, que é de esperar, transformar-se-ha, o mais breve possivel, em realidade.

Os alumnos, por nao terem *ateliers* onde possam estar sempre que seu tempo nao fôr occupado por aulas, perdem um tempo precioso entre as aulas, tempo que podiam occupar vantajosamente em desenhar, o que é indispensavel ser feito debaixo das vistas do professor, que se vê, pela existência de uma unica sala de aulas, obrigado a prolongar sua aula, para permittir aos alumnos maior somma de trabalho, quando este trabalho podia e devia ser feito sem intervençao do professor, em um atelier em que elles pudessem trabalhar em todas as suas horas vagas. E portanto, necessario dar esta facilidade aos alumnos, e infelizmente nossa Escola, pelas suas dimensoes restrictas, nao da logar para semelhante installaçao; portanto, se o Governo nao der ja os meios necessarios à construcção de uma nova escola, sera preciso organizar perto da escola *ateliers* que sejam abertos a todos os alumnos desta Escola, conforme a arte a que se destinarem.

Rio, 12 de dezembro de 1892. – Henrique Bahiana.

Relatorio dos professores de pintura.

Obrigados pelo art. 22 Cap. I do Tit. V dos nossos estatutos a apresentar um relatorio annual dos trabalhos da aula a nosso cargo, cumprimos com este dever fazendo notar o aproveitamento dos seguintes alumnos : Elyseu d'Angelo Visconti e Raul Teixeira Cardozo, os quaes, como se verifica pela exposiçao dos trabalhos escolares, mais se distinguiram.

Quando esta aula puder contar com um local mais apropriado aos seus fins e quando puder dispor de *pannejamento*, alguns costumes e outros recursos indispensaveis, podera ella attingir o desenvolvimento que comporta a instituicão.

Aproveitamos o ensejo para lembrar a V.Ex. que a remessa das tintas e mais material deve ser feita de maneira a nao prejudicar a abertura da aula no futuro anno escolar.

Escola Nacional de Bellas-Artes, 12 de dezembro de 1892. – Henrique Bernardelli – Rodolpho Amoedo.

NOTAÇÃO 196 (1)

Pedimos que seja consignada na acta da sessao de hoje ao cidadão Director um voto de louvor pelo busto que se inaugurou nesta escola a 8 do corrente por elle executado e feitas as despezas de fundiçao e pedestal em homenagem ao grande Benjamin Constant B° de Magalhaes reformador do ensino artistico.

Escola Nacional de Bellas-Artes
10 de Novembro de 1892
Modesto Brocos
Rodolpho Amoêdo
E. Barbosa

NOTACAO 198 (1)

Escola Nacional de Bellas Artes do Rio de Janeiro

Curso pratico de pintura

Aula de pintura

Aos dezoito dias do mez de Novembro de 1903 e por ordem da Directoria, reuniu-se a commissao nomeada para proceder a julgamento dos trabalhos de pintura da aula do prof Henrique Bernardelli, e depois de ter examinado attentamente o trabalho final do alumno matriculado Lucilio de Albuquerque resolveo de accordo com o artº. 138 do regulamento vigente, conferi-lhe uma medalha de prata.

Escola Nacional de Bellas Artes 18 de Novembro de 1903.

Henrique Bernardelli

Rodolpho Amoêdo

Zeferino da Costa

NOTACAO 229 (3)

1/3:

Instituto Polytechnico Brasileiro

Rio de Janeiro, 9 de Agosto de 1888

Nomeia os Sres. Professores Cons. Domingos, Sr. Rosendo e Amoedo

Ilmo. Exmo. Senr.

Em virtude de resoluçao tomada em sessao de 8 do corrente do Instituto Polytechnico Brasileiro, tenho a honra de convidar a Academia Imperial das Bellas Artes para se fazer representar em uma commissao geral das sociedades scientificas e estabelecimentos d'instruçao superior, afim de receber Suas Magestades Imperiaes no dia de sua chegada à esta Côrte, devendo a referida commissao reunir-se em lugar e hora, que serao annunciados com a precisa antecedencia.

Deus Guarde à V.Exa.

Illmo e Exm. Snr Conselheiro Dr Ernesto Gomes Moreira Maia, Director da Academia Imperial de Bellas-Artes

O Secretario

Dr. A. de Paula Dantas

2/3:

Academia Imperial das Bellas-Artes.

Rio de Janeiro 17 de Agosto de 1888

Illmo. Exmo. Sr.

Tendo o Instituto Polytechnico Brasileiro considerado a Academia Imperial das Bellas-Artes para se fazer representar em uma commissao geral das sociedades scientificas e estabelecimentos d'instruçao superior, afim de receber suas Magestades Imperiaes no dia de sua chegada a esta Côrte, devendo a referida commissao reunir-se em lugar e hora, que serao annunciados com a precisa antecedencia; de ordem do Exmo. Sr. Cons. Director interino, tenho a honra de comunicar a V.Exa. que o mesmo nomeou V.Exa. com os dois professores honorarios Dr. Rosendo Moniz e Rodolpho Amoedo constituirem a solicitada commissao.

Deus Guarde V.Exa.

Illmo Ex. Sr. Cons. Dr. Domingos de Araujo ...

Dignmo. Professor de Mathematicas Applicadas

Idem mutatis mutandis aos Srs. Rosendo e Amoêdo.

3/3:

Academia Imperial das Bellas-Artes

Rio de Janeiro 18 de Agosto de 1888

Illmo. Exmo. Sr.

Tenho a honra de accusar recebido o officio em que V.Exa. dignou considerar a Academia Imperial das Bellas-Artes, para se fazer representar em uma commissao geral das unidades scientificas e estabelecimentos d'instrucção superior, afim de receber Suas Magestades Imperiaes no dia de sua chegada a esta Corte, e agradecendo em nome da Academia tao honroso convite, cumpro-me declarar que nomeei para essa commissao os professores Conso. Dr. Domingos de Araujo e Sr. (?), Dr. Rosendo Moniz Barretto, e Rodolpho Amoêdo.

Deus Guarde V. Exa.

Illmo. Ex. D. Antonio de Paula Freitas

Dig. Secretario do Instituto

Polytechnico Brasileiro.

NOTACAO 245 (1)

Academia Imperial das Bellas-Artes

Rio de Janeiro 17 de Agosto de 1888.

Illmo. Snr.

Tenho a honra de communicar a V.Sa. que S.Exa. o Snr. Cons. Dr. Director interino nomeou V.Sa. em commissao com os Snrs. Professors honorarios Joao Zeferino da Costa e Rodolpho Amoêdo para informarem sobre o requerimento incluso do artista Victor Gensollen.

Deos Guarde a V.Sa.

Illmo. Sr. Jose Ma. de Medeiros.

Profr. De Desenho Figurado.

J.M.Mafra Secretario

Idem mutatis mutandis aos Snrs. Prof. honorarios J. Zeferino, e Amoêdo.

Copia do requerimento

Nº. 9-88. – Ao Illmo. Sr. Director da Academia das Bellas-Artes para que, de ordem de S. Exa. o Sr. Ministro do Império, se sirva informar. A Directoria de Secretaria de Estado dos Negocios do Império em 10 de Agosto de 1888 – Cândido Ros. – Nº. 135.

Senhores – O artista Victor Gensollen tem em exposiçao na Academia Imperial das Bellas-Artes a maior parte dos quadros que ha composto, a pastel, que constitue a sua especialidade. – Em mais de uma demorada visita feita às galerias viu o supplicante um so quadro a pastel, retrato de um fallecido director da Academia ; tao pequeno producto do ramo a que se affeiçoou fez com que o animasse a recorrer a Vossa Alteza Imperial para que mandasse a Academia fazer acquisiçao dos três quadros de natureza morta, expostos sob os nº. 1, 2 e 3 ; o supplicante sobre elles nao marca preço, confiando ao criterio da Congregaçao da Academia o valor destas suas produçoes. – P. a Vossa Alteza Imperial benevolo deferimento. E. R. M.

Rio de Janeiro 4 de Agosto de 1888 (assignado) V. Gensollen.

NOTACAO 344 (1)

- Aula de Modello Vivo –

Segundo premio ao alumno Elysu d'Angelo Visconti.

Terceiro premio ao alumno Raphail Frederico.

- Aula de Pintura –

- Primeiro premio ao alumno Elyseu d'Angelo Visconti
Segundo premio ao alumno Raphael Frederico
Terceiro premio ao alumno J. Fiuza Guimaraes
Menções honrosas aos alumnos Raul Teixeira Cardozo e Antonio de Souza Vianna.
Rodolpho Amoêdo
Henrique Bernardelli
Modesto Brocos, Ge...

NOTACAO 509 (1)

(certidão de casamento)

Eu Antônio Ayres Tavares de Pinho, Prior da Igra. de S. Justa de Lisboa, abaixo assignado:

Certifico que a folhas cento e treze verso d'um livro de registro dos casamentos d'esta freguesia está o assento do teor seguinte: "Aos quatro dias do mez de Fevereiro do anno de mil oitocentos e noventa e um, pelas dez horas da manhã, n'esta parochial Igreja de Santa Justa de Lisboa, compareceram Rodolpho Amoêdo, parochiano da freguesia dos martyres d'esta cidade e Adelaide Moraes, parochiana da do Santissimo Sacramento, tambem d'esta cidade, ambos solteiros; aquelle de trinta e tres annos d'idade, natural da freguesia de São Pedro, o velho, da Bahia, e filho de Luis Carlos Amoêdo e de Dona Leolinda Amalia Amoêdo, e esta de vinte annos d'idade, natural da freguesia de Nossa Senhora dos remedios da cidade de Loanda, e filha de Francisco Ferreira de Moraes e de Dona Carolina Adelaide de Moraes, os quaes, pela informação das testemunhas abaixo nomeadas e no fim d'este termo assignadas, reconheço pelos proprios. E, appresentando-me elles uma Provisão de Sua Emminencia o Senhor Cardeal Patriarcha de Lisboa, assignada pelo seu Excellentissimo e Reverendissimo Provisor e vigario geral, o senhor Arcebispo de Mytilene, e um alvará do reverendissimo Juiz dos casamentos, Provisão e Alvará que me autorisam a assistir à celebração do seu casamento n'esta minha Igreja, independentemente de proclamas e ficam no archivo d'esta Igreja, ahi, perante mim e destas testemunhas, prestado a esta nubente por seu mencionado pae para com o nubente poder celebrar matrimonio, tambem elles nubentes prestaram o seu mutuo consentimento, e por palavras de presente, na forma do sagrado concilio Tridentino e constituição d'este patriarchado, se receberam por marido e mulher, e eu os uni em matrimonio, procedendo em tudo este acto segundo o rito da Sancta Madre Igreja Catholica Apostolica Romana, sendo testemunhas presentes João Vieira da Silva, consul geral do Brasil, morador da rua de Ferrujal embaixo no numero trinta e tres, freguesia dos martyres, e Francisco José dos Santos Chaves Junior, Inspector da saude naval, e morador na Travessa da Espera em numero sete, primeiro andar, freguesia de São José. E para constar lavrei em duplicado este assento, que, depois de lido e contendo perante os nubentes, pae da nubente, e testemunhas, com todos assignei ... supra. O Prior Antonio Ayres Tavares de Pinho, Rodolpho Amoedo, Adelaide Moraes, Francisco Ferreira de Moraes, João Meira da Silva. Francisco José dos Santos Chaves Junior. É o que contem o deste assento, que bem e fielmente aqui copiei do proprio livro, de que em meu poder me reporto. S. Justa de L. 4 de Fevereiro de 1891. Antonio Ayres Tavares de Pinho.

Attestamos ser verdadeira a firma supra de Antonio Ayres Tavares de Pinho

Rio de Janeiro, 5 de Fevereiro 1931

45-161 Manoel Jorge Marques

Raul Tavares Ferreira

As firmas de Manoel Jorge Marques e Raul Tavares Ferreira

Rio 5 de fevereiro de 1931.

J. ... Paula...

(carimbo do 8º Cartorio Tabelião Paula e Costa, 126, rua do Hospício, 126, Rio de Janeiro)

NOTACAO 615 (1)

Fotografias de pinturas executadas por Rodolpho Amoêdo. Acompanha duplicata da obra « Narração de Filetas »

R. Amoêdo. Retrato (oleo). MNBA.

R. Amoêdo. *Narração de Filetas*. MNBA.

R. Amoêdo. Copiado de Pagnest. EBA.

R. Amoêdo. S.d.b.g. Paris, 1880. Buste d'un home sur un cousin. EBA.

R. Amoêdo. *Etude de femme*. 1884. MNBA.

R. Amoêdo. *Le départ de Jacob*. 1883. MNBA.

R. Amoêdo. *O ultimo tamoyo*. 1883. MNBA.

R. Amoêdo. *Portrait de Giorgio Girodet*. MNBA.

R. Amoêdo. Portrait d'homme. MNBA.

R. Amoêdo. Portrait d'homme debout lisant un journal. MNBA ??

R. Amoêdo. *Amuada*. MNBA.

R. Amoêdo. *Retrato de senhora*. MNBA.

NOTACAO 786 (1)

Illmo. Sr. Director da Escola Nacional de Bellas-Artes.

A Commissao por vos nomeada para julgamento do concurso de provas finais do corrente anno, da aula de desenho de modelo-vivo, depois de cuidadoso exame, classificou o alumno Affonso Dias Martins em 1º lugar e em 2º Jurandyr dos Reis Paes Leme; ficando os dois alumnos restantes sem classificacao por unanimidade. Em consequencia a commissao é de parecer que ao alumno classificado em 1º lugar seja conferida uma mencao honrosa.

Rio 25 de novembro de 1919

Rodolpho Chambelland

Rodolpho Amoêdo

Raul Pederneiras

NOTACAO 790 (2)

1/2:

Escola Nacional de Bellas Artes

Relação dos alumnos inscriptos no concurso de fim de anno da aula de Modelo-Vivo.

1- Samuel Martins Ribeiro (grao maximo)

2- Margarida Lopes de Almeida (grao maximo)

3- Jurandyr dos Reis Paes Leme (grao maximo)

4- Affonso Dias Martins (grao maximo)

5- José Defranco (primeira série)

Secretaria da Escola Nacional de Bellas Artes, 10 de Novembro de 1920.

Pelo Sr. Secretario

Antonio R. ??

Amre. Interino

2/2:

A commissao julgadora do concurso de fim de anno da aula de Modelo Vivo, tendo presentes as provas apresentadas pelos candidatos inscriptos Snres. Samuel Martins

Ribeiro, Margarida Lopes de Almeida, Jurandyr dos Reis Paes Leme, Affonso Dias Martins e José Defranco, depois de decorridos os doze dias de sessões determinadas, resolveu considerar habilitados todos os candidatos, sem classificação de mérito.

Escola Nacional de Bellas Artes, 26 de Novembro de 1920.

Rodolpho Chambelland

Rodolpho Amoêdo

Raul Pederneiras

NOTACAO 801 (1)

Presente a Commissao Julgadora do concurso de fim de anno da aula de desenho de Modelo-Vivo, resolvem classificar na seguinte ordem os concurrentes:

José Defranco 1º logar

Pedro Clark Liete 2º logar

Affonso D. Martins 3º logar

José Hallais de Moura 4º logar.

A Commissao propoe seja conferido ao Sr. José Defranco uma menção honrosa.

Quanto aos concurrentes D. Edméa Gurjao e José Maria dos Reis Jr a commissao deixou de classificar-os por serem insufficientes as provas.

E.N. de Bellas Artes, 2 de Dezembro de 1922.

Rodolpho Chambelland

José O. Corrêa Lima

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 1411 (1)

(Copia de officio do diretor da Academia das Belas Artes ao professor Rodolpho Bernardelli)

Academia das Bellas Artes. Capital Federal, 5 de março de 1890.

Cidadao

Tenho a honra de comunicar-vos que, de accôrdo com o despacho lançado por ordem do Cidadao Ministro dos Negocios de Interior, na petição apresentada por Antonio José Barbosa de Oliveira, em que se offerece ao Governo, para aquisição desta Academia, um volume das « Natalis Evangelicæ Historiæ » e uma collecção de gravuras antigas, foi pelo Cidadao Director nomeado, para examinar e informar sobre a importancia do referido volume, sobre o merecimento artistico da collecção e sobre a avaliação que lhes da o offertante, uma commissao composta dos professores Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoedo e José Maria de Medeiros.

Saude e fraternidade.

Ao Cidadao Professor

Rodolpho Bernardelli

Nos mesmos termos aos professors Rodolpho Amoedo e José Maria de Medeiros

NOTACAO 1422 (1)

Academia das Bellas Artes. Capital Federal, 27 de março de 1890.

Cidadao

Tenho a honra de levar ao vosso conhecimento que havendo sido convidada a Academia das Bellas Artes a se fazer representar na Festa de recepção que se realizara por occasiao do regresso do illustre Cidadao Dr. Sampaio Ferraz, digno Chefe de policia da capital, actualmente de viagem no Estado de S. Paulo, foi pelo Sr. Conselheiro Director

nomeada uma commissao, composta dos Srs. Professores José Maria de Medeiros, engenheiro Paulo Cerne Maia e Rodolpho Amoedo.

Saude e fraternidade

Ao Cidadao José Maria de Medeiros

Professor de Desenho figurado.

(Assinado) Raul D'Avila Pompeia

Secretario

Nos mesmos termos aos Cidadaos Professores Engenheiro Paulo Cirne Maia e Rodolpho Amoedo.

NOTACAO 1713 (2)

1/2:

Circular

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro 11 de Maio de 1889

Sendo conveniente que a Academia das Bellas Artes seja dignamente representada nas festas populares em honra do glorioso anniversario do memoravel 13 de maio, nomeio uma commissão composta dos Srs. Distinctos Professores Rodolpho Bernardelli, João Zeferino da Costa e Rodolpho Amoêdo, sendo della presidente o primeiro dos trez nomeados, a fim de irem acompanhados pela commissão de alumnos saudar o nosso Amado e Venerando Monarcha e a Excelsa Protectora das Bellas Artes, a Serenissima Princeza Imperial.

C... Maia

Director

Prof. Rodolpho Bernardelli

Siente Rodolpho Amoêdo

“ Prof. Jº Zeferino da Costa

2/2:

Circular

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro 11 de Maio de 1889

Sendo conveniente que a Academia das Bellas Artes seja dignamente representada nas festas populares em honra do glorioso anniversario do memoravel 13 de maio, nomeio uma commissão composta dos Srs. Distinctos Professores Rodolpho Bernardelli, João Zeferino da Costa e Rodolpho Amoedo, sendo della presidente o primeiro dos tres nomeados, a fim de irem acompanhados pela commissão de alumnos, saudar o nosso Amado e Venerndo Monarcha e a Excelsa Protectora das Bellas Artes a Serenissima Princeza Imperial.

NOTACAO 1911 (1)

16 Fevº. 1916

Exmo. Snr. Dr. Carlos Maximiliano, M.D. Ministro
de Estado da Justiça e Negocios Interiores.

Informando o requerimento junto, que restituo à V.Exa., do professor Rodolpho Amoêdo, cumpre-me declarar que, tendo sido presentes à Congregação, em sua sessão de 31 de Janeiro proximo, nao so o requerimento do mesmo professor Rodolpho Amoêdo, como outros, de artistas illustres, nao lograram estes o numero de votos exigidos por lei, para que as nomeações fossem feitas, independentemente de concurso. Depois de assim se manifestar a Congregação, resolvi, de accordo com o art. 206 do Regulamento vigente, abrir concurso para as cadeiras vagas de Pintura e de Desenho de Modelo-Vivo, mandando publicar os respectivos editaes, no « Diario Official » e na portaria desta Escola.
Saude e Fraternidade.

Copia. Acompanhar o original, o officio nº 29, de 16-2-916.

Exmo. Snr. Ministro da Justiça e Negocios Interiores. O abaixo assignado, Membro do Conselho Superior de Bellas Artes, tendo requerido à Congregação da Escola Nacional de Bellas Artes, sua nomeação para a cadeira de modelo vivo, actualmente vaga naquella Escola, de accord com o art. 44 do Regulamento vigente ; e, nao tendo tido até hoje, solução desse requerimento, vem pedir a V.Exa., providencias, no sentido de nao ser aberto concurso para a dita cadeira, antes de resolver a mesma Congregação sobre o alludido requerimento. E nestes termos P.D. Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1916. (Inutilizando duas estampilhas de trezentos réis com a assignatura) : Professor Rodolpho Amoedo. – Com os carimbos da Directoria do Interior e Gabinete e o seguinte despacho : Informe o Director da Escola sobre o que resolveu a Congregação.

12-2-916 (Assignado) : C. Maximiliano.

Nº 160 – Ao Snr. Director da Escola Nacional de Bellas Artes, para que possa cumprir o despacho do Snr. Ministro. Directoria do Interior, em 12 de Fevereiro de 1916 (Assignado) : A. Soares de Mello, Dirº. Geral int.

NOTACAO 2770 (2)

1/2:

Nº 140 de 21 de Setembro de 1915

Exmo. Sr. Dr. Carlos Maximiliano, M.D. Ministro

de Estado da Justiça e Negocios Interiores.

Tenho a honra de transmittir à V.Ex., em original, o incluso officio da Commissao directora da XXII Exposição Geral de Bellas Artes, communicando que, em virtude de attribuição conferida pelo Regimento do Conselho Superior de Bellas Artes, resolveu indicar as obras de arte que devem ser no corrente anno, adquiridas pelo Governo, para as galerias da Escola Nacional de Bellas Artes.

Limito-me a apresentar à criteriosa deliberação de V.Ex., essa resolução da Commissao directora da XXII Exposição Geral.

Saude e Fraternidade.

2/2:

Copia.

Exm^o. Snr. Professor Joao Baptista da Costa. Dignissimo Vice-Presidente interino do Conselho Superior de Bellas Artes.

A Commissao Directora da 22 Exposição Geral de Bellas Artes, vem desobrigar-se da attribuição que lhe conferem os Regimentos do Conselho Superior de Bellas Artes e o da Exposição Geral, indicando as obras d'arte que devem ser adquiridas pelo Governo para as galerias da Escola de Bellas Artes.

Tendo coincido a concessão da medalha d'honra pela primeira vez votada nestas Exposições, com a passagem pelo posto de Director interino, exercido pelo professor Joao Baptista da Costa; não deve esta circunstância impedir que a Commissao indique o seu valioso trabalho em primeiro lugar, na lista das obras de arte, que devem ser adquiridas, pois não é só uma homenagem que a Commissao rende ao artista, é também um acto de Justiça que se baseia no conceito que os proprios artistas que votaram essa excepcional recompensa, fazem dessa obra de arte. Pensa ainda a Commissao que dentre os trabalhos recompensados pelo Jury, não é descabida uma escolha em que se accentue a dominante de progresso que estas Exposições apresentem e consubstanciada esta maneira de encarar a sua missão submete a V.Exa., a seguinte lista com os respectivos preços.

Pintura – Professor Joao Baptista da Costa – N^o 18 – Manha no alto da serra Petropolis – 4 :000\$000 – Premiada com medalha de honra.

D. Georgina de Albuquerque – N^o 91 – Faceira ---500\$000 – Premiada em Exposição anterior.

D. Maria Pardos – N° 116 – Esquecimento – 2 :000\$000 – Premiada com pequena medalha de prata.

G. Guinard – N° 145 – Carneiros – 800\$000 – Hors concours no salon de Paris.

Esculptura – Honorio da Cunha e Mello – N° 199 – Cabeça de expressao (bronze) - 500\$000 – Premiada em Exposição anterior.

G. Leguizamon Pondal – N° 191 – Torso de mulher – (Pedra) 400\$000 – Premiado com medalha de bronze.

Respeitosas saudações.

(ASSIGNADOS) Belmiro de Almeida

Professor Rodolpho Amoêdo

José O. Corrêa Lima.

Esta conforme o original.

Dr. Gama-Rosa, secretarioio.

NOTACAO 2835 (4)

1/4:

Recebi do Sr. Manuel Pereira da Silveira Junior porteiro da Academia das Bellas Artes a quantia de cinco mil seiscentos e sessenta réis para acorrer as despezas miudas da mesma Academia nos mezes janeiro a março.

Luiz José de Araujo

Rio de Janeiro, 31 de março de 1887

Guarda

2/4:

Recebi do Snr. Manoel Pereira da Silveira Junior porteiro da Academia Imperial das Bellas Artes, a quantia de cinco mil e trezentos réis (5r300') para accorrer as despezas miudas da mesma Academia, durante os mezes de Maio e Junho do corrente anno.

Rio de Janeiro 30 de junho de 1887.

Luiz José de Araujo

Guarda

3/4:

Recebi do Snr. Manuel Pereira da Silveira Junior, porteiro da Academia das Bellas Artes a quantia de dezoito mil trezentos e vinte réis para recorrer às despesas diversas e extraordinarias como carregadores, sabao, estes nos mezes de Julho e Agosto.

Rio de Janeiro, 31 de Agosto de 1887

Luis José de Araujo

Guarda

4/4:

Recebi do Illmo. Snr. Manoel Pereira da Silveira Junior porteiro da Academia das Bellas Artes a quantia de quinze mil trezentos e quarenta réis para accorrer a despesas miudas como sejam : carroto de 2 caixas contendo trabalhos do alumno pensionista Rodolpho Amoedo, sabao e outras despesas no mez de Novembro e Dezembro findo.

Rio de Janeiro 31 de Dezembro de 1887

Luis José de Araujo

Guarda

NOTACAO 2859 (1)

Illmo. Snr°. Professor Director da Escola Nacional de Bellas-Artes.

Os abaixo assignados professores honorarios e livres docentes da Escola Nacinal de Bellas-artes, em cumprimento ao art°. 58 do regulamento vigente d'essa Escola, na parte referente à sua representacao no Conselho Docente, elegem o livre docente Architecto Manoel Henrique Lima para represental-os durante o anno de 1915.

Saude e Fraternidade.

Rio de Janeiro, 3 de Junho de 1915.

(Assinados)

Belmiro de Almeida

Professor Rodolpho Amoêdo

Henrique Bernardelli

Lacombe

NOTACAO 3014 (2)

1/2:

A LA GLACE ELEGANTE

PREMIADO NA EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL DE 1881

João R. Lima

138 Rua do Ouvidor 138

A Imperial Academia das Bellas Artes

Rio de Janeiro, 21 de Agosto de 1884

1 grande mol. para o Ultimo Tamoyo	400\$000
3 Ditta para S. Paulo, ... e Derrubador	900\$000
1 Idem para Marabá	160\$000
1 Idem para Ilha dos Amores	100\$000
1 Idem para Cabeça	80\$000
2 Pequenas mol.	80\$000
4 Idem para telas n° 15	110\$000
1 Ditta grande para estudo de Mulher	126\$000
p.p. de João R. Lima	1:956\$000

(assinado): Pedro A. Carneiro

Importa esta conta em um conto novecentos e cincoenta e seis mil reis.

J. Maximiano Mafra – Secretario.

2/2:

A LA GLACE ELEGANTE

PREMIADO NA EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL DE 1881

João R. Lima

138 Rua do Ouvidor 138

A Imperial Academia das Bellas Artes

Rio de Janeiro, 31 de Agosto de 1884.

1 Moldura para uma pintura do Amoedo	45\$000
--------------------------------------	---------

p.p. de João R. Lima

Pedro A. Carneiro

Importa esta conta em quarenta e cinco mil reis.

Jº. Maximiano Mafra – Secretario.

NOTACAO 3518 (1)

2a. Directoria da Secretaria de Estado dos Negocios do Interior.

Nº. 36

Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1889.

O Snrº. Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Interior resolveu nomear-vos para, com Leopoldo Americo Miguez, Rodolpho Amoedo, José Rodrigues Barbosa e Isidoro Bevilacqua, elaborardes um projecto de reforma da Academia das Bellas Artes e do Conservatorio de Musica, com a audiencia do respectivo Director, ao qual deve a commissao solicitar-lhe communique as ideas que ao dito funcionario suggerir o assumpto; e recommenda à referida commissao que, logo que possa, o informe do prazo que considere necessario para tal fim, e com elle se entenda a respeito das reunioes que tera de celebrar: do que vos dou conhecimento, para os devidos effeitos, de ordem do mesmo Senhor.

Saude e Fraternidade.

Snrº. Rodolpho Bernardelli

(Assinado)

O Director

Balduino José Euler (??)

NOTACAO 3549 (2)

1/2:

Carta de Raul Pompéia a Rodolfo Amoedo datada de 16.04.1890

16 abril 90

Ilmo. Sr. Prof. Amoedo

A relação de gravuras apresentadas no seu parecer e do seu illustre collega da Commissao nao confere claramente com o enunciado do parecer. Refiro-me particularmente às gravures de Nollet (**ou Wollet ??**). Remeto-lhe a copia do parecer para que leia, dignando-se de me escrever distinguindo como julgue melhor para esclarecer-me a enumeração das 38 escolhidas d'entre 97.

Muito obrigado

Raul Pompeia

2/2:

16 de Abril 90

Ilmo Sr Professor Amoedo

A relação das gravuras apresentadas no seu parecer não confere claramente com o enunciado do parecer. Refiro-me em particular às gravuras de Wollet. Remeto-lhe a cópia do trabalho da comissão, para que examine, tendo a bondade de escrever-me, o mais breve que possa, distinguindo bem a escrita (?) das gravuras escolhidas d'entre as sessenta e sete.

Raul Pompeia

A relação

NOTACAO 3711 (1)

Capital Federal, 2 de Maio de 1890.

Cidadão,

Não me convindo continuar na regência interina da cadeira de Desenho e pintura de Paisagem, flores e animais da Academia das Bellas Artes, peço me considereis dispensado desse encargo: o que vos comunico para os devidos efeitos. Saúde e Fraternidade.

Ao Cid. Dr. Ernesto Gomes Moreira Maia,

Director da Academia das Bellas Artes.

(Assinado)

Prof. Rodolpho Amoêdo.

NOTACAO 3712 (1)

33, rua de Uruguayana 33.

Rio 26 de Março de 89.

Illmo. Exmo. Snr.

Conselheiro E. Moreira Maia

Uma indisposição passageira impede-me de comparecer hoje a congregação para a qual V.Exa. dignou-se convocarnos.

Certo de que V.Exa. me desculpara esta falta involuntária sou com toda a estima e consideração de V.Exa.

... Obrigado

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 3713 (1)

O Governo Provisorio da Republica resolve nomear o cidadao Rodolpho Amoedo afim de exercer interinamente, com o vencimento que lhe competir, o logar de Professor da aula de trabalhos graphicos do 2º anno do curso de sciencias phisicas e naturais da Escola Polytechnica.

Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1889.

Manoel Teodoro da ...

Aristides da Silva Labe (?)

NOTACAO 3714 (1)

O Generalissimo Manoel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisorio constituido pelo Exercito e Armada, em nome da Nação resolve nomear Rodolpho Amoêdo para o logar de Professor de pintura da Escola Nacional de Bellas Artes.

Palacio do Governo Provisorio da Republica dos Estados Unidos do Brasil, em trinta de Dezembro de mil oitocentos e noventa, segunda da Republica.

Manoel Deodoro da Fonseca

Benjamin Constant Botelho de Magalhães

(Verso):

Registrado a fls. 80 do livro competente. Secretaria de Estado dos Negocios da Instrucção Publica, Correios e Telegraphos, Capital Federal, 20 de Janeiro de 1891.

Affonso de Tavora

Tomou posse na data infra, por procuração passada em 5 de março ultimo ao Professor Bacharel

Raul d'Avila Pompeia.

Escola Nacional de Bellas Artes, 1 de julho de 1891.

O Director

Rodolpho Bernardelli

Entrou em exercicio na data abaixo declarada.

Secretaria da Escola Nacional de Bellas Artes, 22 de julho de 1891.

Dr. Candido José Teixeira

Secretario

Incluido na ... para folha de pagamento 3a Contadoria do Thesº Nal em 4 de Agosto de 1891.

NOTACAO 3715 (2)

1/2:

Programma da aula de Pintura Historica para ser submettido à aprovação da congregação (artº 36 dos Estatutos)

1ª Turma

Artº 1º Estudos de natureza morta, gesso e modelo vivo.

Provas de concurso no fim do anno.

Uma cabeça d'expressão e um esboceto de composição, devendo o assumpto escolhido ser diverso do da 2ª Turma.

2ª. Turma

Artº 1º Modelo vivo para estudo quotidiano.

2º Uma cabeça d'expressão em cada mez, devendo a sua execução, não exceder de quatro sessões seguidas.

3º As duas sessões, que sobrarem da semana em que se executar a cabeça d'expressão, serão utilizadas em bosquejos de movimentos, com o mesmo modelo ou com qualquer outro.

4º No fim do primeiro semestre, executar-se-ha um tronco de "tamanho natural", pintado em duas semanas seguidas.

Provas de concurso

Uma Academia pintada, em tela Nº 60 executada, em duas semanas de modelo e mais um esboceto de composição, que será executado d'entro d'um prazo opportunamente fixado e de accordo com o assumpto escolhido.

Disposições Geraes

Nos demais estudos os alumnos das duas turmas trabalharão juntos.

Estudo de Composição

Alem das provas já mencionadas, cada alumno deverá apresentar, pelo menos, um esboceto por semana.

Rio de Janeiro 7 de Abril de 88.

Rodolpho Amoêdo

(obs.: "Lido em sessão de 10 Abril de 1888)

2/2:

Academia das Bellas Artes

Aula de Pintura historica

Programma de ensino

1ª. Turma:

Art. 1º - Estudos de natureza morta, gesso e modelo-vivo.

Art. 2º - Provas de concurso no fim do anno. Uma cabeça de expressão e um esboceto de composição, devendo o assumpto escolhido ser diverso do da 2ª turma.

2ª. Turma

Art. 1º - Modelo-vivo para estudo quotidiano.

Art. 2º - Uma cabeça de expressão em cada mez, devendo a sua execução não exceder de quatro sessões seguidas.

Art. 3º - As duas sessões que sobraem da semana em que se executar a cabeça de expressão, serão utilizadas em bosquejos de movimentos, com o mesmo modelo ou com qualquer outro.

Art. 4º - No fim do primeiro semestre, executar-se-ha um tronco de “tamanho natural”, pintado em duas semanas seguidas.

Provas de concurso – Uma “academia”, pintada em tela n. 60, executada em duas semanas de modelo, e mais um esboceto de composição, que será executado dentro de um prazo opportunamente fixado e de accôrdo com o assumpto escolhido.

Disposições geraes – Nos demais estudos, os alumnos das duas turmas trabalharão juntos.

Estudo de composição – Além das provas já mencionadas, cada alumno deverá apresentar, pelo menos, um esboceto por semana.

Rio, 7 de Abril de 1888

Rodolpho Amoedo.

NOTACAO 3716 (1)

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro 1º de Março de 1888.

Illmo. Sr.

Tendo sido V.S. nomeado professor honorario da Seção de pintura, nesta data o designo para reger interinamente a cadeira de pintura historica, durante o impedimento do respective proprietario e professor Victor Meirelles de Lima, que se acha na Europa.

Deos Guarde a V.S.

Illmo. Sr. Rodolpho Amoedo.

(Assinado) A. N. Tolentino

NOTACAO 3717 (1)

N. 4-88

Ao Illmo. Exmo. Sr. Director da Academia das Bellas Artes para que, de ordem de S. Ex. o Sr. Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Império, se sirva informar. 2a. Directoria da Secretaria de Estado dos Negocios do Império em 1 Fevereiro de 1888. N.

..

Senhora. – Rodolpho Amoedo, tendo terminado o seu tempo de Pensionista de Estado, e de volta ao Rio de Janeiro recorre ao Governo de Vossa Alteza Imperial afim de estabelecer-se em seu paiz. – Executando durante o tempo de sua pensao todos os trabalhos que lhe foram commetidos pela Academia das Bellas-Artes na forma das respectivas instrucções, produzir mais um quadro historico de figuras de grandeza natural, representando « A Narracao de Philetas » extrahido do romance grego « Daphnis e Chloé », o qual figurou no ultimo « Salon » de Paris, merecendo encomios de alguns criticos d'aquelle adiantado centro ; para execucao porém deste quadro que se acha actualmente exposto na Academia das Bellas-Artes contrahio o peticionario, dividas que tem de satisfazer d'aqui ; mas faltando-lhe os meios pecuniarios por ser de familia desprotegida da fortuna supplica a Vossa Alteza Imperial de fazer acquisicao do referido quadro para a galeria da Academia das Bellas-Artes mediante uma indemnizacao de oito contos de réis. – Como porém, talvez nao haja no orçamento consignaçoao sufficiente para esta compra, o Suplicante se remediara recebendo agora metade desta e o restante no futuro exercicio.

Unicamente confiado na alta proteçao que Vossa Alteza Imperial nao cessa de dispensar às bellas-artes e a seus cultores,

O Suplicante – E. R. Mce. – Rio de Janeiro V de Fevereiro de 1888 – Rodolpho Amoêdo.

Academia Imperial das Bellas-Artes.

Rio de Janeiro 21 de Fevereiro de 1888.

Illmo. Exmo. Snr.

Sobre o requerimento do ex pensionista Rodolpho Amoêdo, solicitando que se lhe faça aquisição, para a galeria desta Academia do seu quadro a obra de figuras de grandeza natural, representando « A Narração de Philetas » - extrahido do romance grego « Daphnis e Chloé » mediante a indemnização de oito contos de réis pagaveis em dous exercicios, tenho a honra de informar que levando ao conhecimento da Congregação dos professores essa pretensão em sessão de 18 do corrente, afim de ouvi-la sobre o merecimento artistico do quadro, seu valor pecuniario e conveniência da aquisição foi ella de parecer e unanimidade de votos nao so que o quadro tem verdadeiro mérito como obra d'arte, mas também que o preço pedido é razoavel, quanto à conveniência de sua aquisição d'esta obra, e ella obvia desde que se trate de um trabalho de merecimento, produzido por um artista brasileiro, filho d'esta Academia : V.Exa. porém, resolvera como for acertado.

Deos Guarde a V. Exa.

Illmo. e Exmo. Sr. Cons. Barao de Cotegipe

Sr. Secretario d'Estado do Imp.

(Assinado)

A.N. Tolentino.

NOTACAO 3718 (1)

Passaporte de Rodolpho Amoêdo.

Império do Brazil

Policia da Corte

O Doutor Chefe de Policia da Côrte Tito Augusto Pereira de Mattos

Concede passaporte a Rodolpho Amoêdo natural do Rio de Janeiro

profissao de estudante para França

levando em sua companhia...

Cidadao brasileiro

Cidade do Rio de Janeiro, aos 20 dias do mez de Maio do anno de 1879

Assinatura do Portador : Rodolpho Amoêdo

Preço do Passaporte... 5\$000

Assinado (ilegível)

Passaporte

Anno de 1879

Valioso por 2 mezes

N. 225

Idade 21 annos

Estatura regular

Cabellos pretos

Olhos pardos

Nariz e Boca regulares

Barba buço

Rosto oval

Côr Branca

Verso do passaporte:

N° 78

Vu au Consulat Général de l'Empire du Brésil

Bon pour se rendre au Brésil par la voie d'Espagne et du Portugal

Paris, le 12 Septembre 1887

Signé Consul Général

A.A.F. de Andrade Carvalho

Carimbo do Consulat Général de l'Empire du Brésil en France

N° 5.50

C.W. 6830 G

Visto bom para seguir ao Rio de Janeiro. Governo Civil de Lisboa em 17 de Outubro de 1887.

Assinado. Chefê. (ilegível)

VISTO N° 2859

BOM PARA Rio de Janeiro

LISBOA 17 de outubro de 1887

O CONSUL GERAL. Assinado: P. Porto-Alegre

NOTACAO 3719 (1)

Propomos para professor honorario da Secção de Pintura, de conformidade com o art. 124 dos Estatutos o pensionista Rodolpho Amoedo, que acaba de concluir tao brilhantemente os seus estudos na Europa.

Academia das Bellas Artes em 18 de Fevereiro de 1888.

Ernesto Gomes Moreira Maia

Francisco Joaquim Bethencourt e Silva

José Maria de Medeiros

Joao Maximiniano Mafra

Prof. Rodolpho Bernardelli

Sr. Rosendo Moniz Barretto

Theophilo das Neves Leao

Domingos de Araujo e Sousa

E assim approved, J. M. Medeiros

Fevereiro 18 de 1888.

NOTACAO 3720 (1)

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro 20 de Fevereiro de 1888

Illmo. Exmo. Sr.

Tenho a honra de levar ao conhecimento de V.Excia. que, em sessao de 18 do corrente, a Congregação dos professores elegêo, por unanimidade de votos, de conformidade com o artº. 124 dos Estatutos, Professor honorario da Secção de Pintura o pensionista Rodolpho Amoêdo, que acaba de chegar da Europa, tendo concluido tao satisfactoriamente seus estudos, como V.Excia. teve occasiao de verificar quando, no dia 28 do mez p. passado, se dignou de honrar este Estabelecimento, visitando os trabalhos do referido pensionista, que se acharao expostos, e que sao os melhores documentos do seu mérito, e do acerto do presente acto da Academia.

Deos Guarde a V. Excia.

Illmo. Exmo. Snr. Consº. Barao de Cotegipe

Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Império

(Assinado)

A. N. Tolentino.

NOTACAO 3729 (1)

Alumnos pensionistas na Europa

Continuou ali fazendo seus estudos o alumno Rodolpho Bernardelli, que d'aqui partiu em 5 de Outubro de 1876, a fim de aperfeiçoar-se na escultura, para que manifestara dedicação e talento especial, e o alumno de pintura historica Rodolpho Amoedo, que obteve igual favor, e seguiu viagem em 15 de Maio de 1879.

O primeiro tem já remittido as provas a que pelas respectivas instrucções está obrigado relativas ao 1º 2º e 3º annos dos seus estudos em Roma, onde permaneceu. Vão ellas realisando as esperanças que a Academia concebêra de sua aptidão e aproveitamento: as ultimas recebidas farão “O Martyrio de Sto. Estevão; Protomartyr”; estatua de grandeza natural, e “Adão e Eva depois do peccado”; baixo-relevo de meia-natureza; acompanharam estes trabalhos, dous retratos em medalha de grandeza natural; um dos quais em marmore; delicadamente executado.

O Segundo, que se acha em Paris, mandou as provas correspondentes ao 1º e 2º semestres; nas ultimas revela elle um progresso relativo ao seu tempo de estudo na nova escola.

Aquelle deve mandar juntos os trabalhos do 4º e do 5º anno, conforme o prescrevem as “Instrucções dos Pensionistas”. Esses trabalhos, cuja chegada não se fará muito esperar, constão de 2 estatuas de grandeza natural, sendo uma em marmore.

Est'outro obteve permissão para mandar reunidos os trabalhos do 3º e do 4º semestre; os quaes são também brevemente esperados.

Alem destes dous pensionistas do Estado, estudam actualmente na Europa outros jovens artistas, filhos desta Academia, são elles, Decio Villares, Henrique Bernardelli, Pinto Peres, Francisco Villaça, e Ferraz de Almeida; os dous ultimos representaram honrosamente nossa Escola na ultima Exposição de Bellas-Artes de Paris.

NOTACAO 3730 (1)

Copia

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro, 3 de janeiro de 1883

Ilmo e Exmo Senhor

O artigo 18 dos estatutos desta Academia dispõe que O prêmio de 1ª ordem (pensão para estudar na Europa – será dado ao alumno brazileiro mais distincto da Academia. – Para a obtenção deste premio, e conferil-o ao alumno mais distincto, deve preceder concurso na forma do art. 13.

Existem actualmente na Europa dous alumnos desta Academia, que obtiveram o referido premio mediante o competente concurso. E um Rodolpho Bernardelli, estatuario, que para ali seguiu a 5 de Dezembro de 1876 e tem até hoje desempenhado satisfactoriamente os seus estudos, e Rodolpho Amoêdo, que partiu d'aqui em 15 de maio de 1879 e igualmente cumpre bem os seus deveres.

A lei de orçamento comprehende para esta despesa na sua rubrica 34 do artº. 2º a quantia de trs contos de réis (3 :000/000), e por conseguinte o pedido do supplicante so poderia ser deferido por graça especial, mas sempre mediante concurso ; entretanto devo informar a V. Ex. que elle merece algum favor pela assiduidade nos estudos e progressos feitos na arte architectonica a que se dedica, e por isso tem obtido – approvação nas ,athematicdas applicadas e no desenho geometrico ; a pequena e a grande medalha de ouro no desenho de ornatos ; a medalha de prata, a pequena e a grande medalha de ouro, e por duas vezes o premio Imperatriz do Brasil « na aula de architectura, e mais o premio concedido pelo Deputado Dr. Luiz Joaquim Duque Estrada Teixeira ao alumno desta Academia que mais se distinguiu no anno de 1881 ; à vista do que, V. Ex. despachara como por de justiça.

Deus Guarde a V. Ex.

Illm. Exm. Senr. Consº. Pedro Leao Velloso

Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Império.

(Assignado) Antonio Nicolao Tolentino

NOTACAO 3732 (1)

2a. Directoria da Secretaria de Estado dos Negocios do Imperio

Nº 117 Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1882.

Illmo. e Exmo. Snr.

De ordem de S.Exa. o Snr. Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio accuso o recebimento do officio de 17 de dezembro ultimo, com o qual V.Exa. enviou copia do parecer da secção de pintura dessa Academia, relativo aos trabalhos do pensionista Rodolpho Amoêdo e approvedo no dia anterior pela respective congregação.

Deus Guarde a V.Exa.

Illmo. e Exmo. Snr. Director da Academia das Bellas-Artes.

(Assinado) O Director

Dr. J. P. Netto Machado

(“Lido em sessao de 15 de Fevereiro de 1882)

NOTACAO 3733 (2)

1/2:

Illmo. Exmo. Sr.

Tenho a honra de levar ao conhecimento de V.Excia. que havendo-se concluido o concurso para o premio de 1a ordem, e reunindo-se o Corpo Academico afim de proceder ao competente julgamento, foi a respectiva Commissao especial de parecer que entre dous dos tres concurrentes era tal a igualdade de merecimento nas provas produzidas, que, nao sabendo ella a qual das duas devesse com justiça dar a preferencia, propunha que a ambos os seus autores fosse conferido o premio do concurso. Convenceu-se o Corpo Academico, examinando os trabalhos, do fundamento do juizo da Commissao; mas apesar de reconhecer o criterio com que havia ella obrado, entendeu todavia indispensavel sujeitar à votacao qual dos dous devia ser o preferido; resultou d’ahi o empate, e cabendo-me a decisao pelo voto de qualidade, recahi este no quadro n° 2, que se verificou entao ser do alumno Rodolpho Amoedo, pintor historico. Nessa mesma occasiao se ficou sabendo que pertencia o outro trabalho ao alumno Henrique Bernardelli, tambem pintor historico. Desempenhando por esta forma o Corpo Academico o seu dever, deliberou contudo, ao apresentar a V.Excia. o nome d’aquelle primeiro concurrente, solicitar tambem para o Segundo, attentar as occorridas circunstancias, e o seu louvavel procedimento escolar, a mesma graça para aquell’outro impetrada.

2/2:

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro 8 de Novembro de 1878.

Illmo. e Exmo. Snr.

Tenho a honra de levar ao conhecimento de V.Exa. que havendo-se concluido o concurso para o premio de 1a. ordem, e reunindo-se o Corpo Academico afim de proceder ao competente julgamento foi a respectiva commissao especial de parecer que entre dous dos tres concurrentes era tal a igualdade de merecimento nas provas produzidas, que, nao sabendo ella a qual das duas devesse com justiça dar a preferencia, propunha que a ambos os seus autores fosse conferido o premio do concurso.

Convenceu-se o Corpo Academico, examinando os trabalhos, do fundamento do juizo da Commissao; mas apesar de reconhecer o criterio com que havia ella obrado, entendêo todavia indispensavel sujeitar à votação qual dos dous devia ser o preferido; resultou dahi o empate, e cabendo-me a decisao pelo voto de qualidade, recahio este no quadro n° 2, que se verificou entao ser do alumno Rodolpho Amoêdo, pintor historico. Nessa mesma occasiao se ficou sabendo que pertencia o outro trabalho ao alumno Henrique Bernardelli, tambem pintor historico. Desempenhando por esta forma o Corpo Academico o seu dever; deliberou contudo, ao apresentar a V.Excia. o nome d'aquelle primeiro concorrente, solicitar tambem para o Segundo, attentar as occorridas circumstancias; e o seu louvavel procedimento escolar a mesma graça para aquell'outro impetrada. Nao é infundado, nem arbitrario este pedido, porquanto, determinando os Estatutos que “pelo menos de 2 em 2 annos”, partirá para a Europa um alumno à custa do Estado, e que o prazo de estada ali será, para a maior parte, de 5 annos, prescrevendo ainda as Instrucoes de 4 de Novembro de 1855, que este prazo poderá ser levado até 7 annos, é claro que muitas vezes haverá na Europa mais de dous pensionistas. Actualmente só ali existe um que partio a 4 de Dezembro de 1876, tendo regressado dous por terem terminado o seu tempo; um no anno passado, e o outro no corrente. As sobras que constantemente ha na consignaço “Academia das Bellas-Artes” existe desde longos annos, nao deixam o menor receio que falem no orçamento e na verba respectiva os meios de subvencionar estes pensionistas. Assim pois, se V. Excia. se dignar attender que este pedido da Academia nao importa excesso da respectiva verba da lei, ao passo que é um grande serviço prestado ao desenvolvimento da instrucção no ramo das bellas-artes no Brasil, e que semelhante graça recae em um jovem artista de reconhecido talento, provada applicação, e excellente conducta, o qual adquiriu tambem jus ao disputado premio, deferindo, praticará um acto de inteira equidade.

Deos Guarde a V. Excia.

Illmo. e Exmo. Snr. Conselheiro

Dr. Carlos Leoncio de Carvalho

Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio

(obs.: esse document nao está assinado).

NOTACAO 3734 (1)

2a. Directoria Ministerio dos Negocios do Imperio.

Nº 1311 Rio de Janeiro, 3 de abril de 1879

Em resposta ao officio de 8 de novembro do anno proximo passado, declaro a V.Sa., para os fins convenientes, que approvo o acto dessa Academia pelo qual foi conferido o premio de 1a. ordem ao alumno Rodolpho Amoedo.

Deus Guarde a V.Sa.

(assinado) Carlos Leoncio de Carvalho

Snr. Director interino da Academia das Bellas Artes

(“Lido em sessao de 8 de Maio de 1879.”)

NOTACAO 3735 (2)

1/2:

Academia Imperial das Bellas-Artes

Rio de Janeiro 9 de Maio de 1879

Illmo. e Exmo. Snr.

A Congregação dos Professores em sessao de hontem, resolvêo que o novo pensionista Rodolpho Amoêdo va fazer em Paris, na respectiva Escola de Bellas-Artes, os 3 primeiros annos de estudo, na forma do que dispoe o artº. 2º. das Instrucções de 4 de Novembro de 1865.

Levando ao alto conhecimento de V.Exa. esta resolução da Congregação e pedindo para ella a benigna approvação de V.Exa., tenho a honra de solicitar também as necessarias ordens para que o dito pensionista possa receber no Thesouro Nacional o 1º trimestre de sua pensao, na forma do artº. 1º das citadas Instucções, e mais a ajuda de custo para as despesas de sua viagem, que V. Exa. se dignar conceder-lhe, afim de partir quanto antes para o seu destino ; pois que elle ja communicou-me achar-se prompto.

Rogo igualmente a V.Excia. a graça de recommendar ao Ministro do Brasil naquelle Estado, pedindo-lhe, na parte que lhe competir, a sua cooperação para a fiel observancia dos artigos 2º, 3º, 4º e 6º das ditas Instrucções.

Deos Ge. a V.Excia.

Illmo. e Exmo. Snr. Consº. Dr. Carlos Leoncio de Carvalho

Ministro e Secretario d’Estado dos N. do Império.

(Assinado)

O Vice-Director

Dr. Ernesto Gomes Moreira Maia.

2/2:

Directoria. Ministério dos Negocios do Império.

Nº. 1816

Rio de Janeiro, 12 de maio de 1879

Communico a V.Sa., em resposta ao seu officio de 9 do corrente, que na presente data dirijo abaixo ao Ministério dos Negocios da Fazenda nao so para que ao alumno desta Academia Rodolpho Amoedo, escolhido a fim de, na qualidade de pensionista do Estado, ir estudar na Europa durante cinco annos, dos quaes os tres primeiros em Pariz, se entregue no Thesouro Nacional a quantia de 875fr000, sendo 575fr000, importancia de um trimestre da pensao annual de 2 :300fr000, contado do dia 15 do dito mez em que tem de partir, e 300fr000, da ajuda de custo destinada às respectivas despezas de viagem ; mas também para que, por intermedio da Delegacia do mesmo Thesouro em Londres, se lhe pague na mencionada Capital, em prestações adiantadas, a pensao correspondente aos demais trimestres, enquanto se conservar alli.

Dirijo outrossim Aviso ao Enviado Extraordinario e Ministro Plenipotenciario do Brazil em Pariz a fim de prestar toda a coadjuvação ao referido alumno, observadas as Instrucções de 4 de novembro de 1865.

Deus Guarde a V.Sa.

Carlos Leoncio de Carvalho

Snrº. Director interino da Academia das Bellas Artes.

Obs. : Lida em sessao de 13 de Maio de 1879.

NOTACAO 3736 (1)

LEGACÃO IMPERIAL DO BRAZIL.

PARIZ, 3 de Julho de 1879.

Illmo. e Exmo. Senr.

O Srº. Rodolpho Amoêdo entregou-me o Officio com que V.Exa. me honrou em 31 de Maio ultimo, e em resposta cumpre-me assegurar a V.Exa. que com todo o empenho prestarei a este jovem artista todo o auxilio de que necessitar durante o tempo que passar n'esta capital na sua qualidade de pensionista do Estado.

O Sr°. Amoêdo já foi por mim apresentado e especialmente recomendado ao Sr° Paul Dubois, Membro do Instituto e Director da Escola das Bellas Artes de Pariz, e ao Sr° Cabanel, Membro do Instituto, sob cuja direcção deseja fazer os seus estudos.

Pela delegacia do Thesouro Nacional fui informado de que o Sr° Amoêdo receberia d'ella directamente a importancia de sua pensão, e não deixarei de levar ao conhecimento d'esta Escola as informações que fôr possivel obter sobre a conducta e progresso do referido pensionista.

Deus Guarde a V.Exa.

Visconde de Itajubá

Ao Exmo. Snr. Conselheiro Dor. Ernesto Gomes Moreira Maia, Vice-Director da Academia Imperial das Bellas-Artes.

(obs.: "Lido em sessão de 4 de 7bro de 1879)

NOTACAO 3808 (1)

Mon très cher confrère

Permettez que je vous présente Mr. Amoêdo, jeune élève, peintre, qui va en qualité de Pensionnaire de cette Académie, continuer ses études à Paris.

Veillez Mr. le prendre sur votre protection

Avec la plus haute considération et respect

Votre confrère

Signé : J. M. Mafra

A. M. le Commandeur Guillaume

De l'Institut de France ; Directeur de l'Ecole Spéciale des beaux-arts

Monsieur Cabanel,

Le jeune élève Amoêdo, élève de notre Académie va continuer à Paris l'étude de la peinture historique. Veillez bien lui accorder votre protection, et vos conseils.

A vous de tout cœur.

Ami et confrère J. M. Mafra

NOTACAO 3813 (1)

N° 28 Lycêo de artes e Officios

Rio de Janeiro, 11 de Dezembro de 1888

Ilmo. Sr.

Tenho a satisfação de communicar à V.S. que em sessão da Congregação de 23 de Novembro proximo passado, foi V.S. proposto e aceito professor cathedratico das aulas de dezenho figurado d'este Estabelecimento.

Deus Guarde à V.S ;

Ilmo. Sr. Rodolpho Amoêdo.

Assinado : Francisco Carlos Pereira de Carvalho

1º Secretario.

NOTACAO 3830 (1)

Ilmos. Exmos. Snrs. Director e Membros da Congregação da Academia das Bellas-Artes

Rodolpho Amoêdo alumno matriculado nas aulas de Pintura-Historica e Modelo-Vivo. Approved nas aulas de Mathematicas Applicadas, Desenho Geometrico e Anatomia. Premiado com a pequena medalha de ouro na aula de Desenho-Figurado e com a mensao honrosa na de Pintura Historica. Deseja concorrer ao premio de primeira ordem cuja inscripção se acha aberta e por isso pede a VV.Exas se dignem admittil-o

E.R.Mce.

Rodolpho Amoêdo

Rio, 22 de Agosto de 1878.

NOTACAO 3831 (1)

Academia Impal. das Belas-Artes.

Rio de Janeiro 31 de Maio de 1879.

Illmo. e Exmo. Snr.

Achando-se impedido por molestia o Exmo. Cons^o Antonio Nicoláo Tolentino, cabe-me a honra de me dirigir a V.Excia. para apresentar-lhe o Sr. Rodolpho Amoêdo; pensionista do Estado, premiado por esta Academia com o premio de 1a. ordem, em virtude do qual vai aperfeiçoar-se em Paris durante 3 annos no estudo da Pintura Historica.

Aos muitos e valiosos serviços que V.Excia. tem prestado à nossa cara patria, se dignará sem duvida V.Excia. à juntar mais aquelle que agora solicito, encaminhando o nosso jovem discipulo na escolha de um bom mestre, e provando a sua admissao na Escola

Nacional de Bellas-Artes; serviço este que subirá de importancia desde que à V.Ex. aprover informar periodicamente esta Directoria da conducta, e dos progressos do ditto Pensionista.

Deos Guarde a V.Excia.

Illmo. e Exmo. Sr. Cons^o Visconde de Itajubá.

Enviado Extraordinario e Ministro Plenipotenciario do Brasil em França.

NOTACAO 3832 (1)

Paris, 10 de Outubro de 1879

rue des Beaux-arts

Illmo. Exmo. Sr. Com^o. Dr. Maia

Peço a V. Exa. mil desculpas de nao ter ainda escripto : como deveria.

Logo que cheguei apresentei-me ao Sr. Ministro Brasileiro.

Deu-me elle uma carta para o Sr. Dr. Cabanel a qual me abriu as portas do seu Atelier, nao com pequena difficuldade.

Abriose mais tarde um concurso, que semestralmente se faz para ser-se admittido na Escola ; inscrevime e fiz todas as provas, a saber : Anatomia, Historia, Perspectiva, Desenho de Ornamento e Modelo Vivo.

Tive porém a infelicidade de ser rejeitado por ter sido reprovado em duas provas.

Vao começar os cursos aqui a 15 do corrente, pretendo frequentalos com assiduidade pois estou avido de progresso.

Receba V.Ex. os meus protestos a sincera estima e consideração e Disponha V.Ex. d'este seu discipulo affeiçoado.

Rodolpho Amoêdo

P.S. Com esta recebera V.EX. um officio, participando que perdi o concurso de admissao ; segundo foi exigido em congregação.

NOTACAO 3833 (1)

Academia Impal. das Bellas-Artes.

Rio de Janeiro 27 de Setembro de 1880.

Illmo. Sr.

De ordem do Exmo. Sr. Cons^o Director, tenho a honra de convidar V.S. para que se sirva de examinar os trabalhos de 2^o Semestre do 1^o anno do pensionista Rodolpho

Amoedo, e de accôrdo com os dignos snrs. Professores de Pintura historica, e Desenho figurado, dar sobre elles o respectivo parecer para ser submettido à Congregaçao dos Professores em sua primeira reuniao.

Deos Ge. a V.S.

Illmo. Sr. Professor

Joao Zeferino da Costa

(Assinado) J. M. Mafra

Secretario

NOTACAO 3834 (2)

1/2:

Academia Imperial de Belas Artes

Rio de Janeiro 17 de fevereiro de 1880.

Illmo. Exmo. Sr.

Tenho a honra de remeter a V.Exa. copia de parecer da Seçao de Pintura sobre os trabalhos do primeiro semestre em Paris do Pensionista Rodolpho Amoêdo, approvedo pela Congregaçao dos Professores em sessao a 14 do corrente.

Deus Ge. a V.Exma.

Illmo e Exmo. Sr. Com^o. Dr. Affonso Celso d'Assis Figueiredo

M. e Secretario d'Estado dos Negocios do Império

2/2:

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro 17 de outubro de 1881

Illmo. Exmo. Sr.

Tenho a honra de remetter a V.Excia. copia do approvedo em sessao da Congregaçao de 16 do corrente.

“parecer” da Secçao de pintura sobre os trabalhos do 2^o anno do pensionnista Rodolpho Amoêdo.

Deos Ge. A V.Exa.

Illmo. E Exmo. Sr. Cons. d'Estado Mel. Pinto de Sza. Dantas.

M^o. e Secret. D'Estado dos Negocios do Império.

A. N. Tolentino

Remetter com a copia do parecer.

NOTACAO 3835 (3)

1/3:

Academia Imperial de Bellas Artes

Rio de Janeiro 24 de Fevereiro de 1880

Illmo. Sr.

De orfem do Exmo. Sr. Cons. Director transmitto a V.Exa. copia do parecer da Secção de pintura sobre os seus estudos do 1º semestre do 1º anno de sua pensao, approved e, sessao da Congregação a 16 do corrente.

Outro-sim lhe communico que foi designado o “Tronco de Pagnest” que existe no edificio da Escola de Bellas Artes de Paris, à sua copia de 1º anno, na forma do Artº. 5º (Paragrafo) 1º das Instruções de 4 de Setembro de 1865.

Deus Ge. V. Exa.

Illmo. Sr. Rodolpho Amoêdo

Pensionista do Estado

J. M. Mafra

Secretario

2/2:

Academia Imperial das Bellas Artes.

Rio de Janeiro 14 de Setembro de 1880.

Illmo. Sr.

De ordem do Sr. Cons. Director tenho a honra de passar às maos de V.S. copia do parecer das Seções de Pintura approved em sessao da Congregação dos Professores de 9 do corrente sobre os seus trabalhos correspondendo ao 2º semestre do 1º anno de sua pensao.

Deos Ge. V. S.

Illmo. Sr. Rodolpho Amoêdo

Pensionista do Estado.

Jo. M. Mafra

Secretario

3/3:

Academia Imperial das Bellas Artes.

Rio de Janeiro 30 de Janeiro de 1882.

Illmo. Senhor.

De ordem do Sr. Conselheiro Director, remetto incluso a V.Sa. copia do “parecer” de Seção de Pintura sobre os seus trabalhos do 2º anno, o qual foi unanimemente approvedo pela Congregação dos Professores em Sessão de 16 de Dezembro p. passado.

Deos G. a V.S.

Illmo. Sr. Rodolpho Amoêdo

Pensionista do Estado, em Paris.

Jº.M. Mafra Secretario

NOTACAO 3836 (1)

Paris 1º de Julho de 1883

Illmo. Exmo. Snr. Consro. Director da Imperial Academia das Bellas Artes

Tenho a honra de comunicar a V.Exa. que já está entregue à Imperial Legação; o quadro que deve completar a remessa do meu terceiro anno passado, e que se intitula: o Ultimo Tamoyo.

Deus guarde a V.Exa.

Illmo. Exmo. Snr. Consro.

Antonio Nicoláo Tolentino

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 3837 (2)

1/2:

Academia Imperial das Bellas-Artes

Rio de Janeiro 12 de Maio de 1884.

Illmo. e Exmo. Sr.

Sobre o requerimento de Luiz Carlos Amoêdo pedindo em nome de seu filho o pensionista desta Academia Rodolpho Amoedo, 1º a prorrogação por 2 annos do prazo de pensao na forma do art. 9º das Instrucões de 4 de Novembro de 1855, 2º que a demora na chegada do esbocêto do quadro cuja execucao requer a prorrogação do prazo nao lhe prejudique a faculdade de obter a dita prorrogação; tenho a honra de informar a

V.Exa. que o pensionista Rodolpho Amoêdo tem-se comportado bem, durante o seu tempo de pensionista, remete com regularidade seus trabalhos, os quaes attestam a sua applicação ao estudo, e os progressos que tem feito; parecendo-me por isso ser justo que a referida demora, nao sendo grande, o nao prejudique; quanto porém à prorrogação do prazo de pensao dará à Congregação dos professores seo parecer, quando lhe for presente o dito esbocêto.

Deos Guarde a V.Exa.

Illmo. e Ex. Sr. Cons^o Dr. Franco. Antunes Maciel
Ministro e Secret^o d'Estado dos Neg^{os}. do Imperio.
Cons^o Dr. Ernesto Gomes Mora. Maia.

2/2:

2a. Directoria Ministerio dos Negocios do Imperio.

N^o 2217 Rio de Janeiro, 28 de junho de 1884.

Illmo. e Exmo. Snr^o

A vista do que informou essa Directoria em officio de 12 de maio ultimo, declaro a V.Exa. que na presente data providencio a fim de que, na Delegacia do Thesouro Nacional em Londres, se adiante ao alumno dessa Academia Rodolpho Amoêdo, na qualidade de pensionista do Estado na Europa, a quantia de 575\$000, correspondentemente à importancia de um trimestre, contado de 15 de maio a 14 de agosto, do corrente anno, da pensao annual de 2.300r000, que percebia; devendo ser levado em conta este tempo na prorrogação por dois annos, se fôr concedida ao mesmo alumno, do prazo de seu aprendizado.

Deus Guarde a V.Exa.

F. Franco de Sá

(obs.: a lapis: Felipe Franco de Sá Ministro)

Snr. Director da Academia Imperial das Bellas Artes.

(obs.: a lapis: "Lido em sessao de 5 de Agosto de 1884")

NOTACAO 3838 (2)

1/2:

Academia Imperial das Bellas-Artes

Rio de Janeiro – 3 de Septembro de 1884.

Parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Amoedo – feitos no seu ultimo anno de estudo.

A commissao encarregada de dar parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Amoedo, tendo examinado as quatro telas que constituem a nova remessa; vê nesses estudos que representao:

1° A partida de Jacob.

2° Esbocetto do seu quadro – Christo em Capharnahum

3° Uma copia – Esbocetto de Tiepolo (existente no Louvre)

4° Grande estudo de mulher – figura nua vista de dorso.

Que estes trabalhos revellao grande aproveitamento, deixando antever o resultado final dos seus esforços, que por certo attingirao; libertando-se mais tarde, da situacao transitoria e dependente, que o estudo, a pratica e os preceitos da Escola Franceza contemporanea, tanto o influem e o induzem à sentir desse modo.

O esbocetto representando Jesus Christo em Capharnahum é uma bôa composicao do quadro, que para executal-o requer o ditto pensionista – prorrogacao por dois annos do prazo de sua pensao – na forma do art. 9 das instrucoes dos pensionistas. Esse quadro devendo ser bem executado e de modo que a figura do protagonista adquira maior importancia nessa composicao, constituirá certamente um dos trabalhos mais valiosos do jovem artista. Por isso parece à commissao ser justo o pedido a que tem elle direito.

Victor Meirelles

Jose M. de Medeiros

(escrito a lapis: “Unanimemente aprovado em sessao de hoje 13 de Setembro de 1884.

Jº. M. Mafra – Secretario”)

2/2:

Copia do parecer.

NOTACAO 3839 (1)

Academia Imperial das Bellas-Artes

Rio de Janeiro 15 de Setembro de 1884

Illmo. e Exmo. Snr.

Tenho a honra de levar ao conhecimento de V.Excia. que o pensionista desta Academia Rodolpho Amoedo, cujo prazo de pensao terminou a 15 de Maio ultimo, requerio a

prorrogação desta por dois annos, conforme a faculdade do artº 9º das Instrucções de 4 de Novembro de 1855, a fim de executar um quadro de grande machina cujo esbocêto enviou à Academia.

Reunida a Congregação dos professores em sessão de sabbado 13 do corrente, e sendo-lhe presente o requerimento do referido pensionista, e o “parecer” da secção de pintura sobre o ditto esbocêto, e mais trabalhos com elle recebidos no principio do corrente mez, approvou ella unanimemente o citado “parecer”, de que remetto copia a V.Excia., e julgou, tambem por unanimidade de votos, que aquelle pensionista é merecedor da graça que requer, nao so pelos progressos que tem feito, nunca desmentidos, desde que d’aqui partio, como pelo seo criterioso comportamento.

Apresentando a V.Excia. a resolução da Congregação, e pedindo para ella benevolo acolhimento, devo acrescentar que julgo da maior conveniencia prolongar o tempo de apprendizado na Europa àquelles pensionistas que, como Rodolpho Amoêdo, nao affrouxao nos estudos, nem estacam em seo progressivo adiantamento; afim de robustecerem o seo talento de modo a poderem resistir, na volta à Pátria, à indifferença do paiz para tudo o que concerne a bellas-artes, e à falta de alentado meio artistico o qual entre nos é quasi nullo, e, ainda mal, apenas se manifesta nos sentimentos do ciume da profissao, que frequentemente trazem por cortejo a diffamação e a calumnia.

Deus Guarde a V.Excia.

Illmo. Exmo. Sr. Senador Consº Felippe Franco de Sá

Ministro e Senador d’Estado dos Neg. do Impº

(Assinado) A. N. Tolentino.

NOTACAO 3840 (1)

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro 23 de Setembro de 1884

Illmo. Snr.

De ordem do Exmo. Snr. Conselheiro Director remetto a V.Sa. copia do “parecer” da secção de pintura sobre os seos trabalhos do ultimo anno, e lhe comunico que o ditto “parecer” tendo sido presente, com o seu pedido de prorrogação de prazo, à Congregação dos professores em sessão de 13 do corrente, foi unanimemente approvedo, e deferido o seu requerimento, resolvendo-se sollicitar do Governo Imperial a dita prorrogação para dois annos: ao que dêo cumprimento o mesmo Exmo. Snr.

Conselheiro Director em officio do dia 15. O que resolver o Governo lhe communicarei opportunamente.

Deos Guarde a V.Sa.

Illmo. Snr. Rodolpho Amoêdo

Pensionista do Estado.

(Assinado) J^o Maximiniano Mafra. – Secretario.

NOTACAO 3841 (1)

Rio de Janeiro 23 de Setembro de 1884

Meo caro Sr. Amoêdo.

Estive na Secretaria do Imperio, e lá vi que a sua pêsta (?) pretensao está perfeitamente bem encaminhada para ter o resultado que o Sr., eu, e seo pai desejamos: conto (quasi) com certeza que obterá a prorrogacao de que lhe darei noticia pelo vapor do S^o do H...

Sem mais, amigo e collega

J^o M. Mafra

NOTACAO 3842 (1)

2a. Directoria Ministerio dos Negocios do Imperio

N^o 2178 Rio de Janeiro, 22 de maio de 1886

Illmo. e Exmo. Snr.

Attendendo ao que requereu Rodolpho Amoedo e ao que V.Exa. informou em data de 12 de abril ultimo, tenho resolvido prorrogar por mais um anno o prazo de aprendizado daquelle pensionista, a fim de que possa concluir na Europa o quadro que está pintando e representa Jesus-Christo em Capharnaum, e na presente data requisito do Ministerio dos Negocios da Fazenda a expedição das ordens necessarias para que, por intermedio da Delegacia do Thesouro Nacional em Londres, seja entregue ao pensionista a quantia de 898frs50, que falta para perfazer a de 6523frs50, em que se orçaram as despesas, com a execucao do indicado trabalho e cuja concessao foi autorizada por Aviso de 17 de junho de 1885: o que tudo declaro a V.Exa. para seu conhecimento e devidos effeitos.

Deus Guarde a V.Exa.

Barao de Mauá

Snr. Director da Academia das Bellas Artes

(“Lido em sessao de 19 de Outubro ? de 1886”)

NOTACAO 3843 (1)

2a. Directoria Ministério dos Negocios do Imperio

Nº 1905 Rio de Janeiro, 31 de maio de 1887

Illmo. e Exmo. Sr.

Communico a V.Exa., para os fins convenientes, em referencia ao seu officio de 24 do corrente, que na presente data providencio para que na Delegacia do Tezouro Nacional em Londres se entregue a Rodolpho Amoêdo, que se acha na Europa na qualidade de pensionista dessa Academia, a quantia de um conto de réis (1:000\$000), que resolvi conceder-lhe como ajuda de custo para despesas de regresso, a esta Côrte.

Deus Guarde a V.Exa.

(Assinado) Barao de Mauá

Sr. Director da Academia das Bellas Artes.

(Obs.: Lido em sessao de 22 de junho de 1887)

NOTACAO 3844 (1)

Academia Imperial das Bellas-Artes

Rio de Janeiro 14 de Setembro de 1887

Illmo e Exmo. Sr.

Terminou no dia 15 de Agosto p.passado, seu tempo de pensao na Europa e Pensionista desta Academia Rodolpho Amoêdo, e a esta hora está em viagem para o Rio de Janeiro; existem ... dando duas vagas no premio de primeira ordem: a este premio estao actualmente concorrendo, 8 alumnos dos mais distinctos; e como estes concorrem alem do seo longo processo, em que empregao aos candidatos mais de 2 meses, trabalhando diariamente das 10 horas da manha às 3 da tarde, trazem ao Estado nao pequena despesa, a qual nao ha no orçamento consignaçoao especial; parece-me que ser conveniente, util, e economico, preencher com o actual concurso a duas vagas de Pensionista; se do resultado deste se reconhecer que mais de um candidato merece aquelle premio. Se esta minha indicaçoao merecer a approvaçoao de V.Excia. rogo que se digne autorisar-me a declaral-o à Congregaçoao dos professores, e aos alumnos em

concurso, que certamente com tal resolução adquirirão novo entusiasmo para a boa execução de suas provas.

Deus G. V. Ex.

Illmo. e Exmo. Snr. Cons. Dr. Mel. do Nascimento Machado Portella

M^o Secret^o de Estado dos Negocios do Imp^o

(Assinado: A.N.Tolentino)

NOTACAO 3845 (2)

1/2:

Hei por bem, em Nome do Imperador, Nomear, de conformidade com o artigo 7^o dos Estatutos que baixaram com o Decreto n^o 1603 de 14 de maio de 1855, Rodolpho Amoêdo professor honorario da secção de pintura da Academia das Bellas Artes.

Palacio do Rio de Janeiro, em vinte e nove de fevereiro de mil oitocentos e oitenta e oito, sexagésimo setimo da Independencia e do Imperio.

Princeza Imperial Regente

Barao de Cotegipe

2/2:

Hei por bem, em Nome do Imperador, Nomear, de conformidade com o art^o 7^o dos Estatutos que baixaram com o Decreto N^o 1603 de 14 de maio de 1855, Rodolpho Amoêdo professor honorario da Secção de pintura da Academia das Bellas-Artes.

Palacio do Rio de Janeiro, em vinte e nove de fevereiro de mil oitocentos e oitenta e oito, sexagesimo setimo da Independência e do Imperio.

Princeza Imperial Regente.

Barao de Cotegipe.

P. N^o 30 – Sello – 2r000

5% - 100

2r100

Pg. dois mil e cem reis de sello. 5% de addicionaes –

Recebido em 1 de Março de 1888.

Castro – Lemos.

Cumpra-se e registre-se. – Rio 1^o de Março de 1888.

Tolentino

(Obs. a lapis: Aut de Nomeação entregue a Amoedo a 13 de janeiro 1890)

NOTACAO 3846 (1)

O Vice Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brazil Resolve nomear para o logar de Vice Director da Escola Nacional de Bellas Artes o professor de pintura da mesma Escola Rodolpho Amoedo.

Capital Federal, em onze de fevereiro de mil oitocentos e noventa e trez, quinto da Republica.

Floriano Peixoto

Férnando Lobo

Verso:

Registrado à pag. 3 do livro competente.

Secretaria da Justiça e Negocios Interiores

Directoria da Instrucção

2a. Secção, 13 de Fevereiro de 1893.

(Assinado) M. B. Barreto

Tomou posse e entrou em exercicio em 15 do corrente.

Secretaria da Justiça e Negocios Interiores, Directoria da Instrucção em 15 de Fevereiro de 1893.

O Director Geral

Pedro Vellozo Ri...

Nº 19 Sello 2r200

Pagou dois mil e duzentos réis de sello. Recebidos em 6 de Março de 1893

(Assinado) Passos d'Ohira Pinto da Sa.

NOTACAO 3886 (1)

Academia Imperial das Bellas-Artes

Rio de Janeiro 5 de março de 1888

Illmo. Exmo. Snr.

Em consequência da falta de pessoal idoneo accumulará o professor honorario J. Zeferino da Costa o exercicio de duas cadeiras da Seção de pintura, a de Pintura historica cujo professor está em licença e a de Desenho e Pintura, a Paisagem, Flores e animaes que se acha vaga; mas tendo chegado da Europa o Pensionista Rodolpho

Amoêdo, e havendo o Governo Imperial por Decreto de 29 de Fevereiro se dignado nomeal-o Professor honorario da Seção de Pintura, designei-o na forma do artº 128, e 95 §15 dos Estatutos, para reger a cadeira de Pintura historica, continuando a servir na de Desenho e Pintura de Paisagem, flores e animais o professor honorario Jº Zefirino da Costa.

Deus Guarde a V.Ex.

Illm. Exm. Senr. Conselheiro

Senador Barao de Cotegipe

Presidente do Conselho de Ministros, Ministro de Estado dos Negocios Estrangeiros e Interinos do Império.

Antonio Nicoláo Tolentino

NOTACAO 3888 (1)

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro, 8 de junho de 1889

Illmo. Exm. Senr.

A vista da letra da ultima parte do art.18 do Decreto n. 2424 de 25 de maio de 1859, que nao distingue a especie de que se trata na presente pretença, o peticionario só tem direito a perceber uma gratificação igual ao ordenado do substituido. Mas, considerando que o professor que serve interinamente em uma cadeira vaga percebe uma gratificação igual à totalidade do vencimento respectivo, julgado em lei, parece que talvez fosse de equidade, a nao serem os precedentes em contrario, que uma vez que o professor proprietario da cadeira de pintura historica se acha com licença sem vencimento algum, o professor honorario que o substitue percebesse todo o vencimento, embora os vigentes Estatutos nada disponham a respeito, mormente quando se attende à exiguidade de todo vencimento destinado a retribuir os serviços de um bom professor de pintura historica, como se dá no presente caso, e mais quando a cadeira em questao está, em relação ao dispendio que com ella fazem os cofres publicos, nas condições de uma cadeira vaga.

V.Ex. porém, resolverá em seu alto criterio como entender de melhor direito e de maior justiça, sobre a presente petição que assim informo.

Deus Guarde a V.Ex.

Illmo. Exmo. Senr. Conselheiro

Barao de Loreto

Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio.

(assinado) Ernesto Gomes Moreira Maia

Director

Senhor – O abaixo assignado professor honorario da Academia das Bellas Artes, estando na regencia interina da cadeira de Pintura historica da mesma Academia, vem requerer a V.M. Imperial se digne providenciar para que, a contar do dia em que o professor effectivo começou a gozar de licença sem vencimentos, se lhe pague uma gratificação equivalente ao mesmo vencimento. Pelo que E. R. Mcê.

Sobre uma estampilha de 200 réis estao inutilizando-a, a data

Rio de Janeiro, 7 de Junho de 1889, e a assignatura – Rodolpho Amoedo.

NOTACAO 3889 (1)

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro 1° de Outubro de 1889

Illmo. Exm. Senr.

Tenho a honra de levar ao conhecimento de V.Exa. que o Professor honorario, que estava regendo interinamente a aula de Desenho e pintura de paisagem, flores e animaes Joao Zefirino da Costa, cessou o exercicio em que se achava no ultimo dia do mes de Agosto, conforme m'õ communicou, em consequencia de ter de ir à Europa; o que effectivamente realisou na primeira quinzena do mes de Setembro p. findo.

O Professor de Pintura historica, Victor Meirelles de Lima, que se achava em licença sem vencimentos, tendo regressado a esta Capital, reassumio hoje o exercicio de sua cadeira, e por esse motivo cessou a interinidade em que nella se achava o professor honorario Rodolpho Amoedo; o qual designou, na forma dos art. 128, 95 § 15 dos Estatutos, e do art° 18 in fine do Decreto n° 2424 de 25 de Maio de 1859 para reger interinamente a aula de Desenho e Pintura de Paisagem, flores e animaes; em cujo exercicio entrou hoje; rogo pois a V.E. se digne providenciar para que pelo Thesouro Nacional seja abonado a estes professores o vencimento a que tem direito.

Deos Guarde a V.Exa.

Illm. Exm. Senr. Conselheiro

Barao de Loreto

Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio

(assinado) O Director

Ernesto Gomes Moreira Maia

NOTACAO 3890 (1)

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro 1 de Outubro de 1889

Illm. Senr.

De ordem de S. Ex. o Senr. Conselheiro Director communico a V.S. que por haver assumido hoje o Senr. Professor Victor Meirelles de Lima o exercicio da cadeira de pintura historica fica V.S. dispensado do exercicio em que se achava nessa mesma cadeira, sendo nesta data designado, de conformidade com os artigos 128 e 95 § 15 dos vigentes Estatutos e do art. 18 in ... (obs.: document déchiré) do Decreto n. 2494 de 25 de maio de 1859 para reger interinamente a cadeira de paizagem.

Deus Guarde a V.S.

Jº Maximiliano Mafra

Secretario

Illm. Senr. Professor honorario

Rodolpho Amoedo

NOTACAO 4123 (1)

2a. Directoria. Ministerio dos Negocios do Imperio

N. 4123 Rio de Janeiro, 30 de Setembro de 1884.

Illmo. e Exmo. Snr.

Attendendo ao que requereu o pensionista Rodolpho Amoêdo e ao que V.Exa. informou, em officio de 15 do corrente mez, de acôrdo com a Congregação d'essa Academia, que approvou unanimemente o parecer da Secção de pintura, tenha resolvido, na conformidade do artigo 9º das Instrucções de 4 de novembro de 1865, prorrogar por dois annos, contados de 15 de agosto ultimo, o prazo de aprendizagem do mesmo pensionista na Europa, a fim de que possa pintar o quadro cujo esboceto remetteu àquelle Estabelecimento.

Na presente data solicito do Ministerio da Fazenda a expedição de ordem para que na Delegacia do Thesouro Nacional, em Londres, se continue a pagar a pensao do referido Rodolpho Amoêdo.

O que declaro a V.Exa. para seu conhecimento e devidos effeitos.

Deus Guarde a V.Exa.

(Assinado) F. Franco de Sa

Snr. Director da Academia das Bellas Artes.

Lido em sessao de 6 de Novembro de 1884.

NOTACAO 4124 (1)

2a. Directoria. Ministerio dos Negocios do Imperio

N. 4583 Rio de Janeiro, 25 de Outubro de 1886

Illmo. e Exmo. Snr.

Em additamento ao meu Aviso de 22 de maio do corrente anno communico a V.Exa. que n'esta data providencio para que pela Delegacia do Thesouro Nacional em Londres se continue a pagar a pensao do pensionista d'essa Academia Rodolpho Amoedo durante a prorrogacao por um anno contado de 15 de agosto findo, do prazo do respectivo apprendizado.

Deus Guarde a V.Exa.

Barao de Maua

Snr. Director da Academia das Bellas Artes

Lido em sessao de 19 de Novembro de 1886.

NOTACAO 4125 (1)

Academia Imperial das Bellas-Artes.

Rio de Janeiro 24 de Maio de 1887

Illmo. e Exmo. Sr.

Sobre o requerimento de Rodolpho Amoêdo, Pensionista desta Academia em Paris que pede que lhe seja abonada uma ajuda de custo para as despesas de seo regresso a esta Côrte; tenho a honra de informar a V.Exa. que o peticionario terminara o seo prazo de apprendizado em 15 de Agosto p. futuro, e merece o favor que sollicita, o qual tem sido concedido aos ultimos pensionistas desta Academia. A Lei do orçamento consigna a quantia de 2:000fes (?) para ajuda de custo de ida e volta aos pensionistas que forem aperfeiçoar os seus estudos na Europa. Creio que metade desta consignaçoao sera sufficiente para satisfazer as despesas de volta.

Deos Ge. a V.Excia.

Illmo. Exmo. Sr. Conselheiro Senador Barao de Marmoré

Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio.

A.N.Tolentino

Copia N. 10-87

Senhor – O abaixo-assinado, pensionista da Academia das Bellas Artes, cujo prazo de aprendizado na Europa, terminara a 15 de Agosto do corrente anno, pede a Vossa Magestade Imperial se digne mandar abonar-lhe a ajuda de custo para as despesas de seu regresso, prestando deste modo mais este valioso auxilio ao supplicante, que tanto se esforçou no cumprimento de seus deveres, pelo que.

E. R. Me.

Paris 6 de Abril de 1887.

Rodolpho Amoêdo.

Pensionista do Estado

NOTACAO 4126 (1)

2a. Directoria Ministerio dos Negocios do Imperio

Nº. 3333 Rio de Janeiro, 31 de julho de 1889

Declaro a V.Sa., em referencia ao seu officio de 8 de maio ultimo, com o qual remetteu, informado o requerimento em que o professor honorario Rodolpho Amoedo pede que pela regencia da cadeira de pintura historica lhe sejam pagos os vencimentos que deixa de perceber o professor Victor Meirelles de Lima, a quem substituiu, que na presente data providencio nao so para que aos professores, quér effectivos, quér honorarios, incumbidos interinamente da regencia de cadeiras vagas ou cujos serventuarios nada recebem, se abone uma gratificação igual aos vencimentos do emprego, mas tambem para que ao mesmo Rodolpho Amoêdo, pelo exercicio que teve o anno passado, a contar do 1º de março, se pagou, como divida de exercicio findo, a diferença entre a importancia da gratificação, equivalente ao ordenado do substituido, da qual trata o aviso de 7 do dito mez de março e a da que corresponde aos vencimentos da cadeira, visto haver-se verificado que na referida data de 1º de março de 1888 ja o professor Victor Meirelles de Lima, que continua no goso de licença, nada percebia.

Deus

Deus Guarde a V.Sa.

Barao de Loreto

Snr. Director da Academia das Bellas Artes.

NOTACAO 4393 (1)

Illmo. e Exmo. Snr. Conselheiro Director da Imperial Academia de Bellas Artes.

Diz Belmiro Barboza de Almeida Junior, alumno da Imperial Academia de Bellas-Artes, premiado com a grande medalha de ouro em desenho figurado, pequena medalha de ouro em modelo vivo, duas pequenas medalhas de ouro em pintura historica, menção honrosa em paisagem, medalha de prata na exposiçao geral dos atistas, approved em mathematicas applicadas, em perspectiva e theoria das sombras, anatomia e physiologia das paixoes, que desejando inscrever-se para o concurso de viagem à Europa, recentemente aberto, mas nao tendo o exame de Esthetica, e auctorizado pelo precedente aberto com o Snr. Rodolpho Amoêdo, actual pensionista da Academia de Bellas-Artes em Pariz, que foi escolhido sem ter o dito exame, quer que V.Exa. attendendo a esse precedente, como a outros anteriores, ao facto de nao ser o exame de Esthetica indispensavel e às boas provas e aos premios que possui o Suppte., o mande admittir a inscriçao para o referido concurso.

E.R.Mcê.

Rio de Janeiro, 7 de Março de 1887.

Belmiro Barboza de Almeida Junior

(En bas: Inscripto em sessao de 23 de abril)

NOTACAO 4394 (1)

N° 1004 N° 11-87

Ao Exm. Snr° Director da Academia das Bellas-Artes para que, de ordem de S.Excia. o Snr°

Ministro do Império, se sirva informar.

2a. Directoria da Secretaria de Estado dos Negocios do Império, em 10 de Setembro de 1887. (assignado) No impedimento do Director int° Candido C. da Rosa.

O pintor brasileiro Belmiro de Almeida Junior acaba de produzir um quadro de assumpto modern no qual denominou “Arrufos”. No salao de Wilde esteve exposto esse quadro e Vosse Alteza Imperial dignou-se honrar tao humilde producçao com a sua

visita. Mereceu elle da imprensa em geral alguma attenção, pois a elle se referiram com louvor, os principaes periodicos da Côrte.

Em consequencia, vem respeitosaente pedir a Vossa Alteza Imperial que, depois de ouvida a opiniao dos Mestres e por ells arbitrado o valor do seu trabalho, seja pelo Governo de Vossa Alteza Imperial adquirida a sua obra para a Galeria Nacional da Academia de Bellas Artes.

O supplicante, Imperial Senhora, foi por muitos annos alumno da Academia de Bellas Artes, e mereceu na sua vida escolastica, ser galardeado com medalhas e menções honrosas, o que prova zelo e applicação ao estudo, unico document que o artista pôde offerecer sobre o criterio em que tratou de se adentrar na sua profissao.

Assim:

Roga a Vossa Alteza Imperial

Benign deferimento, e

E. R. M.

Rio de Janeiro, 6 de Setembro de 1887

Belmiro de Almeida Junior

Lido (?) as fls. 21 em 10-9-87

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro 4 de Fevereiro de 1888

Illmo. Exmo. Snr.

Tenho a honra de levar ao conhecimento de V.Excia. que em sessao de hontem a Congregação dos Professores approvou por maioria de votos o “parecer”, juncto copia, da Secção de pintura sobre o requerimento do artista Belmiro Barboza d’Almeida Junior, pedindo ao Governo Imperial que lhe faça aquisição para esta Academia do seu quadro intitulado “Arrufos”, mas nao tendo aquella secção arbitrado o valor delle, como o pediu o Supple; propoe o professor d’Estatuaria a somma de 2:000/000 que foi também approvada pela mesma maioria.

Cumpr-me accrescentar que na tabella explicativa do orçamento da despeza do Ministério do Império para o actual exercicio de 1888, organizada de conformidade com a lei nº 3349 de 20 de Outubro p.passado, no § 32 que se refere a esta Academia, a consignação destinada: “Para premios aos artistas nacionaes que mais se distinguirem nas exposições geraes, e aquisições de producções artisticas, paineis, estatuas, gravuras, ... é de 6.000r000.

O quadro offerecido pelo Sr. Belmiro nao tendo feito parte de nenhuma exposiçao geral, pois que elle é posterior à ultima que se fez, so pode ser adquirido com os recursos da Academia, considerando-o no caso estabelecido em 2º lugar naquella consignaço; mas entao convem nao esquecer nao so que estao offerecidos à acquisiçao do Governo um quadro antigo de reconhecido valor pelo Snrº Dr. Lacaille; e um outro, moderno, de incontestavel merito, pelo ex-pensionista Rodolpho Amoêdo, que acaba de chegar da Europa, e que precisa e merece ser animado; mas também que se o Governo ordenar que no corrente anno so effectue a exposiçao geral de bellas-artes constante do meo officio de 27 de ... (obs.: document déchiré) ... passado, que os Estatutos prescrevem, a qual nao foi ... visada por falta de meios; sera necessario ter a ... respectiva sufficiente folga para premiar os artistas que nella mais se distinguirem.

Deos Guarde a V.Excia.

Illmo. Exmo. Sr. Cons. Barao de Cotegipe

Ministro Secretario d'Estado dos Negºs. do Imperio.

A. N. Tolentino

NOTACAO 4523 (2)

1/2:

Directoria do Interior

Ministério da Justiça e Negocios Interiores

2a. Secção

N. 633

Capital Federal, 1 de julho de 1901

Tendo o Director da Escola Nacional de Bellas Artes, em officios N.º. 54 e 57 de 18 e 21 de junho findo, transmittido, em copia, a este Ministério, duas cartas de paes de alumnas livres da mesma Escola, communicando haverem retirado suas filhas do estabelecimento em vista do procedimento incorrecto do professor do curso de desenho Daniel Bérard, resolve, de accordo com o §1º do artº 44 do Regulamento em vigor, nomear-vos para, em commissao com os professores José Pereira da Graça Couto e Ernesto da Cunha de Araujo Vianna, sydicar do alludido facto; o que vos communico para os fins convenientes.

Saude e Fraternidade.

Epitacio Pessoa

Senr° Professor Rodolpho Amoedo.

2/2:

Exmo. Snr° Dr. Epitacio da Silva Pessôa M.D. Ministro da Justiça e Negocios Interiores.

De posse de um officio, em que V.Exa. se digna nomear-me membro de uma commissao conjunctamente com os Snrs. Profres. Graça Couto e Araujo Vianna, com o fim de averiguar factos occorridos n'esta Escola, entre o Snr. Profsor. Daniel Bérard e algumas alumnas de livre frequencia, cujos paes representaram em carta ao Snr. Director, venho pedir a V.Exa. dispensa d'essa incumbencia, visto têr tido em tempo varias pequenas divergencias com o alludido professor; e que de algum modo me torna suspeito. Agradeço esta prova de confiança com que V.Exa. se servio honrar-me.

NOTACAO 4609 (1)

Escola Nacional de Bellas Artes

Capital Federal, 27 de Outubro de 1894

Termo do Julgamento da prova de desenho de modelo-vivo no concurso de pintura ao premio de viagem.

Aos 27 dias do mez de Outubro de 1894, reunidos os professores Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli e Modesto Brócos, da Commissao Julgadora nomeada pela directoria, presentes o Snr. Director e o Secretario, deliberou a Commissao, à vista do modelo, acceitar os trabalhos dos candidatos, e estabeleceu a classificacao abaixo:

1° lugar – Simple – Senr. Bento Barbosa

2° lugar – A (?) – Senr. Antonio Vianna

3° lugar – O – Senr. Fiuza Guimaraes

4° lugar – Egr. – Senr. José Julio Ribeiro.

A Commissao resolveu que fosse afixada na portaria essa classificacao, e que de tudo fosse lavrado o presente termo, que vai assignado pela Commissao, pelo Senr. Director, e por mim Secretario, que a lavrei.

Escola Nacional de Bellas Artes em 27 de Outubro de 1894

Rodolpho Amoêdo

Henrique Bernardelli

Modesto Brocos

Prof. Rodolpho Bernardelli
Candido da Silva Oliveira (?)

NOTACAO 4735 (2)

1/2:

2a. Directoria da Secretaria de Estado dos Negocios do Interior.

Nº. 35 Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1889

O Snrº. Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Interior resolveu nomear-vos para, com Leopoldo Americo Miguez, Rodolpho Bernardelli, José Rodrigues Barbosa e Isidoro Bevilacqua, elaborar um projecto de reforma da Academia das Bellas Artes e do Conservatorio de Musica, com a audiência do respectivo Director, ao qual deve a commissao solicitar lhe communique as ideas que ao dito funcionario suggerir o assumpto; e recommendo à referida commissao que, logo que possa, o informe do prazo que considere necessario para tal fim, e com elle se entenda a respeito das reunioes que tera de celebrar: do que vos dou conhecimento, para os devidos effeitos, de ordem do mesmo Senhor.

Saude e Fraternidade

Snrº. Rodolpho Amoedo.

(Assinado)

O Director

Balduino José Coelho

2/2:

2a. Directoria da Secretaria de Estado dos Negocios do Interior.

Nº. 32 Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1889

De ordem do Snrº. Ministro de Estado dos Negocios do Interior vos communico, para os devidos effeitos, que o mesmo Senhor resolveu nomear uma commissao, composta de Leopoldo Americo Miguez, Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoêdo, José Rodrigues Barbosa e Isidoro Bevilacqua para elaborar um projecto de reforma dessa Academia e do Conservatorio de Musica, com a audiencia da respectiva Directoria, à qual deve a commissao solicitar lhe communique as ideas que à dita Directoria suggerir o assumpto.

Saude e Fraternidade

Snr°. Director da Academia das Bellas Artes.

O Director

Balduino José Coelho

NOTACAO 4738 (4)

1/4:

N.96 Academia das Bellas Artes. Capital Federal 5 de junho de 1890

Cidadao Ministro

Obedecendo ao despacho lançado no requerimento do Professor Rodolpho Amoedo, em que o mesmo professor, que ja requereu e obteve desta Directoria dispensa do exercicio da cadeira que regia interinamente, pede o mandeis eliminar do quadro dos professores honorarios no qual foi incluido por virtude do Decreto de 29 de fevereiro de 1888, tenho a honra de declarar-vos que nao ha inconveniencia em se fazer essa eliminacao, segundo a precedente do artista Décio Villares, nomeado professor honorario por Decreto de 8 de maio de 1889, sendo a sua nomeação declarada sem effeito por Decreto de 18 do mesmo mez e anno.

Saude e fraternidade

A S. Ex. O Sr. General Dr. Benjamin Constant Botelho de Magalhaes.

Ministro da Instrucção Publica, Correios e Telegraphos.

(Assinado)

O Director

Ernesto Gomes Moreira Maia

Senhor

Senhor Ministro – Attendendo à contradição flagrante dos pareceres da congregação da Academia das Bellas Artes, exarados em 18 de fevereiro de 1888 e 30 de abril ultimo, nao posso continuar no gozo do titulo de professor honorario, que, com os maiores encomios, me foi conferido; bem assim na regencia interina da cadeira de Desenho e Pintura de paezagem, flores e animaes, da qual ja pedi exoneração.

Peço, pois, respeitosamente, vos digneis mandar eliminar-me do quadro de professor honorario daquella Academia – O supplicante espera deferimento.

Sobre uma estampilha de duzentos réis estao inutilizando-a, a data – Capital Federal, 5 de maio de 1890, e a assignatura – Rodolpho Amoedo.

N. 2- 90

Despacho Diga o Director da Academia de Bellas Artes. Rio 26-5-90. B. Constant.

Idem excripto a margem – Poder-se-hia deferir, salvo se S.Ex. o Sr. Ministro quizer ouvir primeiramente a Directoria da Academia das Bellas Artes. 22 de maio, 1890. Dr. Hamoultando.

2/4:

O Generalissimo Manoel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisorio constituido pelo Exercito e Armada, em nome da Nacao resolve que seja eliminado do quadro dos professores honorarios, da Academia das Bellas Artes Rodolpho Amoedo, por assim haver requerido.

Sala das Sesses do Governo Provisorio dos Estados Unidos do Brazil, em dezoito de Julho de mil, oitocentos e noventa, segundo da Republica.

Manoel Deodoro da Fonseca

Benjamin Constant Botelho de Magalhaes

Registrado no livro competente a flo. 16 verso – Secretaria de Estado da Instrucao Publica, Correios e Telegraphos, Capital Federal, em 19 de Julho de 1890.

Amanuensia

Affonso de Tavora

3/4:

N. 82 Academia das Bellas Artes. Capital Federal, 8 de maio de 1890.

Cidadao Ministro

O professor honorario Rodolpho Amoedo, que dirigiu durante os ultimos mezes do proximo anno findo a aula de paezagem quando ella era entao frequentada apenas por dois alumnos, pediu como se ve do officio que por copia remetto incluso, dispensa da regencia interina daquella aula e nao havendo hoje na Academia professor especialista naquelle ramo de pintura, a quem se possa commetter esse encargo temporario, faz-se indispensavel que vos digneis de nomear quem deva ser encarregado de exercel-o ate que resolvais sobre o provimento definitivo desse logar, vago desde alguns annos, ou entao, se assim julgardes preferivel, que me autorizeis a convidar profissional de notoria aptidao ao qual confie desde ja a direccao interina do ensino da paezagem aos 14

alunos, agora matriculados nessa aula, os quaes aguardam essa nomeacao a fim de poderem comecar os seus estudos.

Para remover o emergente embaraco, que espacado trara prejuizo ao ensino, peco-vos que sejais servido de deliberar como se faz mister.

Saude e fraternidade

A S. Ex. O Sr. General Dr. Benjamin Constant Botelho de Magalhaes.

O Director

Ernesto Gomes Moreira Maia

R. Com a copia do officio do Professor Amoedo.

4/4:

N. 531

Secretaria de Estado dos Negocios da Instrucao Publica, Correios e Telegraphos

Capital Federal, 22 de Julho de 1890

Snr. Director da Academia das Bellas Artes

Comunico-vos que por Decreto de 18 de Julho corrente foi eliminado do quadro dos professores honorarios dessa Academia Rodolpho Amoedo, por assim haver requerido.

—

Saude e Fraternidade.

Dr. Joaquim Antonio Hamaltando de Oliveira

Director Geral

NOTACAO 4739 (1)

Paris, de de 1891

Ao Cidadao Rodolpho Bernardelli, digno

Director da Escola Nacional de Bellas Artes.

Rio de Janeiro.

Pelo officio que me dirigistes ultimamente, tive conhecimento de que, por indicaçao vossa, eu fôra nomeado para dirigir uma das cadeiras de pintura na « Escola Nacional de Bellas Artes ».

Penhorado pela prova de distincçao que assim me dispensastes, cumpre-me comunicar-vos que, aceitando o posto que me é designado, esforçar-me-hei, quanto possivel por corresponder, no limite das minhas forças, à confiança em mim depositada.

Entretanto, devo significar-vos que, bem a meu pesar, somente em principio de (riscado : 1893) setembro do corrente poderei assumir o exercicio das funcões de professor da Escola Nacional. Tendo partido de minha patria com a intençao de executar uma grande tela, para a qual ja havia accumulado grande numero de estudos, tive naturalmente de despender elevadas sommas com a minha installação nesta cidade e bem assim com a aquisição do material necessario à realizacão do meu projecto. Nestas condições, facilmente avaliareis o prejuizo irreparavel que me adviria si, abandonando esse projecto, tivesse de partir desta Capital antes do prazo que se me affigura indispensavel para execuçao da tela. Entretanto nao duvido em partir para o Brazil contente por vos poder ser de alguma utilidade na formaçao da nova escola.

Excusado sera accrecentar que aqui fico do vosso dispôr para tudo quanto, ao vosso vêr eu possa prestar em favor do progresso da Arte que tanto prezo.

Agradecendo-vos cordialmente a honra de vossa indicaçao, subscrevo-me

Vosso collega e amigo affectuoso

Prof. R. A.

Pariz, de de 1891

Ao Director da E. N. de B. A. (Rio de Janeiro)

R. Amoêdo, professor da aula.... de pintura da E. N. de B. Artes, tendo necessidade, a bem de seus interesses, de demorar-se na Europa, onde se acha presentemente, vem requerer vos digneis obter do Sr. Ministro da Instrucão Publica que lhe seja concedido um anno de licença, sem vencimentos.

Nesta conformidade

P. Deferimento

Pariz, ... de de 1891

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4740 (1)

Escola Nacional de Bellas Artes

Capital Federal 27 de Janeiro de 1891

N. 180

Cidadao

O Decreto n. 983 de 8 de novembro do anno passado reformou a Academia das Bellas Artes, a qual passou a denominar-se Escola Nacional de Bellas Artes.

Os professors effectivos e honorarios que regiam as diversas aulas e cadeiras foram exonerados de suas incumbências ou jubilados por contarem o tempo da lei.

Para ser-vos confiada desginou-se uma das duas cadeiras da aula de pintura, e o decreto que vos nomeia tem a data de 30 de dezembro ultimo e foi publicado no Diario Official de quinta-feira 22 de janeiro corrente.

Junto encontrareis um exemplar dos novos estatutos, e muito satisfeito ficarei se me prestardes toda vossa boa vontade para levarmos a Escola Nacional de Bellas Artes ao fim desejado pelo Governo e a que tem direito a nossa Patria.

Saude.

Saude e fraternidade

Ao Cidadao Rodolpho Amoedo

Professor de Pintura da Escola Nacional de Bellas Artes.

O Director

Rodolpho Bernardelli

NOTACAO 4741 (1)

Escola Nacional de Bellas Artes

Capital Federal 1 de Julho de 1891

N. 247

Cidadao

Tenho a communicar-vos que, para satisfazer o que pedis em vosso officio de 5 de março ultimo, foram por esta Directoria tomadas as medidas a fim de serdes attendido.

Encarrego-vos, entretanto, de prestar ao nosso Ministro nossa Legação e vosso auxilio para os contratos que, conforme as instrucções remetidas pelo Governo, têm de ser celebrados com professores de provada moralidade e notoria competência para as cadeiras de archeologia e ethnografia, de gravura de medalhas e pedras preciosas e de historia e theoria de architectura, ainda vagas nesta Escola.

Ao Cidadao Rodolpho Amoedo

Professor da Escola Nacional de Bellas Artes.

O Director

Rodolpho Bernardelli

NOTACAO 4742 (1)

Escola Nacional de Bellas Artes

Capital Federal 6 de Julho de 1891

N. 249

Cidadao

Em additamento ao meu officio n. 247 de 1 do corrente, remetto-vos incluso a copia do contrato estabelecido com o professor Manfredo Manfredi, ainda nao sancionado, contrato que em 1° de abril ultimo submetti, em o officio n. 208, à apreciação do Governo, tendo recebido communicação da Secretaria de Estado dos Negocios da Instrução Publica, Correios e Telegraphos no officio n. 1570 de 15 de maio, remetido à Directoria desta Escola, que seriam brevemente expedidas instrucções às nossas legações em Paris e em Roma para serem contratados professores moral e profissionalmente idoneos para a regencia das cadeiras de gravura de medalhas e pedras preciosas, historia e theoria da architectura, e archeologia e ethnographia.

Pela tabella dos vencimentos no exemplar dos novos estatutos, remetido com o officio n. 180 de 27 de janeiro, que vos remetti communicando a vossa nomeação para o cargo de professor de pintura desta Escola, vereis quase os vencimentos que percebem os professores encarregados de reger as supraditas cadeiras.

Finalmente, pelo officio n. 245 do mez que corre communiquei ao Governo terdes tomado posse por procuração do cargo para que fostes nomeado em 30 de dezembro findo.

Ao Cidadao Rodolpho Amoedo

Professor da Escola Nacional de Bellas Artes

O Director

Rodolpho Bernardelli

NOTACAO 4743 (1)

Relatorio da aula de pintura

Apezar dos acontecimentos que perturbaram a tranquillidade publica funcionou com toda a regularidade a aula de pintura ao nosso cargo.

Os progressos realizados pelos alumnos sao muito apreciaveis, sobretudo se attendermos a que quasi todos sao principiantes.

Conforme se vera pela exposiçao dos trabalhos escolares, os alumnos que mais se distinguiram sao os Srs. Raphael Frederico e José Freire da Silva ; o primeiro fez consideraveis progressos nos estudos que apresenta ao ar livre, e o Jury conferiu-lhe com toda a justiça o prêmio de viagem à Europa no ultimo concurso para esse fim realizado.

Quanto ao material, se bem que ja se tenham adquiridos alguns retalhos de fazendas para servirem de « fundo » no atelier, sao ainda necessarios alguns costumes antigos ou feitos segundo figurinos antigos ; e é indispensavel que esta aula funcione em local mais apropriado nao so quanto às condicoes de luz mas até de ventilaçao.

Escola Nacional de Bellas Artes, 15 de Dezembro de 1891.

Assinado : Rodolpho Amoêdo

Modesto Brocos

NOTACAO 4744 (1)

Ao Exmo. Snr. Rodolpho Bernardelli M.D.

Director da Escola Nacional das Bellas Artes

Obrigados pelo artigo 22 do Cap 1º do titulo Vº dos novos estatutos a apresentar um relatorio annual dos trabalhos da aula a nosso cargo cumprimos com este devêr fazendo notar o aproveitamento dos seguintes alumnos: Elyseu d'Angelo Visconti e Raul Teixeira Cardozo, os quaes, como se verifica pela exposiçao dos trabalhos escolares mais se distinguem.

Quando esta aula puder contar com um local mais apropriado, aos seus fins e quando se puder dispôr de panejamentos, alguns costumes e outros recursos indispensaveis ; puder à ella attingir o desenvolvimento que comporta a Instituicão.

Aproveitamos o ensejo para lembrar a V.Exa. que a remessa das tintas e mais material dêve ser feito de maneira a nao prejudicar a abertura da aula no futuro anno escolar.

E.N.de Bellas Artes 12 de Dezembro de 1892

Henrique Bernardelli

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4745 (1)

Exposiçao Geral de Bellas Artes

Illm. Sr.

Professor Rodolpho Amoêdo

Tendo sido aprovado por Aviso de 20 de Julho de 1893, do Ministerio da Justiça e Negocios Interiores, o regimento para as exposições geraes de bellas-artes que, de conformidade com o disposto no art. 56 dos estatutos vigentes, devem effectuar-se annualmente nesta Escola, o Conselho Superior de Bellas-Artes tem a honra de convidar-vos para que concorrais com vossas apreciadas produções à primeira exposição, que se realizará em Setembro de 1894. Outrosim envio-vos junto um exemplar impresso do alludido regimento, onde encontrareis instrucções referentes às condições de admissao, premios, etc. Certo que nao deixareis de concorrer com os vossos trabalhos para o brilhantismo da instituição,

Subscrevo-me com a devida consideração

(assinado) Rodolpho Amoêdo

Director Interino.

Escola Nacional de Bellas-Artes. Capital Federal, 1 de Setembro de 1893.

NOTACAO 4746 (1)

7 de Setembro

1822-1893

Pro Patria

(Selo e Fita comemorativa da Republica dos Estados-Unidos do Brazil)

O Centro Artistico congratula-se com as Corporações Populares, pela proxima commemoração jubilosa da data de 7 de Setembro, em que se fez independente o Brasil, e fraternalmente lhes communica que tomará parte nas demonstrações civicas do glorioso dia, indo depor uma corôa aos pés da estatua de José Bonifacio de Andrada e Silva.

O lendario Patriarcha da Independencia é a imagem triumphal do Povo, no facto culminante que constituiu o advento historico da Nação Brasileira. As ardentes aspirações liberaes do seu nobre coração resumiao o presentimento democratico da Patria futura. Seu alto espirito, illuminado de rara cultura encyclopedica, personificava energicamente o genio do povo que ia apparecer. E o influxo poderoso de sua vontade foi o conselho efficaz e o decisivo impulso da emancipação fecunda que o principe D. Pedro I proclamou.

O Centro Artistico, consciente do seu dever, em contemplação do Affecto, que é a alma das Artes e ao mesmo tempo a razão de ser da solidariedade humana na Família e na Pátria, pensa bem merecer de todos, com o seu acto de homenagem à memória do grande precursor e primeiro guia do Patriotismo Brasileiro.

Ao Cidadão Prof. Rodolpho Amoedo.

Capital Federal, 4 de Setembro de 1893 – Anno V da Republica.

Leopoldo Miguez.

Eduardo Barbosa.

Medeiros de Albuquerque.

João Rodrigues Cortes.

José Rodrigues Barbosa.

Rodolpho Amoedo.

Raul Pompeia.

Modesto Brócos.

A. Fertin de Vasconcellos.

Francisco de Assis Pacheco Netto.

Carlo Parlagrecco.

Pedro Veloso Rabello.

Frederico Nascimento.

Sante Bucciarelli.

Ignacio Porto Alegre.

Henrique Braga.

F. Alfredo Bevilacqua.

Arnaud Gouvêa.

Augusto Girardet.

Heitor Cordoville.

Dr. J. C. Teixeira Brandão.

NOTAÇÃO 4747 (1)

EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS ARTES

Escola Nacional de Bellas Artes

N. 64 Pintura

Nome Prof. Rodolpho Amoedo

Naturalidade Rio de Janeiro

Nacionalidade Brasil

Edade 39

Nomes dos mestres Alexre. Cabanel e Puvis de Chavannes

Recompensas obtidas Medalha na Exposição de Chicago

Titulos Director da Escola Nacional de Bellas Artes e professor de Pintura

Assumpto Retrato da Exma. Snra. A. A.

Dimensoes 0,94 0,73.

Endereço Rua Marquesa de Santos (ilegivel:de Sá)

Capital Federal, 25 de Julho de 1894.

O Conservador, Joao José O Silva

O expor. Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4748 (1)

Exmo. Snr. Director da Escola Nacional de Bellas Artes

Cumprindo o dever de relatarvos as mais importantes occurencias havidas, durante o anno que hoje finda, na aula de pintura que tenho a honra de reger nesta Escola; antes de tudo devo salientar os progressos realizados pelos alumnos em geral, progressos tanto mais sensiveis quanto quase todos os alumnos tem apenas dous annos de estudo e trabalham em pessimas condicções. Distinguiram os Snrs. Bento Barboza, Joao Macedo e Antonio Vianna ao primeiro d'estes foi conferido o premio de viagem como recompensa das provas superiores que exhibiu em concurso para esse fim realizado. O Snr. Vianna concorreu tambem ao premio de viagem e as suas provas nao deixaram indifferente o Jury.

Todos os annos somos obrigados a registrar, pezarosos, o pessimo local em que funciona a aula de pintura, infelizmente ainda este anno sou forçado a insistir junto a Vós, afim de que obtenhaes dos poderes publicos, uma sala, ou qualquer couza mais apropriada para atelier de pintura, do que aquella que temos tido até hoje. Além do mais, o local, accresce que n'elle funcionando tambem a aula de modello vivo que necessita uma installação de luz electrica e que nao é possivel remover durante o dia, constitue isso um estorvo para ambas as aulas. Eis Snr. Director o que me parece mais urgente obter, afim de fornecer aos alumnos ensejo de mais facilmente progredirem tornando ao mesmo tempo o trabalho mais atrahente, e a frequencia maior.

Saude e fraternidade.

Rodolpho Amoêdo

Escola Nacional de Bellas Artes 31 de Dezembro de 1894.

NOTACAO 4749 (1)

Exmo. Snr. Director

Conforme fostes informado dividimos a aula de Pintura em duas turmas ficando a cargo do muito competente professor Henrique Bernardelli uma, e a outra sobre a minha direcção.

No sorteio a que se procedeu coube à minha turma os alumnos J. Fernandes Machado, Joao Moreira de Macedo e A. Eugenio dos Santos, os quaes cumpriram o melhor possivel o programma, já exhibindo estudos feitos ao ar livre, conforme se verificou na ultima exposiçao de trabalhos escolares, já revelando sensiveis progressos nos estudos de interior alias feitos em pessimas condicções. Todos os annos reclamamos providencias serias no sentido de se cumprir o regulamento facultandose-nos um local apropriado para atelier de pintura. Infelizmente é forçozo confessar que nada se tendo até aqui, por minha parte só continuo a reclamar para deixar bem patente que se os inconvenientes subsistem nao é à falta de reiteradas reclamações.

Eis Snr. Director o que de mais importante me cumpre relatar-vos sobre a aula de Pintura que tenho a honra de dirigir n'esta Escola.

Escola Nacional de Bellas Artes

10 de Dezembro de 1895.

Profsor. Rodolpho Amoedo.

NOTACAO 4750 (1)

Escola Nacional de Bellas Artes

Capital Federal, 16 de Março de 1896.

Programma da aula de pintura

1° anno. Estudos de natureza morta, Gessos moldados do natural, pannejamentos, frutas e flôres.

2° anno. Cabeças e troncos de modello vivo estudados dentro e fóra do atelier. Estudos de paysagem simplesmente e com figuras.

(Nota: estes estudos serao feitos com a pintura à cêra). Encaustica.

3° anno. Estudos de figuras completas dentro e fóra do atelier; nuas e vestidas. Aplicações praticas dos differentes processos materiaes das pinturas a gema, a colla, a ovo, e a oleo.

Esbocetos de composição.

Profsr. Rodolpho Amoêdo.

NOTACAO 4751 (1)

Rio de Janeiro, 14 de Outubro de 1896.

Illmo. Snr. Rodolpho Amoedo

Levo ao conhecimento de V.Sa. que os representantes da imprensa, congregados para tratarem das homenagens a prestar ao corpo do grande (?) do Maestro Carlos Gomes em sua passagem por esta Capital, resolveram nomear V.Sa. para fazer parte da Commissao Executiva.

Os representantes da imprensa contam com o efficaz concurso de V.Sa.

Helder Teixeira.

2° Secretario.

NOTACAO 4752 (1)

Ao Exmo. Snr. Profsr. Rodolpho Bernardelli

M.D. Director da Escola Nacional de Bellas Artes.

Accuzo o recebido officio de V.Exa. em o qual se contem a minha nomeação para membro das Comissoes dos concursos, de viagem e da cadeira de Dezenho Figurado, sentindo que o meu estado de saude mo nao permitta acompanhar com a devida assiduidade taes concursos, venho pedir-vos me dispenseis daquelle encargo.

Sendo a primeira vez que peço dispensa de qualquer das honrozas incumbencias que imerecidamente me tendes confiado espero sêr attendido.

Saude e Fraternidade.

Capital Federal 23 de Novembro de 1896.

Profsr. Rodolpho Amoêdo.

NOTACAO 4779 (1)

Caixa Beneficente Theatral

Secretaria em 21 de Abril de 1897

Illmo. Snr.

Tendo a assembléa geral que esta Caixa realisou a 19 do corrente, conferido a V.S. o titulo de socio Honorario, venho por este meio scientifical-o, convidando-o ao mesmo

tempo a comparecer nesta secretaria, no dia 26 do corrente, as 4 horas da tarde, afim de, em sessao sollemne de posse da nova administração, receber o respectivo diploma.

Congratulando-me com a assembléa geral pela distincão tao merecidamente conferida a V.S., manifesto-lhe os protestos de minha subida consideração e estima.

Ao Illmo. Snr. Rodolpho Amoêdo,

Distincto socio Honorario

Dr° e Secret° da Assembléa

(assinado) Aim... Pacheco

NOTACAO 4780 (1)

Exmo. Snr. Director

Profsr. Rodolpho Bernardelli

Em cumprimento à vossa circular datada de 5 de Julho do corrente anno viemos comunicar-vos que presentes nesta Escola hoje 12 de Julho às 12 horas do dia esperamos até a ½ hora pelo Snr. Secretario e no fim desse tempo nao tendo comparecido o m° Snr. para maior brevidade do serviço pedimos mandeis transcrever do relatorio do fim anno passado ante o Profsr. D. Bérard menciona nominalmente os alumnos classificados no concurso em questao.

Escola Nacional de Bellas Artes 12 de Julho de 1897.

Rodolpho Amoêdo

D. Bérard.

NOTACAO 4781 (1)

(Escrito em cima, a lapis: “Resposta de um Inspector a um Bedel sem nome, da circular do Director.”)

Exmo. Snr. Director da Escola Nacional de Bellas Artes.

Snr. Profsr. Rodolpho Bernardelli

Em cumprimento a Vossa circular de Dezembro proximo findo, venho relatar-vos o andamento dos trabalhos escolares do ano de 1897 na aula superior de pintura bem como no curso de dezenho figurado frequentado por alumnas o qual por convite vosso tambem derijo.

Frequentaram a aula superior de pintura 6 alumnos e duas alumnas, todos deram as maiores provas de boa vontade na applicação esforçando-se por progredir o que em

grande parte conseguiram como ficou provado na ultima exposiçao de alumnos. Parece-me excuzado accrescentar que nenhum destes alumnos deixou de portar-se exemplarmente. Eis a ordem por que foram classificados os aproveitamentos de cada um d'elles.

1a. turma Pintura

1° 1° lugar Antonio Eugenio dos Santos.

2° 1° lugar Evencio Nunes.

2a. turma

1° Carlos A. de Agostini.

2° D. Francisca Emilia de Campos

3° J. Pereira da Fonseca

Cumpre notar que estes alumnos exhibiram estudos de pintura a oleo e a encaustica e a colla.

Conviria muito que se pudesse mandar vir da Europa, directamente, pelo menos uma parte do material uzado n'esta aula, nao só, por que, seria muito mais economico; como, porque d'elle nao haveria falta em meio do anno lectivo trazendo para o ensino embaraços frequentes.

Poder-se-hia mportar, por exemplo, uma certa quantidade de tintas em pó, bem fabricadas, uma certa quantidade de cêra limpa e uma quantidade de petroleos e vernizes de Vibert; productos estes, que por vezes escasseiam em nosso mercado.

Quanto ao curso de Dezenho Figurado do sexo feminino foi elle frequentado por sete alumnas todas de livre frequencia; foi a seguinte a classificaçao feita pela comissao por vós nomeada, durante a exposiçao dos trabalhos escolares.

Dezenho Figurado:

1a. turma 1° lugar D. Maria S. de Castro.

2° lugar D. Luiza de Paula Barros

3° lugar D. Roza Hollanda

2a. turma 1° lugar D. Luiza Duque-Estrada

2° lugar D. Carina Abreu.

O progresso realizado por todas as alumnas mesmo as que nao mereceram uma classificaçao, comparadas com as mais adiantadas, ficou evidenciado na Exposiçao que teve lugar no fim do anno. Seria para dezejar que esta aulla funcionasse n'um local mais arejado e em melhores condiçoes de luz. Faço esta observaçao para nao deixar de mencionar as pessimas condiçoes em que funciona esta aula embora esteja ao corrente

dos esforços por vós empregados para melhorar as condições do ensino transferindo esta Escola para edificio mais apropriado.

Saude e Fraternidade

Profssor. Rodolpho Amoêdo

Escola N. de Bellas Artes 5 de janeiro de 1898.

NOTACAO 4782 (4)

1/4:

(Recibo)

Nº 1375

Associação do 4º Centenario da Descoberta do Brasil

RS. 200.000

Recebi do Exm. Snr. Rodolpho Amoedo a quantia de dusetos mil reis proveniente de sua joia e annuidade como socio Fundador.

Rio de Janeiro, 19 de Junho de 1899.

O Thesoureiro

Julio Cesar A...

2/4:

(Carta)

Rio de Janeiro, 16 de Agosto de 1898.

Ao Exmo. Snr. Rodolpho Amoedo.

Tenho a honra de communicar a V. Sa. que, em sessao da commissao promotora dos festejos do 4º Centenario, realizado no dia 15 do corrente, foi V. Sa. aclamado para fazer parte da commissao central da 4a. Commissao da exposiçao Retrospectiva Brasileira. A primeira sessao da commissao central realizar-se-ha, amanha, 17 de Agosto, no Club Naval, a rua sete de setembro nº 35, as 3h da tarde.

Aproveito o ensejo para apresentar a V.Sa. os meus protestos de estima e consideração.

Eduardo Medici (?)

Secretario

3/4:

(Carta)

Rio de Janeiro, 16 de Janeiro de 1899.

Ao Exmo. Snr. Rodolpho Amoêdo.

Tendo-se, na ultima reuniao da Commissao Central do 4º centenario do descobrimento do “Brazil”, resolvido, em vista da recusa por parte, do Congresso Federal, dos meios necessarios para a realisacao do programma de festejos que fôra organizado, transformar-se em sociedade que farao parte os membros, da mesma commissao e elevar a mil e quinhentos o numero dos socios fundadores, peço vosso assentimento assignando a lista inclusa e solicito o vosso concurso para a acquisicao de maior numero possivel de socios, devendo devolver esta lista até 25 do corrente à Directoria, no Club Naval, rua sete de Setembro n° 35.

Saude Fraternidade.

Silvio Fellice Belchior

Secretario.

4/4:

(documento impresso)

Associação do 4º Centenario do Descobrimento do Brazil

Conselho Deliberativo, em 16 de Fevereiro de 1899.

Tenho a honra de communicar à V.Sa. que, em sessao de 9 do corrente; este Conselho deliberou que cada um dos seus membros se encarregue de propôr com urgencia cinco socios fundadores effectivos ou titulares, ou de obter um donativo nunca inferior a um conto de réis pelos meios facultados nos Estatutos: levando pois este facto ao conhecimento de V.Exa. cabe-me outrosim communicar, que espera o mesmo Conselho nao deixara V.Exa. de envidar todo o empenho em cooperar com esse relevante serviço para a prompta realisacao dos compromissos da Associação do 4º Centenario do Descobrimento do Brazil.

As reunioes do Conselho têm lugar no Club Naval, rua 7 de Setembro n° 35.

Apresento à V.Exa. as minhas respeitosas saudações.

Exmo. Snr. Rodolpho Amoedo

Membro do Conselho Deliberativo

O Secretario do Conselho,

(assinado) Dr. Adauto Freitas.

NOTACAO 4784 (1)

Capital Federal, 29 de Maio de 1899.

Illmo. Snr.

Recebi o officio com que me honrastes em 25 do corrente mez, communicando-me haverdes nesse dia assumido na fôrma dos Estatutos a Direcção da Escola Nacional de Bellas Artes, por estar licenciado o digno Director, o eminente artista nacional Snr. Rodolpho Bernardelli. E vos dignastes accrescentar que esperaes de mim a mesma coadjuvação em bem dos estudos desta Escola, como até aqui tenho procurado fazer.

Agradecendo-vos a delicadeza desta communicação, venho reiterar por escripto as felicitações que no mesmo dia 25 vos apresentei pessoalmente por aquelle auspicioso facto, que nos garante a continuação da mesma solicitude e dedicação na superior direcção dos trabalhos desta Escola, ora tao dignamente confiada ao vosso zelo e provada competencia. Recebo como uma grande honra o appello que fazeis ao meu auxilio em bem do ensino desta Escola, como benignamente declaraes haver eu prestado durante a illustrada Direcção que dignamente succedeis. Corresponderei à este appello com a mesma dedicação e zelo que me vem espontaneo do culto fervoroso que dedico à Arte, e do elevado apreço que pessoalmente vos tributo.

Saude e Fraternidade.

Illmo. Snr. Rodolpho Amoêdo.

D. Director da Escola Nacional de Bellas-Artes.

(assinado) F. I. M. Homem de Mello

NOTACAO 4785 (2)

1/2:

(carta)

Escola Nacional de Bellas Artes 19 de 9bro de 900

Exmo. Snr Profor Rodolpho Bernardelli, M. Dig. Director da Escola Nacional de Bellas Artes.

Em resposta a vossa circular de 16 do corrente junto envio-vos uma lista do material necessario a aula de pintura a meu cargo n'esta Escola.

Como nao posso prever o numero de alumnos que possam vir à frequentar o atelier de pintura determino a quantidade aproximada para um so alumno.

Saude e Fraternidade

Profor. Rodolpho Amoêdo

2/2:

(lista)

Material para aula de Pintura

Pintura à Cêra

500 grammas Cera pura branca

500 grammas Resina Damnar

6 vidros de Oleo essencial de Petroleo

2 litros de Alcool a 30° para queimar

Tinta em pó

500 grs. Olgido de Zinco (por via secca)

30 grs. Sto de Cadmin claro

50 grs. Ocre claro

50 grs. Vermelhao francez ou da China

30 grs. Almagre

30 grs. Vermelho indiano ou rogo-rei (?)

50 grs. Terra de Sienna queimada

20 grs. Laca de Garance

30 grs. Azul de Cobalto

30 grs. Azul Ultramarino

30 grs. Verde Esmeralda (olvido de Chromo)

50 grs. Preto de osso

12 papeloes sem preparação

Pintura a oleo

Vernizes: 6 vidros Verniz para retocar

6 idem Verniz para pintar

4 idem Oleo essencial de petroleo

4 idem Essencia de petroleo.

Tintas em tubo com a formula chimica no rotolo, moidas a oleo.

6 Branco de Zinco (olvido de Zinco)

6 Branco de Prata (carbonato de Chumbo)

3 Amarello de Strontium

6 Amarello de cadimium claro

6 Idem idem escuro

Tintas a oleo 6 Ocre clara

6 Ocre escura

4 Vermelho de Veneza

4 Vermelho indiano

3 Vermelho francez ou da China

6 Terra de Sienna queimada

4 Laca de Garance carmisim

6 Azul de Cobalto

6 Azul de Ultramar

3 Verde Esmeralda

6 Preto de Marfim

4,00 m Tela preparada para a pintura a oleo

Pintura à ovo

Tinta em tubo moidas a ovo, com formula chimica no rotolo.

6 Branco de Zinco (opaco)

6 Amarello de Strontium

4 Detos (?) de Cadmim claro.

4 idem idem idem escuro

6 Ocre claro

6 Vermelho francez permanente

4 Vermelho de Veneza

4 Vermelho indiano

4 Laca de Garance carmizin

4 Laca de Garance queimado

6 Azul de Cobalto

6 Azul Ultramar

6 Verde Esmeralda

6 Verde de Cobalto

6 Preto de Marfim

O Vidro Aqualento, 1 de Verniz, a agua e papeloes sem preparacao.

12. Escola Nacional de Bellas Artes, 19 de Novembro de 1900.

Profor. Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4786 (1)

Escola Nacional de Bellas Artes

Capital Federal 9 de Julho de 1901

Circular

Convido vos a comparecer à sessao do Conselho Escolar que realizar se ha a 12 do corrente a 1 hora da tarde e cuja ordem do dia sera: “apresentação dos relatorios dos Senrs. Professores, correspondentes ao mez de Junho e eleição do professor de pintura, cargo a vagar por terminar a 20 do corrente o prazo de exercicio do professor Rodolpho Amoêdo, de accordo com o decreto de sua nomeação.

Saude e Fraternidade

Illmo. Senr. Prof. Rodolpho Amoedo

(assinado) Prof. Rodolpho Bernardelli

NOTACAO 4787 (3)

1/3:

(carta)

Ministerio dos Negocios da Fazenda

Em 22 de Fevereiro de 1902

Nº 17

Sr. Rodolpho Amoêdo.

Communico-vos, para vosso conhecimento e fins convenientes, que nesta data resolvi nomear-vos para, em commissao, de que tambem fazem parte os Srs Carlos Americo dos Santos e Rodolpho Bernardelli, emittirdes parecer sobre os objectos de valor artistico que o Governo, de accôrdo com o disposto no Art. 31, § 2º, da Lei n. 813 – de 23 de Novembro ultimo, tivér de adquirir para a Escola de Bellas Artes.

Saude e fraternidade.

Joaquim Murtinho

2/3:

(carta)

Exmo. Snr. Dr. Joaquim D. Murtinho

D.D.Ministro dos Negocios da Fazenda

Tendo recebido o officio em que vos dignaste nomear-me para, em comissao com os S.Snrs. Carlos Americo dos Santos e Rodolpho Bernardelli, emettir parecer sobre os objectos de valor artistico que o Governo, de accordo com o disposto no artº 31, § 2º, da Lei nº 813 de 23 de Dezembro ultimo, tiver de adquirir para a Escola Nacional de Bellas Artes venho agradecer tao honroza incumbencia e assegurar-vos que me esforçarei por corresponder a elevada prova de confiança.

(obs.: documento nao assinado e embaixo escrito: “Letra de Amoedo”)

3/3:

(carta)

Ministerio dos Negocios da Fazenda

Em 15 de Setembro de 1902

Nº 84

Sr. Rodolpho Amoedo.

Communico-vos, para os devidos fins, ter este Ministerio resolvido dispensar vos, conforme solicitastes, da Comissao de que fazieis parte, incumbida de dar parecer sobre os objectos de arte offercidos ao Governo para a Escola Nacional de Bellas Artes.

Saude e fraternidade.

(assinatura ilegivel) S... Domingos (?)

NOTACAO 4789 (2)

1/2:

(carta)

Exmo. Snr. Profsor. Rodolpho Bernardelli D. Director da Escola Nacional de Bellas-Artes.

Sendo necessario aos alumnos adiantados do Curso Pratico de Pintura que tenho a honra de dirigir nesta Escola, alguns exercicios de paysagem, e de figura ao ar livre; venho solicitar de V.Exa. as necessarias providencias para que aos referidos alumnos, bem como ao individuo que lhes servir de modello, sejam tomados no local os respectivos pontos.

O local que me pareceu mais conveniente, pela sua proximidade e pela variedade de motivos para estudo que offerece, foi a pedra do Morro da Viuva, situada por traz da rua do Senador Vergueiro, e com entrada pela rua Honorio de Barros.

Saude e Fraternidade

Escola Nacional de Bellas Artes

Rio 5 de Julho de 1904

Profsor. Rodolpho Amoêdo

2/2:

(carta)

Escola Nacional de Bellas Artes

Nº 218

Capital Federal, 8 de Julho de 1904

Exm. Senr. Rodolpho Amoêdo, D. Professor de Pintura da Escola Nacional de Bellas-Artes.

Em resposta ao vosso officio de 5 do corrente, hontem recebido, cumpre me declarar vos para os devidos effeitos que ja providenciei de modo que os pontos dos alumnos que tenham de fazer exercicios de paysagem e de figura ao ar livre sejam tomados, como é mister.

Conforme edital affixado na portaria, o ponto sera tomado, como de costume, na propria Escola, pois de outro modo viria causar embaraços à administração que tem pessoal ja muito limitado e que mal chega para os serviços ordinarios.

Sendo natural, entretanto, que esta medida, que nao posso deixar de tomar, venha de qualquer modo prejudicar a regularidade dos trabalhos ao ar livre roubando alguns minutos aos alumnos; ja dei ordens terminantes para que estes possam assignar o ponto com uma antecedencia de meia hora – as 8 1/2.

Saude e Fraternidade

Prof. Rodolpho Bernardelli

NOTACAO 4790 (2)

1/2:

(carta)

Nº 1

Exmo. Snr. Professor Rodolpho Bernardelli

D. Director da Escola Nal. de Bellas-Artes

Communicando a V.Exa. a minha eleição para o cargo de Presidente da Associação de Aquarellistas, aproveito o ensejo para agradecer a hospitalidade que à mesma Associação, V.Exa. tem, até hoje, dispensado.

Espero, mais uma vez, que igual favor seja concedido para a proxima assembléa que tem de realizar, por pedido de alguns associados, a referida Associação, em dia e hora que lhe possa sêr franqueada, para tal fim, uma das salas da Escola N. de Bellas-Artes.

Com os meus protestos de estima e alta consideração subscrevo-me de V.Exa. att^o adm^{or}. e Obrigmino.amigo.

Prof^{sor}. Rodolpho Amoêdo

Em 3 de Fevereiro de 1905.

2/2:

(carta)

Exmo. Snr. Prof^{sor}. Rodolpho Bernardelli D^o Director da Escola Nacional de Bellas Artes

Tendo a Associação de Aquarellistas de realizar uma assembléa no dia 3 do corrente, venho ainda uma vez, solicitar para este fim uma das salas da Escola que tao dignamente dirigis.

Certo que nos nao recuzareis tao valiozo concurso, aproveito o ensejo para reiterar-vos os meus protestos de cordial estima e alta consideração.

Prof^{sor}. Rodolpho Amoêdo

Presidente da Associação de Aquarellistas

Rio de Janeiro 1^o de Agosto de 1905.

NOTACAO 4791 (1)

Preciza-se para o Curso pratico de Pintura.

Pintura a Encaustica:

500 grs Cêra branca em discos ou em grumos pura

500 grs Rezina Damnar

1 K^o Oxido de Zinco em pó de Merck

60 gr Amarello de Cadmium (sulfureto de Cadmium)

100 gr Azul de Cobalto em pó
200 gr Amarello de Marte em pó
100 gr Vermelho francez em pó
500 gr Sal de Chromo em pedra e do mais claro
100 gr Garance queimada em trociscos
100 gr Verde Cobalto.
12 papeloes sem preparação
1 litro de agua raz
1 de Espirito a 36°
1 de Kerozene
250 grs de Amonia liquida
Escola Nacional de Bellas Artes
1° de Abril de 1905
Prof. Rodolpho Amoêdo
(obs.: anotação no meio do papel: “Braga-Paiva”)

NOTACAO 4792 (1)

Escola Nacional de Bellas Artes
Capital Federal, 18 de Julho de 1906.
N° 532

Illmo. Snr. Professor Rodolpho Amoêdo

Cumpro o dever de communicar-vos que o Conselho Escolar, convocado especialmente para proceder de accôrdo com o art. 32, cap. V, do regulamento approved pelo decreto n° 3987 de 13 de Abril de 1901, conforme vos foi participado pela circular de 5 de Julho corrente, escolheu para occupar o cargo de professor de pintura, que vagara a 22 do corrente com a terminação do prazo de vossa reconducção, o illustre artista Joao Baptista da Costa, ex-pensionista do Governo e laureado com a Medalha de 1a. classe (ouro) na Exposição Geral de Bellas Artes de 1904. À reuniao do Conselho Escolar effectuada a 10 do andante, compareceram 12 professores e o resultado da votação foi o seguinte: Joao Baptista da Costa, 8 votos; Rodolpho Amoêdo, 4 votos.

Dando-vos conta do resultado da eleição procedida regulamentarmente a 10 de Julho, cumpro o dever de agradecer-vos muito cordialmente os relevantes serviços que

prestastes ao magisterio e às Bellas Artes, desde a reforma do ensino artistico devida ao saudoso Benjamin Constant. Saude.

Saude e Fraternidade.

Prof. Rodolpho Bernardelli

NOTACAO 4793 (1)

Exmo. Snr. Director da Escola Nacional de Bellas Artes.

Esperei com anciedade o recebido officio em que V.Exa. me communica que de accordo com o artigo 32 Cap. V do regulamento approved pelo decreto nº 3987 de 13 de abril de 1901, conforme me foi participado pela circular de 5 de Julho corrente, o Conselho Escolar escolheu para occupar o cargo de professor de Pintura que actualmente occupo e vagará a 22 do corrente com a terminação do prazo de minha reconducção o illustre artista Joao Baptista da Costa, ex pensionista do Governo e Laureado com a Medalha de 1a. Classe (ouro) na Exposição de Bellas Artes de 1904.

Esta anciedade era perfeitamente justificada pela curiosidade que eu tinha de saber quaes os imperiozos motivos que impelliram o Conselho a esse procedimento para com collega e companheiro de quinze annos de trabalho. Vêjo, porem pelo vosso officio que o Conselho Escolar só foi animado pelo cumprimento do disposto no regulamento vigente, o qual, alliaz, lhe faculta a reconducção ou a demissao dos docentes cujo prazo de exercicio cathedratico é temporario.

Visto sêr assim, Snr. Director, permittir-me-eis algumas considerações sobre o cazo.

Quando em Dezembro do anno passado terminou o prazo de vosso exercicio de professor de Esculptura o Conselho entendeu que vos devia reconduzir apesar de existir n' esta Capital um artista que nunca exerceu cargo official e esse era o Snr. Corrêa Lima, vosso discipulo, ex pensionista do Governo e Laureado com a grande medalha de 1a. Classe (ouro). Em Junho proximo passado findou o exercicio cathedratico do Snr. Henrique Bernardelli, vosso irmao, e vós prezidistes à sessao do Conselho que entendeu ainda o reconduzir, conquanto os Snrs Baptista da Costa e Visconti ambos laureados em nossas exposições e o ultimo até em exposições universaes estrangeiras como as de Paris, Chicago e S Luiz, pudessem sêr aproveitados para a substituição do illustre docente citado. E ainda mais: até hoje o Conselho nao julgou necessario provêr effectivamente a cadeira de architectura, exercida há perto de dez annos interinamente

pelo Snr Ludovico Berna, o qual, por diversas vezes tem pedido a effectividade do seu cargo.

E assim mantem ainda o Conselho, talvez, por caridade, em uma interinidade chronica, o professor de modelo vivo que, já há alguns annos soffre de grave reumathismo gotozo a ponto de lhe deformar as maos e lhe nao permittir desempenhar o seu difficil encargo, acompanhando os seus conselhos com a indispensavel correcção feita com a precisao e pericia que de um professor se tem o direito de exigir.

Concluo, pois, que a resolução do Conselho Escolar que me excluiu da Escola Nacional de Bellas Artes é mais do que uma descortezia, é um violento proceder inutil e gratuito pelo que fica ditto, inutil, porque nunca pretendi me eternizar na Escola, frustrando com tal pretensao o artigo do regulamento que parece, só deve sêr invocado contra mim. Mas consola-me bastante que para esse procedimento se tenha feito justiça ao talento e aos esforços do meu laureado discipulo e amigo Snr. Joao Baptista da Costa, ficando assim bem patente que o meu trabalho de quinze annos consecutivos de exercicio do Magisterio nao foi inutil ao meu paiz, e quando mais nada eu pudesse produzir para a sua Arte, bastar-me-ia a consciencia destes esforços, para me apresentar de cabeça erguida diante do julgamento dos meus contemporaneos, e se me releveis a immodestia, “posto que ella nao atinja a vossa celebridade”, diante do Juizo severo do Futuro.

Rio 21 de Julho de 1906.

Profsr. Rodolpho Amoêdo

6 rua Honorio de Barros

Ao Exmo. Snr. Profsr. Rodolpho Bernardelli. D. Director da Escola Nacional de Bellas Artes.

NOTACAO 4794 (1)

Programma do Curso de Pintura do Profsr. Rodolpho Amoêdo

O curso de pintura sera dividido em trez series ou turmas, segundo o gráu de adiantamento dos alumnos, a saber:

1a serie natureza morta, constando de gessos antigos e moldados do natural, grupados com objectos de uzo, estofos e roupagens, fructos e flôres.

2a. serie estudos de modello-vivo, cabeças em tamanho natural com estudos de expressao, e academias em pequenas dimensoes. Esbocetos de composição de quadros e ornamentações.

3a. serie estudos de modello-vivo, cabeças, troncos e academias, em metade do tamanho natural. Esbocetos de composição.

Na primeira e segunda series os alumnos se exercitarao nos trez mais caracteristicos processos de pintura; à aquarella, tempera e oleo.

Na 3a. terceira serie, serao dadas noções praticas de envernizamento, limpeza e reparação de pinturas deterioradas.

Serao ainda indicados os meios mais faceis de verificação das tintas, collas, gomas, essencias, oleos e vernizes, bem como os meios de reparar os accidentes diarios como sejam empollas, rasgoes, soluções de continuidade e outros.

Rio de Janeiro 10 de Abril de 1918

Profesor. Rodolpho Amoêdo

(Embaixo a lapis) Approvado unanimemente.

NOTACAO 4795 (1)

Aos 8 de Junho de 1916. 16 hs.

Presentes os Snrs. Rod. Amoêdo. Malaguti. Archimedes. Fiuza. Frederico. Dall'Ara Machado (J.F.). Bernardelli (8). Juliao Machado (9). Foi posto em discussao a proposta do Sr. Presidente Amoêdo da modificação dos estatutos. Conforme o original a archivar.

Após fartas e sensatas considerações entre todos os presentes. Para cursos diurnos e nocturnos: A associação cobrará uma taxa mensal por alumno que frequentar as aulas particulares (?)

Por proposta do Presidente: Exposição a 14 de Julho ou 3 do idem e respectiva festa.

Nomear commissao de 2 só (?) para representá-la. Sessao solenne com Escragnolle Taunay. Commissao glorificadora, pergaminho e concerto musica. Referênciã a illustres mortos. Secção quadros arte retrospectiva à especie combinada (?) leilao sui generis.

A escopo gentilezas e pequenas despesas.

NOTACAO 4796 (1)

3 de Dezembro de 1925

144 rua Bs. Aires – 2º andar

Exmo. Snr. Profsor Joao Baptista da Costa

Dmo. Director da E. Nal. de Bellas Artes

Em respeito a carta de V.Exa. datada de 1º do corrente, tenho a declarar que espero poder sahir amanhã 4 do corrente, comparecendo assim ao inicio das provas de exame de Historia Natural Physica e Chimica, preciso, porém, saber a hóra.

Quanto à prova de esboceto da aula a meu cargo, creio tambem poder comparecer 2a. fa. proxima 7 do corrente as 8 hóras da manha.

Estou ainda muito fraco o medico prohi-be-me fadigas motivo porque nao vou pessoalmente levar esta resposta como éra meu dezejo.

Reiterando os protestos de minha elevada estima e consideração subscrevo-me de V.Exa. muito attzo. admirdor. e Obrigado

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4797 (1)

Os abaixo assignados, professores da Escola Nacional de Bellas Artes.

Considerando que o art. 44 do Regulamento da Escola diz: “será dispensado do concurso pelo voto de dous terços da Congregação, confirmado pelo Ministro, o autor de obra verdadeiramente notavel sobre o assumpto de qualquer das materias leccionadas na Escola”

Considerando que o professor Rodolpho Amoedo, como pintor, é autor de obra verdadeiramente notavel, constituída por paineis decorativos no Palacio Itamaraty, na Biblioteca Nacional, no Supremo Tribunal Federal, no Theatro Municipal, no Supremo Tribunal Militar, no Conselho Municipal, alem de numerosos retratos e quadros, alguns adquiridos para a Pinacoteca Nacional,

Considerando que o professor Rodolpho Amoedo foi um dos organisadores da actual Escola de Bellas-Artes e occupou por diversas vezes o cargo de Director,

Considerando que o mesmo professor exerceu com inexcedivel zelo e rara competencia o cargo de professor de pintura na Escola de Bellas-Artes, pelo praso de 23 annos, dos quaes 15 como professor effectivo, 6 como professor contractado, e 2 como professor interino,

Considerando que o actual Regulamento só exige o praso de 6 annos de professorado para fazer jus à confirmação como cathedratico, (art. 22 § Unico),

Considerando que o professor Rodolpho Amoedo, na vigencia do actual Regulamento, exerceu por mais de 6 annos o cargo de professor de pintura,

Propoem que de accordo com o artigo 44 do Regulamento vigente, seja o professor Rodolpho Amoedo nomeado professor de pintura da Escola Nacional de Bellas-Artes, independentemente de concurso.

Rio de Janeiro, 21 de Janeiro de 1927.

Gastao Bahiana

José O. Corrêa Lima

Archimedes Mem Dias

Cincinato Lopez

Neza Ghatrer ?

Armando Magalhaes Corrêa

Rhêa Stiler ?

Alvaro J. Rodrigues

Frehus Ver Oiti ?

A. Morales de los Rios

Raul de Saldanha da Gama ?

Joao Ludovico Maria Berna.

Rodolpho Chambelland

Augusto Girardet

Lucilio de Albuquerque.

NOTACAO 4798 (2)

1/2:

(carta)

Illm. Snr. Director em commissao da Escola Nacional de Bellas Artes

Faça-se a convocação

José Saraiva Velho ou Filho ???

Os professores abaixo assignados, na fôrma das disposições regulamentares, pedem a V.S. sejam dadas providencias para convocação da Congregação no dia 21 do corrente, às quinze horas, afim de se tomar conhecimento da solução dada pelo Illm. Snr. Ministro da Justiça à proposta de effectivação do professor Rodolpho Amoêdo.

Saudações

Rio de Janeiro, 18 de Fevereiro de 1927

Raul Pederneiras
Gastao Bahiana
R. de Saldanha da Gama
Neza Ghatrer ?
Jelnus Verdié
Armando Magalhaes Corrêa R. dos L. Docentes
Rhéa Stiler ?
Augusto Girardet
José O. Corrêa Lima

2/2:

(Recorte de jornal)

Escola Nacional de Bellas Artes

Reunida hontem, tomou conhecimento a Congregação da Escola Nacional de Bellas Artes do despacho do Sr. Ministro da Justiça, no qual nao é homologada a proposta de nomeação do professor Rodolpho Amoêdo para o cargo de professor de pintura da mesma Escola.

Por unanimidade de votos, depois de debatido o caso, a Congregação resolveu enviar ao Sr. Ministro um memorial redigido pelo professor Gastao Bahiana, que é concebido nos seguintes termos:

“Exmo. Sr. Dr. Vianna do Castello, Ministro da Justiça – A Congregação da Escola Nacional de Bellas Artes, respeitosa mente pede venia para expor algumas considerações relativas à decisão de V. Ex. deixando de homologar a sua proposta de nomeação sem concurso do professor Rodolpho Amoedo como professor de pintura.

As razões que acompanham essa decisão resultam, de facto, numa censura indirecta à Congregação, por descuidada ou incoherente.

Diz, com effeito, V. Ex. que já em 1918 ou pelo menos em 1923, poderia ter sido apresentada a proposta de nomeação sem concurso do professor Amoedo, e que, portanto, ou a congregação ignorava a lei, ou a sua attitude passiva só podia trazer a suposição de que ella nao quizesse dispensar a prova publica de capacidade, hoje, entretanto, julgada desnecessaria.

Sómente o desconhecimento dos antecedentes da questão, por parte dos funcionarios incumbidos de prestar informações a V.Ex., poderia justificar essa conclusao.

Em 1918, a Congregação não propôs a nomeação sem concurso do professor Amoedo, em razão da dúvida então existente quanto à interpretação do art. 44, que não determina a quem cabe a iniciativa da proposta de nomeação, se ao candidato, se à congregação, nem fixa a época em que deva ser feita a proposta, se antes de aberta a inscrição, se na vigência da mesma, ou se depois de realizado concurso sem resultado.

Por isso, o director, afim de evitar qualquer dúvida, preferiu contratar o professor Amoedo por cinco annos.

Posteriormente, o Ministro Alfredo Pinto, no intuito de esclarecer as dúvidas suscitadas pela interpretação do artigo 44, estabeleceu, em aviso de 3 de Dezembro de 1919, que, aberta a vaga, seria immediatamente publicado edital com prazo de “trinta dias”, dentro do qual os pretendentes à nomeação sem concurso teriam de requerer neste sentido e apresentar seus trabalhos de valor.

Assim, em 1922, quando terminou o prazo do contrato do professor Amoedo, já estava firmada doutrina em relação ao modo de applicação do artigo 44.

Nessa occasião, porém, o Ministro Joao Luiz Alves, consultado a respeito da situação do professor Amoedo, resolveu não mandar abrir concurso, em vista da imminência da reforma do ensino.

Assim, não pôde ter lugar, então, a applicação do artigo 44, por falta da publicação do edital previsto pelo Ministro Alfredo Pinto.

De qualquer modo, nos termos do referido aviso ministerial, não caberia à congregação (como diz V.Ex. baseado em informações deficientes) mas sim, ao professor Amoedo, a iniciativa da proposta de nomeação sem concurso.

O prolongamento excessivo da interinidade do professor Amoedo não resultou, portanto, de um descuido da congregação, nem de uma opinião menos lisongeira, quanto aos meritos do mesmo illustre professor: resultou, sim, da inexistência das condições legais exigidas para nomeação independentemente de concurso.

Verificará agora V.Ex. que, nos diversos concursos actualmente abertos na Escola de Bellas-Artes, não foram observadas pela directoria as disposições do aviso ministerial de 3 de Dezembro de 1919, tirando-se, de tal modo, ao professor Amoedo a oportunidade de requerer em tempo a applicação do artigo 44.

De certo, a congregação, surpreendida em 12 de Janeiro com a publicação inesperada do edital do concurso, não se cingiu, quando formulou a proposta de nomeação do professor Amoedo, ao disposto no citado aviso ministerial, que concede ao pretendente o direito de provocar a applicação do artigo 44.

Mas reconhecerá V. Ex. que o facto da congregação ter tomado a iniciativa da proposta, só pôde dar maior significação ao pedido formulado.

Assim, à vista do exposto, e no caso de V.Ex. não julgar sufficiente as razões acima adduzidas para motivar a reconsideração da decisão primitiva, parece-nos necessario que seja suspensa a inscrição aberta para concurso, na Escola Nacional de Bellas-Artes e publicados novos editaes, em conformidade com o aviso ministerial de 3 de Dezembro de 1919.

Esperamos confiantes a decisão soberana de V.Ex.

Rio, 23 de Fevereiro de 1927.”

NOTACAO 4799 (1)

Exmo. Snr. Professor J. O. Corrêa Lima

Dmo. Director da Escola Nal. de Bellas Artes

O abaixo assignado Professor. Interino d’esta Escola tendo exercido cargo de professor de pintura historica na antiga Imperial Academia de Bellas Artes de Março de 1888 a Julho de 1890, e na Escola Nal. de Bellas Artes nos seguintes periodos: de 1891 a 1906 como professor effectivo, de 1918 a 1923 como contratado e de 1924 ate ao presente como interino; Vem requerer as vantagens constantes do artigo 44 do regulamento vigente na forma do edital publicado no Diario Oficial de hoje para o que junta os documentos exigidos no mesmo edital constantes da lista a este anexa.

Rio de Janeiro 28 de Agosto de 1928

Rodolpho Amoêdo

(Ao lado está escrito)

Inscreva-se

29-VIII-1928 José O. Correa Lima

NOTACAO 4800 (1)

Lista das obras executadas pelo Prof. Rodolpho Amoêdo.

Além dos quadros existentes nas Galerias desta Escola, a maior parte devêres de pensionista e que figuraram em diversos edificios de Paris, executou varias obras decorativas em diversos edificios publicos e particulares, a saber: “A entrada e caixa da escadaria do Palacio Itamaraty; o tecto da sala de sessões do Supremo Tribunal Federal; duas salas (salão de honra e salão de sessões) do Supremo Tribunal Militar; dois paineis

decorativos para o Salao de leitura da Biblioteca Nacional; dous grandes paineis decorativos para o salao das sessoes do Conselho Municipal; 10 paineis de flôres e oito paineis, representando as dansas atravez dos tempos, para o Theatro Municipal (tudo executado a cêra e rezina pelo processo “Chauvin”).

Um tecto, representando a Primavera e quatro medalhoes em azul e ouro, para o palacete do Sr. Rocha, na rua Voluntarios da Patria, n° 12, pintura a oleo.

Varios retratos, entre os quaes os da Exma. Sra. Virginia Leao Vellozo, Dr. Joao Felipe Pereira, Dr. Paulo de Frontin, Dr. Victor Villot Martins, Dr. Pedro Delbet (figurou no Salon de Paris), Dr. A. Soudré, Dr. Eurico Coelho, Dr. Nascimento Silva, Dr. Affonso Celso, e outros.

Figurou nas diversas Exposicoes Geraes de Bellas Artes, com diversas obras, a oleo, a aquarella, a tempera, a pastel, a encaustica e a fresco – Salao de 1926 –

Obteve a Medalha de honra com o seu painel decorativo “Eros e a Noite” em 1917. Executou para o Museu Paulista um painel representando um “Bandeirante Faiscador” e para o Theatro de Natal, um tympano do arco scenico, representado a apotheose de J. de Alencar, etc. etc...

Rodolpho Amoedo

Rio 28 de Agosto de 1928

R. Amoêdo

(colado um selo de 600 réis, 28 de 8 de 1928, 1928-1929)

NOTACAO 4801 (1)

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

O Presidente da Republica

Resolve, de accordo com os arts. 22 e 44, do Regulamento annexo ao decreto n° 11.749, de 13 de outubro de 1915, nomear Rodolpho Amoedo para o logar de professor temporario de pintura da Escola Nacional de Bellas Artes.

Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1928, 107° da Independencia e 40° da Republica.

Washington Luis P. de Lima

Augusto de Vianna do Castello

APOSTILLA: O Ministro de Estado da Educaçao e Saude Publica, em nome do Chefe do Governo Provisorio da Republica dos Estados Unidos do Brasil, resolve declarar que o professor a quem se refere o presente titulo passa, em virtude do disposto no art° 315,

§ 3º, do decreto nº 19.852, de 11 de abril de 1931, a exercer o cargo de professor catedrático, nos termos dos arts. 48, letra a e 59 do decreto nº 19.851, da mesma data.

Rio de Janeiro, 8 de julho de 1931.

Francisco Campos

(Carimbo da Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Saúde Pública, Directoria Geral de Expediente 2a. Secção, Anotada: 9-7-31, N. Vianna Freire, 3º Official.)

(Carimbo: Notado em Folha, 2a. Sub-Directoria da Despesa do Thesouro Nacional, em 30 de Julho de 1931. O Escriurario Brito Fernandes)

NOTACAO 4802 (1)

Exmo. Snr. Profsor. J. O. Corrêa Lima

Dmo. Director da Escola Nal. de B. Artes

Em resposta à circular lembrando os termos do artº 159 do Regimento actual e seu segundo paragraho; cabe-me dizer que, conquanto nao frequente a aula de Pintura a meu cargo nenhum alumno matriculado, nao podendo concorrer a premio algum os alumnos livres, dezejaria no entanto para simples estimulo fazer executar o que consta do artigo 171 do alludido regimento.

Respeitozas saudações

Rodolpho Amoêdo

Rio 2 de Setembro de 1929

NOTACAO 4803 (1)

Exmo. Snr. Profsor.

José Octavio Corrêa Lima

Dmo. Director da Escola Nal. de Bellas Artes

Em resposta à solicitação de V.Exa. quanto aos temas de Concurso de fim de anno, na aula de Pintura d'esta Escola, actualmente a meu cargo: cabe-me declarar, que nao tendo na lista de alumno inscripto nenhum matriculado dezejaria eu contudo, a titulo de estimulo, fazer executar as provas contantes do regimento da casa e que se acham exaradas no seu artigo 172, combinado com o artigo 84 do Regulamento vigente.

Respeitozas saudações

Escola Nal. de Bellas Artes 4 de Setembro de 1928

Profesor. Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4804 (1)

Exmo. Snr. Profesor. J. O. Corrêa Lima

Dmo. Director da Escola Nacional de Bellas Artes

Como pede, mediante recibo

José O. Correa Lima

9-11-1929

O signatario necessitando dos documentos que depositou n'esta Escola por occasiao do Concurso para a Cadeira de Pintura que óra exerce e que serviram para attestar sua identidade e idoneidade; vem solicitar de V. Exa. as necessarias providencias afm de lhe serem restituídos os alludidos documentos e nestes termos

P.E.D.

Escola Nacional de Bellas Artes

Rio de Janeiro 9 de Novembro de 1929

Profesor. Rodolpho Amoêdo

(obs.: selo nacional de 600 réis e data de 9.11.1929, 1929-1930)

Recebi os documentos a que se refere este requerimento.

Escola Nal. de Bellas Artes

14 de Novembro de 1929

Profesor. Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4805 (1)

Saco de S. Francisco

Estrada Fróes da Cruz n° 615

Nictheroy

12 de Feveiro de 1930

Illmo. Snr. Batista

Em resposta ao avizo datado de 11 do corrente solicitando-me o programma da aula a meu cargo na E. Nal. de B Artes, declaro, que nao se tendo em nada modificado o regimento interno d'esta Escola; nao vejo necessidade de modificar o programma que tenho-me esforçado por cumprir nos annos anteriores.

Cordiaes Saudações

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4806 (1)

Exmo. Snr. Professor

José O Corrêa Lima

Dmo. Director da Escola Nacional de Bellas Artes

Junto envio uma colleção da revista portuense “Aguia”, órgão da “Renas(cen)ça Portuguesa”: agremiação artistica e literaria editada na cidade do Porto.

Espero que esta offerta encontre acolhimento na Bibliotheca de nossa Escola que tanto precisa de publicações que assignalem os movimentos artisticos litterarios actuaes.

O interesse d’Revista nao esta somente nos artigos por ella estampados e assignados por grandes vultos litterarios de Portugal; como tambem, por varias illustrações e reproduções de dezenhos e quadros de alguns artista brasileiros.

Prevaleço-me do ensejo para reiterar os protestos de minha elevada estima e consideração.

De V.Exca. muito attto. admirador e obrig... amigo

Rodolpho Amoêdo

Rio de Janeiro 2 de Dezembro de 1930

(obs. ao lado:”Estas revistas foram retiradas da Biblioteca e para lá voltaram em 1957.)

NOTACAO 4807 (2)

1/2:

Exmos. Snrs.

Membros da Comissao Reorganizadora da Escola Nal. de Bellas Artes.

“O artº 172 do actual Regimento interno, prescreve; para o Concurso de grau medio de Pintura a execucao de um tondo de tamanho natural pintado a oleo e copiado do modelo-vivo em 25 sessoes no maximo a juizo da Congregação.

Nao é de hoje que venho reclamando sobre essa disposiçao do Regimento. Em todas as Escolas de Bellas Artes essa prova constitue objceto de curso superior, se os alumnos do primeiro e mesmo do segundo anno, para o concurso de grau medio devem executar uma tal prova, o que sera preciso exigir para o de grau maximo ?

Nao sera mais curial deixar a organizaçao desses concursos e a qualidade das provas ao professor ou à Comissao Organizadora dos Concursos ? ... Em todo o cazo, como nao

está completamente revogado o actual Regimento interno, cumprirei ainda este anno a disposição do artº citado, pedindo venia à Comissao Reorganizadora para chamar sua esclarecida attenção para esse dispositivo afim de modificá-lo na proxima futura Reforma.

Respeitozas Saudações

Profsr. Rodolpho Amoêdo

E. Nal. de B. Artes 11 de Fevto. de 1932

2/2:

Exmos. Snrs. Membros da Comissao Reorganisadora da Escola Nacional de Belas Artes.

Por solicitação verbal do Snr. Director, propomos para prova final do ano letivo nas aulas de Pintura desta Escola: que os candidatos de ambas as aulas executem uma cabeça pintada do modelo-vivo animada de uma emoção qualquer à escolha dos candidatos. Isto é, o que em geral se distingue pela denominação de “Cabeça de expressao”. Como prova unica para candidatos do 1º ano.

Respeitosas Saudações.

Rodolpho Amoêdo

Augusto Bracet

Escola Nal. de B. Artes 15 de Fevto. de 1932

NOTACAO 4808 (1)

Exmo. Snr. Profsr.

Archimedes Memoria

Dmo. Director da Escola Nal. de Bellas Artes

Em resposta ao telegrama em que me comunica a abertura das aulas d’esta Escola para 1º de Junho do corrente anno, e bem assim pede o programa da aula de Pintura a meu cargo; cabe-me dizer que nenhuma modificação tendo sido introduzida no actual regulamento nao me parece necessario modificar em nada o programa adoptado até aqui.

Respeitozas Saudações

Rodolpho Amoêdo

Em 28 de Maio de 1932

NOTACAO 4809 (1)

Em 1 de Julho de 1932.

Snr. Professor R. Amoêdo.

Saudações.

Existindo nesta Escola, transmitidas pelo Ministerio e Reitoria, varias propostas de venda de quadros para a Pinacoteca, resolvi convidar-vos para, em comissao, com os professores: Rodolpho Chambelland e Augusto Bracet, opinar sobre o valor artistico dos mesmos.

Diretor. (obs.: A. Memória)

Em tempo: O julgamento será na proxima segunda-feira, 4 de Julho às 2 horas da tarde.

NOTACAO 4810 (1)

Exmo. Snr. Profsor. Archimedes Memoria

Dmo. Director da Escola Nal. de Bellas Artes.

Em resposta à carta Circular de V. Exa. do corrente tenho a declarar que nenhum cargo gratuito ou remunerado exerço além do de Profsor. de Pintura d'esta Escola.

Escola Nal. de Bellas Artes

31 de Janeiro de 1933

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4811 (1)

Nao faltam publicações em que sao explicados os processos materiaes da arte da Pintura, na antiguidade na idade media e modernamente, de 1830 para cá, muitos artistas e homens de letras que se interessaram por esta sublime arte, publicaram trabalhos seus e outras traducções de authores antigos.

Entretanto um artista que sobre esses mesmos processos publicou um livro notavel, pondo um pouco de ordem n'estas couzas pode dizer "que a conservação da Pintura se encontra hoje na razao inversa da sua antiguidade!"

Por que ? e como ? Como os pintores, cada vêz menos se tem querido occupar com estas questoes, o Mercantilismo se foi apropriando da confecção de todo o material artistico, sob o pretexto de lhes poupar tempo na confecção do mesmo material! Ora, a industria foi progredindo com o desenvolvimento da Chimica, mas foi tambem

facilitando imitações desastrosas que os artistas tiveram de suportar pagando assim bem caro a sua negligencia ou mesmo bôa fé....

Por que ? a esta interrogação se respondem pouco com a resposta à primeira e mais algumas outras razões como seja por exemplo a falta de um ensino systemático sobre os diferentes processos materiais da Pintura, entendendo-se que basta adquirir reputação de Pintor para poder decidir sobre o emprego, qualidade, e authenticidade de qualquer materia das que se uzam em pintura. Não é preciso mais para demonstrar que o ensino dos processos materiais da Pintura, se impõe como uma necessidade imperiosa n'uma Escola Superior de Bellas Artes.

Existindo duas cadeiras de Pintura em nossa Escola Nat. de Bellas Artes, pensei logo que me foi confiada a regencia de uma d'ellas, em dar-lhe uma feição pratica; sem prejuizo da materia. Doutrinário, procurando dar aos meus alumnos noções positivas sobre os principais processos materiais, familiarizando-os com o material e seu emprego.

Claro está que não se pretende fazer de cada alumno um especialista em cada um dos processos em uso, mas collocar-os em situação de conscientemente escolher aquelle que melhor se coadune com o seu sentimento, offerecendo-lhe assim facilidades maiores para o seu desenvolvimento.

Foi por estas razões que adoptei tres dos principaes processos mais praticados actualmente, os quaes não somente se auxiliam mutuamente como instruem o artista sobre um grau de numero do material empregado na Pintura. São elles a aquarella, a tempera, e o oleo.

Conquanto a aquarella propriamente dita tal como se pratica hoje, só surgiu no começo do seculo IX sendo portanto a mais moderna; pareceu-me de toda a conveniencia iniciar os jovens artistas começando por um processo que além de simples emprego, o material é de comoda e facil aquisição.

Com algumas noções praticas deste processo em que só são empregadas as tintas por transparencia, pôde o alumno enfrentar as difficuldades da Tempera, pintura que sem prescindir dos processos nem do material da Aquarella, já comporta opalescencias e empastamentos facultando maiores recursos de correção.

Por ultimo poderao enfrentar a mais uzada de todas as pinturas, hoje praticada, a "Pintura a oleo", embôra hoje não seja mais considerada a mais solida.

Com trez annos de successivas praticas destes processos e com o manejo do material correspondente poderá o alumno que esteja possuido de grande amôr à arte escolher o

processo que melhor lhe convenha ou qualquer outro d'elles derivado, como o Gouache, a pintura a cêra, etc etc.

Será preciso lembrar-nos que como muito bem diz J.G.Vibert em seu notavel livro sobre a conservação da Pintura: “que, se dérmos aos vindouros a impressao de que a Pintura nao dura elles acabarao abandonando-a !...”

Profsor. Rodolpho Amoêdo

Escola Nat. de Bellas Artes 24 de Março de 1933

NOTACAO 4812 (1)

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

O Ministro de Estado de Educação e Saúde Pública, em nome do Governo Provisorio RESOLVE, nos termos do artº 1º, § 3º, do decreto nº 22.897, de 6 de julho de 1933, designar para membro do Conselho Tecnico Administrativo (Curso de Pintura, Escultura e Gravura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Rio de Janeiro, o professor da mesma Escola RODOLPHO AMOÊDO.

Rio de Janeiro, 17 de abril de 1934.

(assinatura ilegível)

NF/JM

3.678-34

No verso do documento:

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO

REGISTRADO A FLS. 37 DO LIVRO COMPETENTE EM 26 DE ABRIL DE 1934

Carlos ... e Albuquerque

Registre-se Archivo de Memoria

Registrado a fls. 82 do livro nº 2 do pessoal docente e administrativo.

Secretaria da Escola Nacional de Belas Artes 27 de Abril de 1934

(assinado) ... Ferreira

(Carimbo) Secretaria dos Negócios de Educação e Saúde

Directoria Geral de Expediente

2a. Secção

Anotada em 17-4-34

Julieta Magalhaes

NOTACAO 4813 (1)

O Director do Expediente e do Pessoal do Tesouro Nacional,
Declara que a Rodolpho Amoedo aposentado por decreto de vinte de Agosto de 1934,
nos termos do nº 3 do artº 170 da Constituição Federal e artº 64 do decreto nº 19.851,
de 11 de Abril de 1934, no lugar de professor cathedratico da Escola Nacional de Bellas
Artes compete a quantia annual de doze contos de réis (12:000\$000), sendo 8:000\$000
de ordenado e 4:000\$000 de gratificação, visto contar mais de 25 annos de magisterio
publico a partir de 20 de Agosto de 1934, data do decreto de sua aposentadoria.
O que se cumprirá na Estação competente, incluindo-o em folha.

Rio de Janeiro, 10 de Janeiro de 1935

Augusto de Oliveira Bevilaqua.

Director do Expediente e do Pessoal

Processo – 65.147/34

No verso:

Registrado a fls. 160 do competente livro

Directoria do Expediente e do Pessoal do Tesouro

Em 10 do 1 de 1935

O escripturario

(ilegivel)

Notado em folha

Sub-Directoria da Despeza do Thesouro Nacional

Em 16 de Abril de 1935

R.Maia

Inscripto no assentamento dos aposentados fls. 183

2a. Sub-Directoria da Despeza

Thesouro Nacional em 16 de abril de 1935

R.Maia

NOTACAO 4814 (1)

Relação dos livros propostos à venda pelo Professor Rodolpho Amoêdo, e que a
Biblioteca nao possui:

Preço total.....

1 – Leçons de chimie elementaire – de M.-J. Girardin – em 5 volumes.

- 2 – Murillo – de Paul Lafond – em 1 volume.
- 3 – Prud'hon – de Etienne Bricon – em 1 volume.
- 4 – Grammaire elementaire de l'ornement – de J. Bourgoïn – em 1 volume.
- 5 – L'art persan – de AL. Gayet – em 1 volume.
- 6 – L'art indien – de Maurice Maindron – em 1 volume.
- 7 – La sculpture espagnole – de Paul Lafond – em 1 volume.
- 8 – La peinture française aux XVIIème et XVIIIème siècles – de O. Merson – em 1 volume.
- 9 – La peinture française du IXème à la fin du XVIème siècles – de Paul Mantz – em 1 volume.
- 10 – L'archéologie etrusque et romaine – de Jules Marths – em 1 volume.
- 11 – Lexique des termes d'architecture – de Jules Adeline – em 1 volume.
- 12 – Precis d'histoire de l'art – de C. Bayet – em 1 volume.
- 13 – Theorie scientifique des couleurs – de N. Rood – em 1 volume.
- 14 – La beauté des forms – de C. Mauclair – em 1 volume.
- 15 – Des classiques aux impressionnistes – de Albert Letellier – em 1 volume.
- 16 – Couleurs et vernis – de G. Alphen – em 1 volume.
- 17 – L'esthétique – de Eugene Véron – em 1 volume.
- 18 – Precis d'analyse chimique – de E. Fink – em 2 volumes.
- 19 – Revista do Inst. Historico e Geographico Brasileiro – 1 numero.
- 20 – Velazquez et ses oeuvres – de William Stirling – em 1 volume.
- 21 – Recherches sur l'art statuaire – de Emeric David – em 1 volume.
- 22 – Essais sur la theorie du dessin – de Eugene Guillaume – em 1 volume.
- 23 – L'oeuvre de P.-V. Galland – de Henry Havard – em 1 volume.
- 24 – Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi – de E. Pieraccini – em 1 volume.
- 25 – Catalogue della Galeria Nazionale di Arte Moderna – de A. Vasari – em 1 volume.
- 26 – Nouvelle anatomie artistique – le cheval – de Paul Richer – em 1 volume.
- 27 – La gravure à l'eau forte – de Henry Boutet – em 1 volume.
- 28 – Rassegna d'arte antica e moderna – de Corrado Ricci – em 1 volume.
- 29 – Couleurs et vernis – de Ch. Coffgnier – em 1 volume.
- 30 – Initiation à la mécanique – de Ch. Ed. Guillaume – em 1 volume.
- 31 – Leonardo da Vinci – Pittore – de Adolfo Venturi – em 1 volume.
- 32 – Les grands peintres-graveurs depuis Rembrandt jusqu'à Whistler – 1 n° especial do Studio.

33 – Rondonia, Anthropologia, Ethnographia – de E. Roquette Pinto – em 1 volume.

34 - L'art en Grèce – de A. de Ridder- em 1 volume.

35 – La farce de l'art vivant – de Camille Mauclair – em 1 volume.

Rio de Janeiro, 5 de Novembro de 1936.

NOTACAO 4815 (1)

M.E.S.-U.B. – ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

Em 2 de Maio de 1938.

Exmo. Sr. Dr. Gustavo Capanema, M.D. Ministro de Estado da Educação e Saúde.

Tenho a honra de convidar V.Ex., para assistir o ato de reabertura dos cursos desta Escola e de homenagem ao Professor Rodolpho Amoêdo, antigo catedrático deste Instituto, com a inauguração de seu busto, em bronze; ceremonias essas que se realizarao às 16 horas do proximo dia 4, no salao nobre deste estabelecimento.

Valho-me do ensejo para reiterar a V.Ex. os meus protestos de elevada consideração.

Augusto Bracet

Diretor em exercicio

(obs.: documento nao assinado).

REGISTRADO Livro 4 folha 113.

(assinado) H.V.V.

NOTACAO 4816 (3)

1/3:

Exmo. Snr. Dr.

O abaixo assignado, professor interino de pintura na Escola Nacional de Bellas Artes, pretendia requerer a sua effectivação n'esse cargo, de accordo com as normas do aviso ministerial de 3 de Dezembro de 1919, o qual determina que, antes de se proceder a concurso, seja publicado edital, com prazo de 30 dias, para apresentação dos requerimentos de candidatos a nomeação independentemente de concurso; sendo de notar que o citado aviso ministerial, (como consta do livro de inscripções na secretaria da Escola, e do Diario Official de 26 de Fevereiro, 15 de Maio e 22 de Agosto de 1920) foi applicado, na Escola de Bellas Artes, em todos os concursos realizados posteriormente ao dito aviso.

Entretanto, no concurso aberto em 12 de Janeiro de 1927 para provimento da cadeira de pintura, foi omittada, por inadvertencia da directoria da mesma Escola, a publicação do alludido edital, com prazo de 30 dias.

Ficou portanto o abaixo assignado na impossibilidade de usar do direito, que lhe assistia, de requerer a sua nomeação, independentemente de concurso.

Tendo sido porem protelada, até hoje, a realização do referido concurso, vem o abaixo assignado, respeitosaente sollicitar de V.Ex., a bem dos seus direitos, que, antes de se iniciar as provas respectivas, seja marcado prazo de 30 dias para que os possiveis pretendentes à nomeação sem concurso possam apresentar seus requerimentos nos termos da lei.

2/3:

Nota sobre a situação do Professor R. AMOÊDO

O Professor R. Amoêdo exerceu o cargo de professor interino de pintura na Imperial Academia de Bellas Artes, de Março de 1888 a 1890, e na ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES, nos seguintes periodos:

De 1891 a 1906 (15 annos) como professor effectivo

De 1918 a 1923 (6 annos) como professor contractado

De 1924 até hoje (4 ½ annos) como professor interino.

Já conta portanto mais de 24 annos effectivos de magisterio; e, em 1927 a Congregação, por voto unanime, a propoz ao Governo a nomeação do Professor Amoêdo como professor effectivo de pintura, em vista das suas excepçionaes qualidades de artista e de professor.

O Snr. Ministro da Justiça deixou entretanto de homologar o voto de Congregação, em consequencia das informações da directoria que, por inadvertencia, affirmou nunca ter sido applicado, na Escola Nacional de Bellas Artes, o aviso ministerial de 3 de Dezembro de 1919, o que nao é exacto, como se verifica no Diario Official de 26 de Fevereiro, de 15 de Maio, de 22 de Agosto de 1920, e tambem no livro de inscrições a concurso, existente na Secretaria da Escola.

Assim, o unico meio de restabelecer a ordem legal, consiste em sustar a realização do concurso, por trinta dias, durante os quaes os candidatos à nomeação independentemente do concurso poderao apresentar seus requerimentos de accordo com a lei.

3/3:

Nota sobre a situação do Professor Rodolpho Amoêdo.

Foi eleito professor honorario da antiga Academia de Bellas Artes em sessao da Congregação realisada em 18 de Fevereiro de 1888 e nomeado por decreto de 29 do mesmo mez e anno sendo em seguida designado para reger interinamente a aula de Pintura historica.

Por aviso de 30 de Novembro de 1889 da Secretaria dos Negocios do Interior foi nomeado para em commissao elaborar a reforma da referida Imperial Academia. Em 30 de Dezembro de 1890 foi nomeado por Decreto do Governo Provisorio para reger uma das cadeiras de Pintura da nova Escola Nacional de Bellas Artes, tendo entrado em exercicio a vinte e dois de Julho de 1891, cargo que exerceu até 1906. – Por decreto de 11 de Fevereiro de 1893 foi nomeado Vice-Director da alludida Escola, assumindo o exercicio de Director do mesmo mez e anno, até 4 de Setembro de 1894.

Em 16 de Maio de 1896 assumiu novamente o exercicio de Director até 20 de Novembro de 1896, - em 25 de Maio de 1899 voltou ao exercicio de Director até 25 de Setembro de 1900.

Em 22 de Julho de 1901, foi reconduzido no cargo de Professor de Pintura em virtude da reforma Epitacio. Decreto n° 3987 de 13 de Abril de 1901 – Em 22 de Julho de 1906 foi dispensado desse cargo.

Em 1° de Abril de 1918 foi contratado pelo Ministerio do Interior para reger pelo praso de 5 annos uma das cadeiras de pintura da Escola Nacional de Bellas Artes na conformidade constante do artigo 3° numero 4 da lei n° 3454 de 6 de Janeiro de 1918....De Fevereiro de 1888 a Setembro de 1890 (dois annos e meio) (interino).

De Abril de 1918 a Abril de 1928 (5 annos) (contractado).

De 1924 até 28 de Outubro de 1928 (4 annos) (interino).

De 29 de Outubro até hoje – Janeiro de 1831 (dois annos e meio) (temporario).

Em 1927 a Congregação, por voto unanime propôz ao Governo a nomeação do Professor Rodolpho Amoêdo para Professor effectivo de Pintura independentemente de concurso o que foi homologado em 29 de Outubro de 1928 com a designação de temporario.

(do actual regulamento, artigo 22 – 44).

Rio de Janeiro, de 1931.

NOTACAO 4817 (2)

1/2:

Exmo. Snr. Profsor. Joao Baptista da Costa

Dmo. Director da Escola Nal. de Bellas Artes,

Em resposta ao telegrama subscripto por V. Exa., pedindo-me o programa da aula a meu cargo, nesta Escola, cabe-me declarar a V. Exa., que, caso nao vêja a respectiva commissao qualquer inconveniente; mantenho o mesmo do anno anterior.

Respeitozas saudações

Profsor. Rodolpho Amoêdo

2/2:

Exmo. Snr. Profsor. Archimedes Memoria

Dmo. Director da Escola Nal. de Bellas Artes

Em resposta ao telegrama em que V. Exa. pede o programa da aula a meu cargo para o corrente anno lectivo, cabe-me communicar, que, nenhuma alteraçao tendo havido no regulamento existente da Escola; parece-me nao haver inconveniente em continuar o programa dos annos anteriores.

Cordiaes saudações

Profsor. Rodolpho Amoêdo

Rio 15 de Fevereiro de 1934

NOTACAO 4819 (1)

Illmo. Snr. Redactor do “Jornal do Commercio”.

Tendo somente hoje chegado ao meu conhecimento um artigo sobre a Escola Nacional de Bellas Artes assignado pelo Snr. Antonio Parreiras venho pedir-vos lugar para uma retificaçao que julgo necessaria –

Nao venho tomar a defeza da actual Escola Nacional de Bellas Artes, na qual esse Snr vê tantos perigos e desastres para a Arte Brasileira; e isto simplesmente porque me julgo dispensado de o fazer attendendo a que esses perigos sao assignalados por quem só a contra gosto nao faz parte dos salvadores da arte, como nos chama.

Nesse artigo porem elle envolve o meu nome em uma accuzaçao que nao posso deixar correr mundo, sem protestar contra a inverdade n’ella contida.

Diz o Snr Parreiras que o Snr Belmiro de Almeida fôra suspenso da Escola por ordem do ministro em consequencia de haver energicamente repellido offensas e injustiças que lhe fez o Vice-Director da Escola.

Quero crer que fosse mal informado pois que nao só nunca offendi pessoalmente a ninguém como nunca pratiquei acto algum que pudesse sêr classificado de injustiça contra quem quer que seja.

O Snr Belmiro foi dispensado do lugar de professor interino da cadeira de Dezenho Figurado que exercia n'esta Escola, nao só por insubordinação querendo abrir sua exposiçao particular em epocha em que o Regimento das Exposiçoes Geraes a isto se oppoê e sem autorisaçao do Director, mas tambem por ter ido convidar o Snr. Ministro do Interior a abrir a referida exposiçao, estando já de posse de um officio em que eu como Director estranhava os anuncios por elle feitos para esse fim.

Em apoio do que affirmo tenho testemunho de pessoas respeitaveis como o Snr Dr Borges Monteiro, Secretario do Ministro, o Snr. Dr. Joao Lopes entao Presidente da Camara dos Deputados e mais dos Snrs. Dr. F. Fajardo professor da Escola, Dr. Candido José Teixeira entao secretario da Escola, e outras pessoas mais além de uma carta que opportunamente escrevi ao Snr. Leitao, Redactor d'esta folha. Nesta carta eu previa que os factos occorridos por occasiao d'esse tao lamentavel incidente pudessem sêr adulterados dando-me como aggressor, quando éra eu o agredido.

Há ainda officio que n'essa occasiao dirigi ao Snr. Belmiro, a resposta d'este Snr., e os officios meus ao ministerio dando circunstanciada e minuciosa informaçao de tudo os quais lamento que o Snr Parreiras nao tenha percorrido.

Saude e Fraternidade.

Rodolpho Amoêdo.

Mrqza de Santos

Publicado em 25 de Dezembro de 1895.

NOTACAO 4823 (1)

Exmo. Snr. Profsor.

Archimedes Memoria

Dº Director da Escola Nal. de Bellas Artes

Tendo sido deliberado em Assembléa Geral extraordinária, realizada na 3a. Convocaçao que teve lugar no dia 5 do Corrente n'esta Escola que se liquidasse o patrimonio da

Associação de Aquarellistas existente na Caixa Economica d'esta Cidade dissolvendo-se a mesma Associação. Feita essa liquidação pelo thezoureiro Profsor. Raphael Frederico, para esse fim auctorizado, pela Assembléa a que acima se allude; dando cumprimento à decizao que também foi unanimemente approvada na dita Assembléa extraordinaria de fazer entrega ao Snr. Director d'esta Escola da importancia de 2:345#000rs dous contos trezentos e quarenta e cinco mil reis – producto do referido patrimonio para o fim de sêr transformada em titulos da divida publica instituindo-se com o producto dos juros respectivos um premio annual conferido a um alumno de pintura que mais se distinga em aquarella. Da importancia acima referida foram retirados para as despesas com a liquidação da caderneta, cincoenta mil e quatro contos: 50#400rs – importancia da publicação da acta no diário official de 5 de setembro e nove mil 600 = 9#600rs do custo da publica forma coberta recebida pelo Tabeliao cancela o custo d'este capital.

NOTACAO 4824 (1)

BRASIL DEPARTAMENTO DOS CORREIOS E TELEGRAFOS

TELEGRAMA 4747

Professor Rodolpho Amoedo

Rua Buenos Aires – 144 – 2º andar.

De Lapa N° 17406 PLS 37 DATA 3/9/1934 HORA 17,25

Nome C.T.A. levo vosso conhecimento consignaço acta, voto louvor brilhante collaboração prestastes no dedicado desempenho vosso mandato.

Archimedes Memoria

Director da Escola Nacional de Bellas Artes.

NOTACAO 4826 (1)

Exmo. Snr. Director Geral da Contabellidade da

Secretaria da Justiça e Negocios Interiores.

Certifique-se Directoria de Contabilidade em 20 de Março de 1907.

O Director Gnê.

J. Bordini

Rodolpho Amoêdo ex-professor de Pintura da Escola Nacional de Bellas-Artes requer, para fins de direito, mandeis passar por certidao o teor dos officios com os quaes foram

remettidos ao Thezouro Nacional os documentos e Justificações de seu pedido para continuar a contribuir para o Montepio dos funcionarios do Ministerio da Justiça e Negocios Interiores.

E.P.D.

Rio de Janeiro, 18 de Março de 1907.

Rodolpho Amoêdo.

Certifico, em obediência ao despacho supra, que revendo o livro de minutas dos officios desta Secção, relativos ao Montepio Civil deste Ministerio, encontrei as minutas referentes ao ex-professor Rodolpho Amoedo, do teor seguinte: “Montepio dos Funcionarios do Ministerio da Justiça e Negocios Interiores. Directoria da Contabilidade. Numero oitenta e dois. Segunda Secção. Capital Federal, quinze de outubro de mil novecentos e seis.

Senhor Director Geral da Contabilidade do Thesouro Federal. Em officio numero vinte e trez de dezessete de Setembro ultimo, solicitastes que vos informeis porque e quando foi permittido ao ex-professor da Escola Nacional de Bellas-Artes, Rodolpho Amoedo, contribuir para o Montepio civil, visto ter sido, nos termos do artigo trinta e dois do Decreto numero tres mil novecentos oitenta sete de treze de Abril de mil novecentos e um, contractado para o mesmo cargo. Cabe-me declarar-vos em resposta, que os descontos para pagamento de joia e contribuição do montepio obrigatorio deste Ministerio, sendo feitos directamente pelo Thesouro Federal nas referidas fachas de pagamento, essa Repartição independente de requisição desta Directoria, descontou das fachas de vencimentos dos professores da referida Escola, a joia e quotas menores correspondentes, desde a data da sua nomeação, que foi por Decreto de trinta de Dezembro de mil oitocentos e noventa, até vinte e dois de junho ultimo, em que, nao tendo sido reconduzido, deixou o referido cargo.

Saude e fraternidade.

José Carlos de Souza Bordini. Director Geral.

“Montepio dos Funcionarios do Ministerio da Justiça e Negocios Interiores. Directoria da Contabilidade. Numero Sete. Segunda secção. Rio de Janeiro, vinte e um de Janeiro de mil novecentos e sete. Senhor Director Geral da Contabilidade do Thesouro Federal. Em resposta ao officio numero quarenta de vinte e quarto de Dezembro ultimo, cumpre-me informar-vos que o ex-professor Rodolpho Amoedo foi nomeado professor de pintura da Escola Nacional de Bellas Artes, por Decreto de (30) de trinta de Dezembro de mil oitocentos e noventa, na vigencia do Decreto numero novecentos oitenta e trez de

oito de novembro do mesmo anno que, no artigo dezessete, tratando do Corpo Docente da referida Escola, o dividia em “Curso Geral” e “Cursos Especiaes”. Nesta ultima designação estavam comprehendidos os professores de pintura, considerados technicos pelo artigo trinta e dois, e deixavam o exercicio do cargo dez annos depois da sua nomeação, salvo reconducção a juizo do Conselho Escolar. Dada a nova organização à Escola, por Decreto numero trez mil novecentos oitenta e sete de treze de Abril de mil novecentos e um, foi o dito professor, na forma do artigo trinta e dois do Regulamento annexo ao mesmo Decreto, e, por proposta do Conselho Escolar, reconduzido por cinco annos por Decreto de vinte dois de Julho de mil novecentos e um. Não tendo sido reconduzido em mil novecentos e seis, deixou de ser professor, e, portanto, sem direito a vencimentos, tendo sido o logar que exercia preenchido por outro, desde vinte e cinco de Julho desse mesmo anno.

Saude e Fraternidade. José Carlos de Souza Bordini. Director Geral.” Certifico mais que deu logar a essa troca de officios, a expedição do que abaixo vae transcripto: “Ministerio, digo, Montepio dos Funcionarios do Ministerio da Justiça e Negocios Interiores. Directoria Geral da Contabilidade. Numero sessenta e seis. Segunda Secção. Rio de Janeiro, onze de Setembro de mil novecentos e seis. Senhor Director Geral da Contabilidade do Thezouro Federal. Attendendo ao que requereu Rodolpho Amoedo, ex professor de pintura da Escola Nacional de Bellas Artes, rogo providencieis para que, nos termos do artigo vinte do Decreto numero novecentos quarenta e dois, de trinta e um de Outubro de mil oitocentos e noventa, possa o mesmo recolher mensalmente no Thesouro Federal, mediante guia desta Directoria Geral, aquela que lhe era descontada para o montepio dos Funcionarios deste Ministerio, quando n’aquelle logar, a partir de vinte e dois de Julho proximo findo, em que deixou o referido exercicio de professor. Saude e fraternidade. Pelo Director Geral – Pedro Guedes de Carvalho.” Nada mais foi encontrado no livro das minutas, referentes a este assumpto, pelo que eu, Luciano de Oliveira, Segundo official desta Secretaria de Estado, passei a presente certidão, que vai assignado pelo Director da Segunda Secção desta Directoria.

2a. Secção Directoria da Contabilidade do Ministerio da Justiça e Negocios Interiores em 8 de Abril de 1907. Arthur Castello Branco.

NOTACAO 4827 (1)

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Rio de Janeiro, 22 de Julho de 1911

Nº 95

Ao Exmo. Sr. Dr. Rivadavia da Cunha Corrêa, M. D. Min. de Est. da Jça. e Neg. Int.
Em additamento ao meu officio nº 92 de 10 de Julho e, de accordo com a vossa
autorização, contida em o Aviso nº 1267 de 20 do corrente, tenho a honra de passar as
vossas maos, em duplicata, as cartas referentes ao quadro intitulado “Saudade” do
artista brasileiro Rodolpho Amoedo ex-professor desta Escola, adquirido para a mesma
pela quantia de dez contos de reis. (...10:000#000)
(obs.: documento nao assinado)

NOTACAO 4828 (1)

Prefeitura do Districto Federal

DIRECTORIA GERAL DO THEATRO MUNICIPAL

Em 15 de Janeiro de 1913.

C. 411

Snr. Professor Rodolpho Amoêdo.

N’esta.

De ordem do Snr. Dr. Oliveira Passos, Director Geral d’esta Directoria, incluso vos
remetto uma photographia.

Saudações.

(assinatura ilegivel) Ariston Cantao (?)

NOTACAO 4829 (1)

PREFEITURA DO DISTRICTO FEDERAL

DIRECTORIA GERAL DO THEATRO MUNICIPAL

Carta nº 423

Em 7 de Fevereiro de 1913.

Snr. Professor Rodolpho Amoêdo.

N’esta.

Levo ao vosso conhecimento que o Snr. Prefeito acceitou, em 4 de Janeiro p.passado, a
vossa proposta para executar a decoraçao dos oito paineis e dos dez medalhoes das duas
rotundas do foyer do Theatro Municipal, mediante as seguintes condições:

- A) – A decoração dos paineis sera executada em pintura a oleo sobre tela, para ser applicada em seus logares pelo systema de maruflagem e a dos dez medalhoes sera tambem a oleo, executada, porém, directamente no proprio local.
- B) – O assumpto para a decoração dos paineis sera a evoluçao da dansa atravez dos tempos. Os quatro paineis de uma rotunda serao decorados com figuras representando a dansa antiga e os quatro da outra rotunda, com figuras representando a dansa moderna. Os oito medalhoes que encimam os paineis, serao decorados com bouquets cujas flores em cada medalhao deverao ser caracteristicas da naçao a que pertencer a figura do painel correspondente. Nos dois medalhoes que formam o motivo central das sobreportas que dao passagem do foyer para as rotundas, serao pintados instrumentos de musica grupados com flores.
- C) – Para as dansas antigas poderao, em principio, ser adoptadas a egypcia, grega, romana e hebréa e para as modernas o minueto, o bolero, kzarda e a polaca, ficando a acceitação definitiva do assumpto dependente da approvaçao por mim do esboceto que deveis submetter previamente à minha apreciaçao.
- D) – O prazo para a conclusao da presente encommenda será de quatorze mezes, contados d’esta data, incluindo n’este prazo a maruflagem das telas nos seus respectivos logares e retoques que se tornarem necessarios.
- E) – A Prefeitura do Districto Federal nos pagará a quantia de Rs....32:000\$000 pela execuçao da presente encommenda, cujo pagamento será feito em tres prestaçoes, pela seguinte fórma: Rs. 10:000\$ dentro de tres mezes, si n’essa data estiverem approvados todos os esbocetos de que trata a clausula C; Rs. 10:000\$000, seis mezes depois do pagamento da primeira prestaçao: Rs. 12:000\$000, quando estiver inteiramente acabado o trabalho e acceito pela Prefeitura do Districto Federal.
- F) – No preço estipulado, de 32:000\$000, estao comprehendidas todas e quaesquer despezas com a execuçao do trabalho, inclusive a maruflagem das telas nos respectivos logares e retoques de qualquer genero que se tornem necessarios, os quaes correrao por vossa conta, com excepçao dos precizos andaimes, por occasiao da collocaçao, os quaes serao fornecidos por esta Prefeitura.
- Solicitando-vos a fineza de accursardes por escripto o recebimento d’esta, e o vosso accordo com os seus termos, subscrevo-me

F. M. Passos (?)

Director da Directoria Geral do Theatro Municipal.

“1 prestação recebida pelo cheque n° 19.723 em 7 de Julho de 1913 – Rs 10:000\$000

2a. prestação idem requerida em 27 de Fevereiro de 1914 – paga em Junho de 1914.

NOTACAO 4830 (1)

Exmo. Snr. Profsor. J. Baptista da Costa

D° Director da Escola Nacional de Bellas Artes.

Estando vaga a cadeira de modello vivo d’esta Escola, vem o abaixo assignado requerer sua nomeação para essa cadeira; visto, parecer-lhe prehencher as condicções exigidas no art° 44 do Regulamento vigente, offerecendo à consideração da Congregação da Escola Nacional de Bellas Artes; além de suas obras já conhecidas; a decoraçao do Salao das sessoes do Supremo Tribunal Federal, e a das rotondas do Foyer do Theatro Municipal d’esta cidade.

N’estes termos

P. D.

Rio de Janeiro 4 de Janeiro de 1916

Profsor. Rodolpho Amoêdo

(obs.: 2 selos de 300 réis, “1916”)

NOTACAO 4832 (5)

1/5:

Ministerio da Justiça e Negocios Interiores

DIRECTORIA DO INTERIOR

N. 80

2a. Secção

Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1918.

Tendo o Governo resolvido, no uso da autorisação concedida pelo art. 3°, n° IV, da lei n° 3.454, de 6 de janeiro corrente, contratar o professor Rodolpho Amoedo para reger, pelo prazo de cinco annos, uma das cadeiras de pintura dessa Escola, com direito a ferias, que poderao ser gozadas onde lhe conviér, e aos vencimentos e gratificações assegurados aos professores cathedaticos, recommendo-vos que, ouvida a

Congregação, envieis, com urgencia, a esta Secretaria de Estado, a minuta do respectivo termo, que deverá ser organizado com observancia das disposições regulamentares em vigor.

Saúde e fraternidade.

Carlos Maximiliano.

Sr. Director da Escola Nacional de Bellas Artes.

2/5:

Exmo. Snr. Director da Escola Nacional de Bellas Artes.

Archive-se – 27 – junho, 1918.

J. Baptista da Costa

A commissao nomeada por V.Ex. em reuniao da Congregacao de 30 de janeiro findo, para organizar a minuta do contracto com o professor Snr. Rodolpho Amoedo para reger uma das cadeiras de Pintura, vem desobrigar-se da incumbencia apresentando a V.Ex. o projecto junto que pensa a mesma Commissao satisfazer as exigencias regulamentares.

Rio de Janeiro 1 de Fevereiro de 1918

Araujo Viana

Gastao Bahiana

Raul Pederneiras

3/5:

Projecto de minuta do contracto a celebrar-se com o Professor Snr. Rodolpho Amoedo para reger uma das cadeiras de Pintura da Escola Nacional de Bellas Artes, conforme o Aviso n. 80 de 28 de Janeiro de 1918 do Ministerio da Justiça e Negocios Interiores ao Director da mesma Escola.

Autorisado pela Lei n. 345-4 de 6 de Janeiro de 1918 o Ministerio da Justiça e Negocios Interiores contractou com o Professor Snr. Rodolpho Amoedo para reger uma das cadeiras de Pintura da Escola Nacional de Bellas Artes sob as seguintes condições:

1a. O prazo do contracto será de cinco annos lectivos, começando o 1º em março de 1918 e terminará a 1º de Março de 1923. Perceberá o contractado iguaes vencimentos aos dos Professores da Escola, tendo tambem direito às gratificações correspondentes às

tarefas de exames, quando funcionar como examinador ou julgador em exames ou concursos escolares.

2º Durante o tempo do contracto, o contractado nao poderá obter licença se nao na fôrma legal para os Professores da Escola, mas em tempo de licença nao poderá ser subtrahido do prazo do contracto estabelecido na clausula 1a. O contractado gosa só das férias escolares onde lhe convier; com todas as vantagens, como se estivesse lecionando na Escola.

3a. Ao contractado competirá o que no art. 25 e aos paragraphos do Regulamento da Escola estipulam para os professores cathedricos e temporarios; do mesmo modo a ele se estenderá a disposiçao do art. 26 do mesmo Regulamento.

4a. O contractado, na fôrma do art. 57 do mesmo Regulamento, ficará obrigado a apresentar ao Director da Escola, na sessao de abertura dos trabalhos, o programma de ensino da aula sob sua regencia, para ser submettido à approvaçao da Congregaçao.

5a. O contractado sera convidado pelo Director da Escola para participar das sessoes da Congregaçao, quando se tratar da discussao e approvaçao dos programmas ou assumptos relativos à sua aula, ou se trate de concurso para o provimento de lugares vagos de professor, quando o contractado tenha sido eleito membro de commissao examinadora.

6a. O contractado cumprirá as demais disposiçoes do Regulamento e do Regimento Interno da Escola, que se relacionem com o ensino da cadeira que vae reger ficando sujeito, em caso de faltas, às penas previstas naquele Regulamento para os professores cathedricos ou temporarios.

7a. O Governo poderá, em qualquer época, rescindir este contracto, nao cabendo ao contractado nenhuma reclamaçao ou indemnisaçao além do que corresponder a vencimentos do exercicio até a data da rescisao.

E para segurança deste contracto, dele serao tiradas duas cópias devidamente assinadas pelos contractantes, archivando-se uma no Ministerio da Justiça e Negocios Interiores e outra na Secretaria da Escola Nacional de Bellas Artes.

Rio de Janeiro 1 de Fevereiro de 1918

Araujo Viana

Gastao Bahiana

Raul Pederneiras

25

6 de Fevereiro de 1918

Exmo. Snr. Dr. Carlos Maximiliano, M.D. Ministro
de Estado da Justiça e Negocios Interiores.

Tenho a honra de communicar à V.Exa., que a Congregação desta Escola em sessão de 30 de Janeiro findo, referente ao contrato, por cinco annos, do professor Rodolpho Amoêdo, para reger uma das cadeiras de pintura, em virtude da autorisação concedida pelo artigo 3º, nº IV da lei nº 3454 de 6 de Janeiro do corrente anno, tendo sido por mim nomeada, em sessão da mesma Congregação, uma commissao, composta dos professores Araujo Viana, Raul Pederneiras e Gastao Bahiana, para elaborar a minuta do respectivo termo do contrato, trabalho que, por copia, respeitosamente sujeito à elevada deliberação de V.Exa.

Saúde e Fraternidade.

(obs.: documento nao assinado)

5/5:

Secretaria da Justiça e Negocios Interiores

DIRECTORIA DO INTERIOR

N. 373

2a. Secção

Rio de Janeiro, 8 de abril de 1918.

Snr. Director da Escola Nacional de Bellas-Artes.

Transmitto-vos, para os fins convenientes, em referencia do vosso officio, nº 25, de 6 de fevereiro ultimo, a inclusa cópia do termo do contracto celebrado, em 1º do corrente mez, com o professor Rodolpho Amoedo para a regencia temporaria de uma das cadeiras de pintura dessa Escola.

Saúde e Fraternidade.

(assinatura ilegivel) A. Soares ...

Director Geral

(obs. a lapis: "Archive-se")

NOTACAO 4833 (1)

A Commissão de Programmas, tendo apreciado o programma de ensino do Professor Rodolpho Amoedo, é de parecer que o mesmo seja approvedo.

Rio de Janeiro 12 de abril de 1918.

Raul Pederneiras

Lucilio de Albuquerque

José O. Corrêa Lima

Araujo Viana

Heitor L.... (obs.: ilegível)

“Approvedo unanimemente” (obs.: a lapis)

NOTACAO 4834 (1)

14-9-918

Illmo. Sr. Director da Secretaria do Conselho Municipal.

Accuso recebido o officio sob n° 165 com que V.Ex. honrou-me remettendo as propostas dos artistas Rodolpho Amoedo e Roberto Rowley e do sculptor Corrêa Lima para decoraçao nas salas de sessoes e de festas, assim como da fachada do novo edificio desse Conselho.

Attendendo a honrosa solicitaçao contida no referido officio, apraz-me declarar que os artistas signatarios das duas propostas apresentadas ao meu conhecimento, teem, pela sua comprovada competencia, demonstrada em anteriores trabalhos, que certamente o illustre Conselho nao desconhecerà, capacidade bastante para o bom desempenho dos trabalhos que se propoem executar.

Saúde e Fraternidade.

(obs.: documento nao assinado)

NOTACAO 4835 (1)

Rio 15 de Março de 1919

144 rua B° Aires –

Caro amigo Baptista

Obrigado a guardar o leito até hoje, constringido por pertinaz enfermidade; é-me impossivel comparecer à Escola, para o julgamento das provas de admissao.

Hoje, o medico achou –me melhor, apesar d’isso, porém, nao me deu esperanças de alta, antes da semana proxima.

Espero, nao seja dificil a minha substituição na commissao e que V. me relevará esta falta involuntaria.

Quanto à lista dos alumnos livres, que me pede o secretario, em circular recebido hontem, como só leccionei um anno; nao sei quaes os que já contam dous de caza. A nao ser o sobrinho do Frederico, cujo nome nao tenho presente, os demais, frequentaram com mais ou menos aproveitamento.

Esperando restabelecer-me por toda a semana que vem só entao poderei occupar-me com os deveres que reclamam ahi a minha presença.

Sou muita estima e consideração att^o amigo e collega

Obrigado

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4836 (1)

N^o 133

6 - agosto de 1919.

Exmo. Sr. Dr. Alfredo Pinto Vieira de Mello, M.D.Ministro de Estado da Justiça e Negocios Interiores e Presidente do Conselho Superior de Bellas Artes.

Remetto à V.Ex. o incluso pedido de demissao de membro do jury de pintura da actual Exposição Geral de Bellas Artes, para o qual foi eleito o professor Rodolpho Amoêdo, em sessao do Conselho Superior de Bellas Artes, realisada a 22 de abril do corrente anno.

Em virtude desse proposito do professor Amoêdo, e em face do artigo 46, paragrapho unico, do Regimento das Exposições Geraes de Bellas Artes, approvedo em sessao de 19 de junho de 1913 e publicado no Diario Official de 21 do mesmo mez, foi convidado o membro do Conselho mais votado, professor Augusto Girardet. Não aceitando este convidou-se o artista Benno Treidler, que obteve numero de votos immediatamente inferior.

Devo, entretanto, accrescentar que a eleição dos artistas Armando Magalhães Corrêa e Adalberto Mattos, que motivou o presente pedido de demissão do referido professor, acha-se perfeitamente accorde com o artigo 19, e seus paragraphos, do alludido Regimento, porquanto não ha nenhuma disposição que expressamente prohiba a eleição de esculptores e gravadores para membros do jury de pintura, ou vice-versa, o que por

mais de uma vez se tem verificado, por parte do proprio Conselho Superior de Bellas Artes.

Saude e Fraternidade.

NOTACAO 4837 (2)

1/2:

Pontos para a prova de esboceto de composição para os alumnos do Curso de Pintura (grau maximo)

1° Uma sobreporta de 1,80c x 1,00c representando o “Outono” composição com paisagem, fructos, animaes e figuras.

2° Uma entre pilastra de 3,50c x 2,00c representando (Preparativos de caça” – composição com paizagem, animaes e figuras –

3° Um friso de 1,00c x 0,70c representando uma “procissão”, composição com figuras em fundo convencional –

4° Quadro Biblico: “Jesus e a Samaritana”. Evangelho de S João – Cap IV°.

5° “Volta do Filho Pródigo”. Quadro Biblico

6° Quadro Mythologico

Apollo e Daphné

Escola Nat. de Bellas Artes

27 de Novembro de 1919

Rodolpho Amoêdo

Rodolpho Chambelland

Lucilio de Albuquerque.

2/2:

Aos 27 dias do mez de novembro do anno de 1919, reunio-se a commissão julgadora do concurso de grau maximo da aula de pintura, regida pelo professor Rodolpho Amoedo, afim de organizar os pontos para a prova de esboço, os quaes o foram em numero de seis, sendo sorteado o ponto numero quarto – JESUS E A SAMARITANA – (quadro biblico). Essa prova será, na fôrma do Regimento interno, realisada em oito horas, devendo terminar às cinco horas da tarde. E, para constar, lavrei o presente termo que é assignado por mim, amanuense interino, e pelos membos da commissão. Secretaria da Escola Nacional de Bellas Artes, 27 de novembro de 1919.

Luis de Siqueira, amanuense int.

Rodolpho Amoêdo

Rodolpho Chambelland

Lucilio de Albuquerque.

NOTACAO 4838 (1)

Exmo. Snr. Director da Escola Nal. de Bellas Artes

A comissão por V.Exa. nomeada para dár parecer sobre um estudo pintado pelo notavel mestre Jean Paul Laurens e offerecido a esta Escola por seu possuidor, aplaude Jubiloza tão valioza offerta que vem enriquecer as Galerias Nacionaes.

Escola Nal. de Bellas Artes

21 de Janeiro de 1920

Profsr. Rodolpho Amoedo

Modesto Brocos

NOTACAO 4839 (1)

Programma do Curso de Pintura do

Profsr. Rodolpho Amoêdo

O curso de Pintura será dividido em trez series ou turmas, segundo o gráu de adiantamento dos alumnos, a saber:

II 1a. Serie, natureza morta, constando de gessos antigos ou moldados do natural, grupados com objectos de uzo, estofos, roupagens fructos e flores.

II 2a Serie, estudos de modelo vivo, cabeças em tamanho natural com estudos de expressão, academias em pequenas dimensões.

Esbocetos de composições decorativas, comportando: ornatos de folhagens e frutos, tropheos Panoplias, frontispicios, inter-colunas, medalhões, sobreportas, etc.

N'estas duas primeiras series os alumnos se exercitarão nos trez mais caracteristicos processos de pintura à aquarella, tempera e oleo.

II 3a Serie estudos de modelo vivo, troncos e academias em maiores dimensões.

Esbocetos de composição de quadros de assumptos Mythologicos, Biblicos ou Historicos.

Noções praticas sobre envernizamento, limpeza e reparação de pinturas deterioradas.

Serão ainda indicados os meios mais faceis de verificação das tintas, collas, gomas, resinas, essencias, oleos e vernizes, bem como as reparações de accidentes diarios; como sejam: rasgões empolas, soluções de continuidade e outros.

Escola Nacional de Bellas Artes

18 de Fevereiro de 1920

Profssor. Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4840 (1)

Exmo. Snr. Director da Escola Nal. de Bellas Artes

Até que a Directoria de Obras do Ministerio faça as modificações solicitadas por esta directoria no edificio desta Escola, fica a aula de pintura do professor Amoêdo instalada na sala onde funcionou a do professor Visconti.

JBaptista da Costa

Abrindo hoje a sala em que funcionou, o anno passado, a aula de Pintura a meu cargo, nesta Escola, verifiquei que todos os vidros da claraboia estão partidos e que um d'elles está mesmo deslocado de modo a offerecer iminente perigo para quem quer que entre n'essa sala.

Em taes condições rogo a V.Exa. se digne providenciar afim de poder com segurança abrigar os modelos e os alumnos em sala differente ou na mesma se V.Exa. assim o entender depois dos reparos indispensaveis e urgentes.

Respeitozas saudações

Profssor. Rodolpho Amoêdo

Escola Nacional de Bellas Artes

1° de Abril de 1920

NOTACAO 4841 (2)

1/2:

Snr. Archimedes

Em 28-5-920

Exmo. Snr.

Presidente do Conselho Superior de Bellas Artes

Aviso 8-6-920

(Carimbo) Secretaria da Justiça e Negocios Interiores

Directoria do Interior Officio N° 226-920

(Carimbo) Ministerio da Justiça e Negocios Interiores 27-5-920 Gabinete

(Carimbo) Directoria do Interior Secretaria de Estado da Justiça e Negocios Interiores
28-5-920

De acordo com o artigo 11 Cap III do Regimento Interno do Conselho Superior de Bellas Artes, aprovado por portaria do Ministerio da Justiça e Negocios Interiores; vem os abaixo assignados, requerer a V.Exa., se digne convocar uma sessão extraordinaria, afim de sêr presente ao mesmo Conselho algumas ponderações sobre disposições exaradas no alludido Regimento, que cercêam direitos adquiridos e conferidos pelo actual Regulamento da Escola Nacional de Bellas Artes.

E nestes termos

E.D.

Profsr. Rodolpho Amoêdo

Raul Pederneiras

Modesto Brocos

2/2:

Ministerio da Justiça e Negocios Interiores

Directoria do Interior N. 1193 – 2a. Seção

Rio de Janeiro, 8 de junho de 1920

Transmittindo-vos o incluso requerimento, em que se solicita a convocação de uma sessão extraordinaria do Conselho Superior de Bellas Artes, declaro não ser caso de se proceder como entendem os peticionarios, visto constituir o regimento, a que allude, um acto de competencia deste Ministerio, a quem cabe resolver sobre a conveniencia de fazer alterações nos seus dispositivos.

Saúde e Fraternidade.

Alfredo Pinto.

Sr. Director da Escola Nacional de Bellas Artes.

NOTACAO 4842 (1)

Escola Nacional de Bellas Artes

26 de Julho de 1920

Exmo. Snr. Director da Escola Nacional de Bellas Artes

Em cumprimento do avizo de V.Exa. datado 22 do corrente reuniu-se hoje n'esta Escola a commissão por V.Exa. designada, para dár parecer sobre os estudos e pinturas depositados n'esta Escola e pertencentes ao espolio do fallecido pintor brasileiro: Víctor Meirelles de Lima, no que diz respeito ao seu valor, bem como ao estado de conservação em que se acham.

Quanto ao valor; a commissão está de perfeito accordo com o que já foi exarado em parecer anterior datado de 9 de Setembro de 1903 e assignado pelos professores d'esta Escola,

João Zeferino da Costa.

Rodolpho Amoêdo e

Daniel Bérard, avaliando englobadamente pela quantia total de cincoenta contos de reis (50:000\$000). Infelizmente, o estado de conservação dos referidos estudos e pinturas requer cuidados especiaes, afim de evitar a perda completa de tão preciosos documentos; visto como alguns exigem providencias urgentes para salvaguardá-los de uma proxima completa ruina.

È natural, que em 17 annos de abandono poucos se hajam conservados livres das traças e de outros elementos de destruição.

A homenagem posthuma que a commissão de 1903 propoz em seu parecer com a avaliação supracitada, só deve sêr augmentada com o decorrer do tempo e a justiça que se vae fazendo aos esforços e meritos do artista extincto ao qual tanto deve a Nação.

Profsor. Rodolpho Amoêdo

Rodolpho Chambelland

Lucilio de Albuquerque.

NOTACAO 4843 (1)

Nº 176

Em 27 – agosto – 1920

Illmo. Sr. Dr. Soares de Mello, D.D. Director Geral da Directoria do Interior, do Ministerio da Justiça e Negocios Interiores.

Devolvendo-vos o requerimento em que o professor Rodolpho Amoedo péde que lhe seja abonada a gratificação extraordinaria, creada pelo decreto 3.990 de 2 de janeiro do

corrente anno, tenho a dizer que pelos termos da clausula segunda do contrato do professor Amoedo, parece assistir-lhe à alludida gratificação extraordinaria.

Quanto ao requerimento que, sobre o assumpto, o mesmo professor dirigio ao Sr. Ministro da Fazenda, nada posso dizer, por não haver sido tal requerimento encaminhado por esta Escola.

Saúde e fraternidade.

(obs.: documento não assinado)

NOTACAO 4844 (1)

Themas para o Concurso de fim de anno (grau Maximo do Curso de Pintura)

Uma academia pintada a oleo, em tela de 0,95c x 0,75c, copiando um modelo vivo em vinte e cinco sessões, de 3 horas.

Um esboceto de composição executado em uma só sessão de oito horas, por 1 ponto tirado à sorte de entre dez organizados pela Comissão examinadora no acto.

Escola Nacional de Bellas Artes

28 de Setembro de 1920

Profsor. Rodolpho Amoêdo

Grau medio

Um torso de tamanho natural, pintado em vinte e cinco sessões de modelo vivo.

Um esboceto, nas condições do acima descripto.

Profsor. Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4845 (1)

Exmo. Snr. Dr. J. Rodrigues Horta

Dmo. Secretario da Escola Nal de Bellas Artes

Em resposta à urgente communicação em que V.Exa. me pede, de ordem do Exmo. Snr. Director, a relação dos alumnos que na aula a meu cargo, durante o corrente periodo lectivo, satisfizeram as exigencias do artº 102, do Regimento Interno d'esta Escola, e bem assim qual a media annual de cada um dos alludidos alumnos; cumpre-me declarar a V.Exa. que apenas os alumnos, os Snrs. Jurandyr Paes Leme e Affonso Dias Martins, estão no cazo de fazer o concurso de grau medio, de fim de anno; por serem os unicos que satisfizeram as exigencias regulamentares.

Quanto às medias annuaes, não tendo ainda sido iniciados os trabalhos escolares correspondentes ao mez de outubro, não me é possível fornecer o total das medias dos referidos alumnos.

Cordiaes Saudações

Profsr Rodolpho Amoêdo

Escola Nacional de Bellas Artes

30 de setembro de 1920

NOTACAO 4846 (2)

1/2:

Tendo S.S.Mdes. os reis dos Belgas, vizitado as nossas Galerias, com manifesta satisfação e deixado suas assignaturas em um pergaminho que para esse fim lhes foi apresentado; proponho que em comemoração d'esse facto, se institua um livro de honra das mesmas Galerias, cuja primeira pagina seja constituida pelo referido pergaminho.

Para maior solennidade, proponho mais; que seja confeccionado o livro em questão, todo em pergaminho; contendo um frontespicio com uma alegoria a D. João VIº fundador da nossa Pinacotheca em artistica e sobria illuminura.

Parece não sêr demaziada essa prova de gratidão por parte d'esta congregação à memoria do generoso e nobre monarcha que fundou em bôa e inspirada hora, o ensino das Bellas Artes entre nós, desde logo com um grande ponto de apoio na offerta de grandes obras de artistas celebres, para ensinamento das futuras gerações e estimulo dos professors de então.

Profsr. Rodolpho Amoêdo

(embaixo outra assinatura ilegivel)

Escola Nal. de Bellas Artes

(Sessão) 27 de Setembro de 1920

2/2:

À comissão de finanças para um parecer

4 – 10 – 1920

J. Baptista da Costa

Proposta para a confecção do livro de honra das Galerias da Escola Nal. de Bellas Artes.

Archive-se

J. Baptista da Costa

Duas folhas de cedro completamente encapadas de pergaminho formarão a capa do livro.

6 folhas de pergaminho igual ao já existente na Escola, prezas por fitas com as cores nacionaes.

Na capa, em titulo, figurarão caligrafados, os dizeres Galerias da E. Nal. de Bellas Artes, com as armas da Republica em ouro.

Na primeira folha será feita uma illuminura alluziva a D. João VI, com os dizeres: “Livro de Honra” em ouro. E na seguinte folha do livro, com a data, os nomes dos governantes, e o do Director da Escola; sob cuja vigencia foi tomada a deliberação.

Uma caixa de cedro, convenientemente envernizada e com fechadura de metal, guardará o livro.

Todo o trabalho e o respectivo material empregado custará dous contos de reis 2:000\$000.

Prof. Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4847 (1)

Exmo. Snr. Prof. João Baptista da Costa

Dmo. Director da Escola Nal. de Bellas Artes

Em cumprimento à circular em que V.Exa. ordena lhe sejam fornecidos informes sobre as urgentes necessidades para o bom andamento e regular funcionamento da aula a meu cargo, afim de ficar V.Exa. habilitado a pedir ao governo a satisfação de taes necessidades; só posso reiterar os pedidos anteriores quanto à modificação da claraboia que deve desaparecer substituida por uma cobertura que evite as constantes inundações das alas que se verificam a menor chuva. Um janelão sufficientemente amplo para illuminar a sala que tem capacidade bastante para acomodar 20 alumnos; seria sem duvida um grande melhoramento que permittiria aos alumnos maior comodidade com um systema de illuminação mais normal que o fornecido pela actual claraboia constantemente invadida pelas chuvas e pelo sol como já tive occasião de representar a V.Exa. em varias occasiões. Além disso a sala fica à altura de um elevado 5º andar e a necessidade de um ascensor faz-se sentir; bem como a de um lavatorio e privadas para os dous sexos.

Tais são Exmo. Snr. Director as mais urgentes necessidades que me cabe expor a V.Exa., oxalá, possam ellas sêr attendidas para o futuro anno lectivo.

Respeitozas saudações

Profsor. Rodolpho Amoêdo

Escola Nal. de B. Artes 15 de Outubro de 1920

NOTACAO 4848 (1)

Exmo. Snr. Profsor. João Baptista da Costa

Dmo. Director da Escola Nal. de Bellas Artes

Em resposta à circular por V.Exa. subscripta, enviando a lista dos alumnos livres que frequentaram a aula de Pintura a meu cargo, a fim de declarar, quaes os que podem continuar a frequentar a alludida aula no periodo de 1921. Pfo.; cumpre-me dizer que podem todos os referidos alumnos continuar, pois, nenhum motivo tenho para excluir qualquer d'elles.

Respeitozas saudações

Profsor. Rodolpho Amoêdo

Rio de Janeiro 1° de Março de 1921.

NOTACAO 4849 (2)

1/2:

Rio 26 de Março de 1921

144 rua Bs.-Aires (2° andar)

Illmo. Snr. Dr.

J. Rodrigues Horta

M.D° Secretario da Escola Nacional de Bellas Artes.

Acuzando a recebida carta em que V.Sa. me envia da ordem do Exmo. Snr. Director a relação do material que a Escola poderá fornecer durante o corrente anno lectivo aos alumnos da aula de Pintura a meu cargo; rogo fazer presente ao M° Exmo. Director, o officio incluso, bem como a relação do material que me parece indispensavel ao bom desempenho do meu programma. Confessando-me d'antemão agradecido, reitero com muita estima e consideração que sou de V.Sa. muito attdo. Vem dar Obrigado.

Rodolpho Amoêdo

2/2:

Exmo. Snr. Profsor. João Baptista da Costa

M.Dº Director da Escola Nacional de Bellas Artes.

Tenho presente a relação do material que a Escola poderá fornecer durante o corrente anno lectivo, aos alumnos da aula de Pintura a meu cargo, e não tendo sido consultado a respeito como se tem feito nos annos anteriores, com uma delicadeza que se comprehende; surprehendeu-me vêr suprimido o material que nos annos passados se tem fornecido, para attender ao regular funcionamento d'essa aula.

Julgo do meu devêr apresentar a V.Exa. algumas considerações que justificam a minha surpresa, e, se me relevará, que eu apelle para o benevolente e esclarecido espirito de equidade de V.Exa., para pedir alguma providencia junto ao Exmo. Snr. Ministro da Justiça e Negocios Interiores, que concilie os interesses do ensino, com a medida administrativa óra posta em vigor.

Pelo meu programma approved em sessão da illustre Congregação d'esta Escola os meus alumnos tem de praticar trez processos differentes de Pintura, cada um d'elles exigindo material apropriado; abrangendo o meu curso além d'esses processos, ainda, as reparações de accidenteos quotidianos para o conhecimento pratico do material artistico; não me será possivel dar cabal desempenho d'esse programma, se os alumnos não puderem dispôr do material indispensavel a taes praticas, com grande prejuizo para o ensino e para o dezejado aperfeiçoamento da Arte.

Não é de hoje; que venho exercendo, n'esta Escola e particularmente, o magisterio com o programma actual e nunca foi negado aos meus alumnos o material necessario à sua completa instrucção.

Junto envio a V.Exa. uma relação do material necessario durante o anno lectivo e se ella representar um onus para o Estado; com muito maior razão o será para os alumnos que n'esta Escola frequentam o curso de Pintura, os quaes, em sua maioria, não são ricos.

Consequintemente nenhuma responsabilidade me caberá se ao fim do anno, fôr verificada a fallencia do ensino d'esta Escola por falta do material indispensavel e cuja importancia chega a sêr insignificante.

Aproveito a opportunidade para reiterar o pedido tantas vezes feito, verbalmente e por escrito, da transferencia da aula por mim leccionada, para uma sala em que não chôva, inundando tudo e interrompendo durante semanas inteiras os trabalhos dos alumnos, como se tem verificado nos annos transactos (?) e em que o sol não venha tambem

constituir um obstaculo à estabilidade da luz, tão necessaria a bôa orientação dos alumnos.

Respeitozas saudacções.

Profsor. Rodolpho Amoêdo

Escola Nacional de Bellas Artes

26 de Março de 1921.

NOTACAO 4850 (1)

Rio de Janeiro 8 de Outubro de 1921

144 rua Bs.-Aires – 2º andar –

Exmo. Snr.

Profsor. João Baptista da Costa

Dmo. Director da Escola Nal. de Bellas Artes

Acuzando o recebido telegrama de V.Exa., convidando-me a comparecer a esta Escola, hoje, para o Julgamento final do concurso à cadeira de composição de Architectura; cumpre-me communicar a V.Exa. não poder eu comparecer, em virtude de estarem dependendo de fiscali(za)ção, por parte de um dos concurrentes aos trabalhos publicos que n'este momento me occupam.

Qualquer que seja o meu voto, nesse julgamento; poderá elle dár ensejo a commentarios menos favoraveis à dignidade do cargo que venho exercendo n'esta Escola, parecendo-me esse, o unico meio de os evitar.

Com a devida consideração e respeitozas saudações

Profsor. Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4851 (1)

Escola Nacional de Bellas Artes

18 de Novembro de 1921.

Aula de Pintura

Profsor. Rodolpho Amoêdo

Concurso de fim de anno

José Defranco (grau maximo

José Allais de Oliveira grau médio

A comissão julgadora abaixo assignada, reunida para dizer dos trabalhos de concurso, graus medio e maximo, da aula acima referida, deliberou, por unanimidade, habilitar o alumno José Hallais de Oliveira e conceder ao alumno José Defranco menção honroza.

Profsr. Rodolpho Amoêdo

Rodolpho Chambelland

Lucilio de Albuquerque.

NOTACAO 4852 (1)

Rio 17 de Fevereiro de 1922

Exmo. Snr. Director da Escola Nacional de Bellas Artes

Profsr. João Baptista da Costa

Em resposta ao telegrama convidando-me a apresentar o programa da aula a meu cargo para o corrente anno; cumpre-me declarar que caso não vêja a respectiva Comissão inconveniente dezejo manter o que vigorou nos annos anteriores.

Respeitozas saudações.

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4853 (1)

Exmo. Snr. Professor

João Baptista da Costa

Dmo. Director da Escola Nacional de Bellas Artes

“Certifique-se (assinado) J Baptista da Costa”

O abaixo assignado precizando, para fins de direito provar o tempo de serviço effectivo que presto n’esta Escola, desde Dezembro de 1890, anno, em que foi nomeado professor de Pintura, até a presente data, bem como, anno em que exerceu o mesmo cargo, na antiga Academia Imperial de Bellas Artes; vem requerer a V.Exa. se digne mandar certificar o que constar a respeito. E n’estes termos E. e P. D.

Rio de Janeiro 27 de Novembro de 1922

Profsr. Rodolpho Amoêdo

(Verso do documento):

Certifico, em virtude do despacho do senhor director, que revendo os livros de assentamentos d’esta Escola n’elles constam o seguinte: o requerente, senhor professor

Rodolpho Amoêdo foi eleito professor honorario desta Escola em sessão da Congregação realisada em desoito de Fevereiro de mil oitocentos e oitenta e oito, tendo sido nomeado por decreto de vinte e nove de Fevereiro do dito anno, sendo, em seguida, designado para reger a aula de Pintura historica, durante o impedimento do respectivo professor.

Por aviso de trinta de Novembro de mil oitocentos e oitenta e nove, da Secretaria dos Negocios Interiores, foi nomeado para, em commissão, elaborar a reforma da entao Imperial Academia de Bellas Artes. Em trinta de Dezembro de mil oitocentos e noventa foi nomeado para reger a aula de Pintura, tendo entrado em exercicio a vinte e dois de Julho de mil oitocentos e noventa e um. Por decreto de onze de Fevereiro de mil oitocentos e noventa e tres foi nomeado Vice-director desta Escola, assumindo o exercicio de director a quinze do mesmo mez, tendo exercido esse cargo até o dia quatro de Setembro* de mil oitocentos e noventa e quatro. Em dezesseis de Maio de mil oitocentos e noventa e seis assumiu, novamente o cargo de director, tendo exercido o ditto cargo até o dia vinte de Novembro de mil oitocentos e noventa e seis, data em que o director effectivo reassumiu a direcção da Escola. Em vinte e cinco de Maio de mil oitocentos e noventa e nove, em virtude de ter sido licenciado o director effectivo, o requerente assumiu a cargo de director, tendo exercido o ditto cargo até vinte e cinco de Setembro de mil novecentos. Em vinte e dois de Julho de mil novecentos e um foi reconduzido na cadeira de Pintura de accordo com o Regulamento approved pelo decreto tres mil novecentos e oitenta e sete, de treze de Abril de mil novecentos e um. Em vinte e dois de Julho de mil novecentos e seis terminou o prazo da recondução, tendo sido exonerado. Em um de Abril de mil novecentos e dezoito foi contractado, pelo prazo de cinco annos, para reger uma das cadeiras de pintura desta Escola, na conformidade constante do artigo terceiro, numero quatro, da lei numero tres mil quatrocentos e cincoenta e quatro, de, seis de Janeiro de mil novecentos e dezoito.

J. de Rodrigues Horta, secretario

Rio, 20 de Dezembro de 1922

J. de Rodrigues Horta, secretario

(carimbo) Secretaria da Escola Nacional de Bellas Artes

(obs. à margem):

“Em tempo: Declaro que em 22 de Julho de 1906, o requerente não foi exonerado, tendo deixado a regencia da cadeira por não ter obtido nova recondução.

Rio, 20 de Dezembro de 1922

Rodrigues Horta, Secretario”

* “Vale a entrelinha e palavra cargo. Horta”

NOTACAO 4854 (1)

Escola Nacional de Bellas Artes

N. 86

Rio de Janeiro, 28 de Março de 1923.

Illmo. Sr. Professor Rodolpho Amoêdo.

Por officio n° 580 de 27 do corrente, da Directoria do Interior do Ministerio da Justiça, foi declarado a esta Directoria haver o Sr. Ministro resolvido que a vossa continuação na regencia, temporaria, de uma das cadeiras de pintura desta Escola, depende de novo contracto, que vigorará de 1° de abril proximo até o fim do actual exercicio, o que vos communico para que possa ser, em tempo, lavrado e assignado na Secretaria do Estado o respectivo termo.

Saúde e fraternidade.

J Baptista da Costa

NOTACAO 4855 (1)

Escola Nacional de Bellas Artes

Directoria

Em 23 de Maio de 1923.

Illmo. Sr. Professor Amoêdo.

Convido-vos a comparecer nesta Escola, no dia 25 do corrente, às 13 ½ horas, para a reunião da Congregação, cujo fim é a discussão e approvação do projecto de reforma do regulamento da Escola.

Junto vos remetto um exemplar do referido projecto.

Saudações attenciosas.

J Baptista da Costa

NOTACAO 4856 (1)

Exmo. Snr. Profsor. João Baptista da Costa

Dmo. Director da Escola Nal. de Bellas Artes

Em resposta à circular, em que a Secretaria d'esta Escola, pede informes sobre os themas de concurso da aula de pintura a meu cargo, para o presente anno letivo; cabe-me declarar que só podem sêr os constantes do Regimento interno em vigor exarados nos artigos 172 e 173 a e b. visto existirem alumnos que podem tomar parte nos concursos para os graus medio e maximo.

Respeitozas Saudações

Escola Nal. de Bellas Artes 8 de Setembro de 1923

Prof. Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4862 (2)

1/2:

O Professor Rodolpho Amoêdo, desde 1888 tem desempenhado varias funções no magisterio e na direcção da Escola Nacional de Bellas Artes.

Foi membro da commissão que reorganizou o ensino artistico na Republica, cujo decreto de 8 de Novembro de 1890 trouxe a assignatura de Benjamin Constant.

Em 1888 tendo terminado o praso de pensionista do Estado, foi ao chegar da Europa nesse anno nomeado professor honorario da Imperial Academia de Bellas Artes, sendo-lhe imeditamente confiado o exercicio das cadeiras de Pintura Historica e de Paysagem da referida Instituição.

Uma vez realisada a reforma no Governo Provisorio, foi imediatemente investido do cargo de Professor effectivo de Pintura da ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES.

Por ter 10 annos de effectivo exercicio e em virtude de nova reforma, no Governo Campos Salles, foi renomeado pelo praso de cinco annos.

Durante o decurso desse tempo, por tres vezes substituiu o director no cargo de VICE-DIRECTOR.

Em 1918, foi contractado pelo Governo da União para reger a Cadeira de Pintura, cargo que ainda exerce.

Pelo exposto, se evidencia que o Professor Rodolpho Amoêdo, tem consagrado larga parte de sua vida ao magisterio das Bellas-Artes, além de ter seu nome ligado a varias decorações em edificios publicos, como o Palacio Itamaraty, Bibliotheca Nacional, Theatro Municipal e outros.

Ê, pois, de toda a justiça que lhe seja contado o tempo de serviço publico para todos os effeitos legaes.

2/2:

Copia. Certifico em virtude do despacho do senhor Director que revendo os livros de assentamentos desta Escola nelles constam o seguinte: o requerente senhor professor Rodolpho Amoêdo foi eleito professor honorario desta Escola em sessão da Congregação realisada em dezoito de Fevereiro de mil oitocentos e oitenta e oito tendo sido nomeado por decreto de vinte e nove de Fevereiro do dito anno, sendo, em seguida designado para reger a aula de Pintura historica durante o impedimento do respectivo professor. Por aviso de trinta de Novembro de mil oitocentos e oitena e nove, da Secretaria dos Negocios Interiores, foi nomeado para em commissão elaborar a reforma da então Imperial Academia de Bellas Artes. Em trinta de Dezembro de mil oitocentos e noventa foi nomeado para reger a aula de Pintura, tendo entrado em exercicio a vinte e dois de Julho de mil oitocentos e noventa e um. Por decreto de onze de Fevereiro de mil oitocentos e noventa e tres foi nomeado Vice-Director desta Escola, assumindo o exercicio de Director a quinze do mesmo mes tendo exercido esse cargo até o dia quatro de Setembro de mil oitocentos e noventa e quatro. Em dezesseis de Maio de mil oitocentos e noventa e seis assumiu novamente o cargo de Director, tendo exercido o dito cargo até o dia vinte de Novembro de mil oitocentos e noventa e seis, data em que o Director effectivo reassumiu a direcção da Escola. Em vinte e cinco de Maio de mil oitocentos e noventa e nove, em virtude de ter sido licenciado o Director effectivo, o requerente assumiu o cargo de Director, tendo exercido o dito cargo até vinte e cinco de Setembro de mil novecentos. Em vinte e dois de Julho de mil novecentos e um foi reconduzido na cadeira de pintura de accordo com o Regulamento approved pelo decreto tres mil novecentos e oitenta e sete, de treze de Abril de mil novecentos e um. Em vinte e dois de Julho de Mil novecentos e seis, terminou o prazo da reconducção, tendo sido exonerado. Em um de Abril de mil novecentos e dezoito foi contractado, pelo prazo de cinco annos, para reger uma das cadeiras de pintura desta Escola, na conformidade constante do artigo terceiro numero quatro, da lei numero tres mil quatrocentos e cincoenta e quarto, de seis de Janeiro de mil novecentos e dezoito.

NOTACAO 4863 (1)

Cópia – Termo do contracto celebrado com o professor Rodolpho Amoêdo para a regencia temporaria de uma das cadeiras de pintura da Escola Nacional de Bellas Artes. No primeiro dia do mez de abril de mil novecentos e dezoito, presente, na respectiva Secretaria, o Doutor Carlos Maximiliano Pereira dos Santos, Ministro de Estado da Justiça e Negocios Interiores, compareceu o professor Rodolpho Amoêdo, a quem o dito Senhor Ministro declarou contractar para reger, temporariamente, uma das cadeiras de pintura da Escola Nacional de Bellas Artes, na conformidade da autorisação constante do artigo terceiro, numero quatro, da lei numero tres mil quatrocentos e cincoenta e quatro, de seis de janeiro do corrente anno, e sob as condições expressas nas clausulas seguintes: - Primeira. O prazo do contracto será de cinco annos, começando na presente data e devendo terminar a trinta e um de março de mil novecentos e vinte e tres; Segunda – O contractado perceberá vencimentos eguaes aos dos demais professores da Escola, com direito às gratificações correspondentes às taxas de exames quando funcionar como examinador ou julgador em exames ou concursos escolares, e sujeitando-se aos mesmos descontos e onus impostos aos alludidos professores; Terceira – Durante a vigencia deste contracto, ao professor Amoêdo só serão concedidas licenças na conformidade do que se observer quanto aos outros professores da Escola, não podendo, porém, o tempo destas licenças ser subtraído do prazo estipulado na clausula primeira; Quarta – O contractado poderá gozar as ferias escolares onde lhe conviér, sem prejuizo de seus vencimentos; Quinta – Ao professor Amoêdo competirá o que no artigo vinte e cinco do Regulamento annexo ao decreto numero onze mil setecentos e quarenta e nove, de treze de outubro de mil novecentos e quinze, se determina quanto aos professores cathedraicos e temporarios da Escola; do mesmo modo a elle se estenderá a disposição do artigo vinte e seis do alludido Regulamento. Sexta – O contractado, na fôrma do artigo cincoenta e sete do Regulamento, fica obrigado a apresentar ao Director da Escola, na sessao de abertura dos trabalhos, o programma do ensino da aula sob sua regencia, para ser submettido à approvaçãõ da Congregaçãõ; Setima – O contractado será convidado pelo Director da Escola para tomar parte nas sessões da Congregaçãõ, de accordo com o artigo quarenta e seis do Regulamento. Oitava – O contractado cumprirá as demais disposições do Regulamento e do Regimento interno da Escola que se relacionem com o ensino da cadeira que vae reger, ficando sujeito, em caso de falta, às penas estabelecidas para os professores; Nona – Na hypothese de incorrer o contractado em falta de exaço no cumprimento do dever, o Governo poderá rescindir o presente contracto, não tendo o professor Amoêdo direito a indemnizaçãõ alguma, além do que

corresponde aos vencimentos do exercicio até a data da rescisão. Pelo contractado foi dito que se conforma com as clausulas constantes deste termo, pelo contractado, e pelas testemunhas Mathias Pereira e Victor Manoel Nems, primeiros officiaes da Secretaria de Estado. Carlos Maximiliano Pereira dos Santos. Professor Rodolpho Amoêdo. Mathias Pereira. Victor Manoel Nems.

Confere. Conforme. Visto.

A.de Cerqueira Lima 2º official Moreira Ju... Director da Secção A.S... Director Geral

NOTACAO 4865 (1)

Illmo. Snr. Profsor.

Archimedes Memoria

Dmo. Director da Escola Nal de B. Artes

Recebi e muito agradeço o telegrama communicando-me voto em acta do Conselho T. Administrativo peço agradecer tambem a benevolencia dos illustres collegas.

Respeitozas saudações

Profsor. Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4891 (1)

Secretaria da Sociedade Euterpe Commercial

Tenentes do Diabo, em 3 de Maio de 1889

Illm. Snr.

Rodolpho Amoedo

Tenho a subida honra de levar ao conhecimento de V.Sa. que em sessão de Directoria e por proposta do nosso muito digno Presidente, foi-lhe conferido o titulo de : Socio Honorario da nossa sociedade.

Congratulo-me com V.Sa. por tão feliz acontecimento, porque elle traduz o pensamento de todos os nossos consocios.

Deus Guarde a V.Sa. Illmo. Senr.

Rodolpho Amoedo

O 2º secretario

Antero Guimarães

NOTACAO 4896 (1)

2 de Janeiro de 24

Exmo. Sr. Dr. João Luiz Alves, M. D. Ministro de Estado da Justiça e Negocios Interiores.

Havendo terminado a 31 de Dezembro findo o prazo do contrato do professor Rodolpho Amoêdo, que vinha regendo uma das cadeiras de Pintura desta Escola e estando proxima a reforma do ensino, venho propor à V.Exa. que o alludido professor seja nomeado interinamente, providenciando-se depois da mencionada reforma para o preenchimento definitivo da cadeira em questão.

Saúde e fraternidade.

(obs.: documento não assinado)

NOTACAO 4897 (1)

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

O Ministro de Estado da Justiça e Negocios Interiores, em nome do Presidente da Republica:

Resolve nomear Rodolpho Amoêdo para exercer, interinamente, o lugar, vago, de professor de pintura da Escola Nacional de Bellas Artes.

Rio de Janeiro, em 1º de fevereiro de 1924.

João Luiz Alves

(Carimbo da Secretaria de Estado da Justiça e Negocios Interiores. Registrado à fl 36 do livro respectivo. Secção da Diretoria do Interior. 4 de fevereiro de 1924).

V... Manoel Nunes 3º offal intº

(Verso):

Cumpra-se e registre-se. Escola Nacional de Bellas Artes, 5 de fevereiro de 1924.

Cincinato Lopez

Vice Director em exercicio.

Tomou posse e entrou em exercicio nesta data.

Secretaria da Escola Nacional de Bellas Artes, 5 de Fevereiro de 1924.

Rodriguez Horta, Secretario.

Registrado a fls. 82 do livro nº 2 de Registros.

(Carimbo da Secretaria da Escola Nacional de Bellas-Artes 5 de Fevereiro de 1924)

Notado em folha

2a. Sub-Directoria de Despesa do Thesouro Nacional

Em 29 de Fevereiro de 1924

O Escripturario

C...

NOTACAO 4898 (1)

Rio 1° de Março de 1924

144 rua Bs-Aires 2° andar

Exmo. Snr. Dr. Cincinato Lopes

D° Vice-Director em exercicio da Escola Nat de Bellas Artes.

Motivo de força maior impede me comparecer a sessão da Congregação que detem lugar hoje a 1 hora da tarde.

Fazendo esta communicação, espero, me será relevada por V.Exa. e pelos membros da Congregação; a falta que involuntariamente cometo.

Respeitozas cordiaes saudações.

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4899 (4)

1/4:

Rio de Janeiro, 4 de Julho de 1924.

Exmo. Snr. Professor Rodolpho Amoêdo

Capital Federal

Exmo. Snr.

A “Sociedade Agricola-Industrial do Brasil” no intuito de render preito à Mãe da latinidade, Roma – durante a permanencia do futuro Rei da Italia na grandiosa patria brasileira – em assembléa realizada hontem, 3 do mez corrente, nos seus escriptorios à rua S. Pedro 113, nesta cidade, resolveu tomar a deliberação que annexamos, afim de que V.S., uma vez verificado o plano por nós traçado, se digne consentir que incluamos tambem o nome de V.S. na commissão que a sociedade organiza.

Para poupar incommodos à V.S., em providenciar para uma resposta à presente, a “Sociedade Agricola-Industrial do Brasil” se julgará autorizada a mandar incluir o nome de V.S. no Manifesto que se lançará ao Mundo (elaborado por eminente membro da

Academia Brasileira de Letras), si até o dia 20 do andante não receber formal recusa de V.S.

Certos de que V.S. annuirá ao pedido que nossa sociedade lhe dirige para levar a effeito uma iniciativa de tão alta finalidade, e que muito recommendará o nosso amado Brasil no seio das nações Latinas e no conceito universal, agradecemos penhoradissimos e nos subscrevemos com a mais elevada estima e consideração.

De V.S.

Amos. Cdos. Obos.

Pela sociedade P. Gernicchiaro

Superintendente

Antonio Joaquim Ferreira Braga

Presidente

2/4:

“Sociedade Agricola-Industrial do Brasil”

Sociedade anônima para o melhor aproveitamento das riquezas florestaes e agricolas e desenvolvimento industrial e commercial do Brasil.

Capital realizado RS 1.600:000\$000

Caixa Postal 468 Telep. Norte 1017

Rua S. Pedro, 113 Brasil Rio de Janeiro

Eis a deliberação com os nomes de todos os accionistas da “Sociedade Agricola-Industrial do Brasil”, e, separadamente a Lista dos nomes daquelles que constituem a Commissão que assignará o Manifesto ao Mundo e uma circular da sociedade, das que foram distribuidas logo após a sua fundação.

DELIBERACAO

Homenagem à Mãe da latinidade, durante a permanencia do futuro Rei da Italia no Brasil.

A “Sociedade Agricola-Industrial do Brasil” – neste momento em que o future Rei da Italia atravessa os mares em visita à grande patria brasileira, desejando homenagear aquella nação amiga e irmã pelo concurso benéfico que os seus filhos estão prestando na valorisação do solo fecund de seu paiz, bem como na formação ethnica e no desenvolvimento scientific, cultural e artistico do Brasil, e, certa de que todos os paizes americanos – e o mundo inteiro não recusam gratidão à Mãe da latinidade – em assembléa realizada em 3 de Julho de 1924, após proposta de seu superintendente Dr.

Pedro Cernicchiaro, resolveu, unanimemente, organizar uma comissão, composta de representantes das indústrias, do comércio, das artes, das letras, ciências, imprensa, etc, afim de ser lançado um Manifesto ao Mundo, no sentido de promover uma subscrição universal e oferecer à cidade berço de duas civilizações, Roma, um monumento grandioso representando o Genio e a galhardia da raça.

Para frisar o tom de especial homenagem ao Príncipe Herdeiro, que com a sua presença vem estreitar ainda mais as relações dos povos latino-americanos com a grande Mãe da latinidade, na comissão que assignará o Manifesto ao Mundo, elaborado por eminente membro da Academia Brasileira de Letras, figurarão também os nomes do Presidente da Nação, ministros representantes do Senado e da Câmara, ficando desde já estabelecido que no monumento terão particular destaque a genialidade de Gabriel d'Annunzio e de Marconi: o primeiro por ter sido um factor de glórias contemporaneas e o propulsor da litteratura italiana no estrangeiro; e o Segundo por ter conseguido que os homens se intendessem de um continente a outro, lançando o pensamento humano pelo espaço.

A subscrição sera iniciada com as assignaturas do Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil e da de Umberto II di Savoia, e o monumento -construido após resultado de concurso internacional- entregue à Cidade Eterna no anniversario de sua fundação, 21 de Abril do anno de 1928.

Os albums destinados as assignaturas e as cifras das quantias respectivas, -desde as importancias mais insignificantes- uma vez recolhidos serão elles novamente encadernados, e após copiados todos os nomes, serão offertados à municipalidade de Roma.

As copias servirão para mandar reproduzir, impressos, os diversos albums, cujas colleções serão offerecidas às municipalidades de todas as capitães do mundo, bem como às bibliothecas mais importantes.

A “Sociedade Agricola-Industrial do Brasil”, installara junto dos seus escriptorios, ou separadamente, sempre sob sua direcção e responsabilidade, um service de propaganda em todas as linguas vivas, no que solicitara também o concurso do pessoal anexo ao corpo diplomatic e consular com séde na Capital Federal.

O superintendente da “Sociedade Agricola-Industrial do Brasil”, semestralmente prestara conta ao Conselho Fiscal no Banco do Brasil -no acto em que fôr aberta a subscrição- duzentos contos de acções integralizadas, da sociedade, só as podendo retirar mediante deposito de igual quantia, em dinheiro, ou quando tiver concluido sua missão com o zelo e a honestidade que caracterizam todos os seus actos.

Rio de Janeiro, 4 de Julho de 1924.

Eis os nomes dos accionistas:

CONSELHO FISCAL: Francisco Pinto Lapa, Antonio Baptista de Azevedo e Theodoro Martins da Rocha (da firma Theodoro Martins da Rocha & C°).

ACCIONISTAS: Vieira Castro & C°, Guichard Filho & C°, Cicero de Figueiredo, Aldino da Fonseca, Companhia Sveatlanta do Brasil S.A., Germano de Souza Mendes, Andrade Carvalho & C°, Mayrinck Veiga & C°, João Ferreira Caldas, Viuva Roberto de Alvarenga, Dr. Raul e Luiz Wellisch, Venicios de Figueiredo, Dr. Frederico da Silva Souto, Dr. João Vianna, Capella Irmãos & C°, Irmãos Guimarães & C°, Christovão Fernandes & C°, A. Lisbôa & C°, Vaz Lisbôa & C°, W.J. Mac Clelland & C°; José Conti, Antonio Willmann, A.C. Brown, Borges Irmão & C°, Guichard & C°, Joaquim José da Silva Lima, M. Hilpert & C°, Carvalhal & C°, J. Patricio & C°, Ulysses Maciel de Oliveira (gerente), Antonio Joaquim Ferreira Braga (president), Dr. Pedro C. Cernicchiaro (superintendente).

3/4:

Cópia de carta da “Sociedade Agricola-Industrial do Brasil”

Rio de Janeiro, 1° de Agosto de 1923

Illm. Snr.

Amigo e Senhor,

.....
.....

4/4:

Commissão que assignará o Manifesto ao Mundo, elaborado pelo Snr. Dr. Goulart de Andrade, da Academia Brasileira de Letras.

Dr. Arthur da Silva Bernardes	Presidente da Republica
Dr. Felix Pacheco	Ministro do Exterior
Dr. Sampaio Vidal	Ministro da Fazenda
Dr. João Luiz Alves	Ministro da Justiça
Dr. Miguel Calmon	Ministro da Agricultura
Dr. Francisco Sá	Ministro da Viação
Marechal Setembrino de Carvalho	Ministro da Guerra

Almirante Alexandrino de Alencar	Ministro da Marinha	
Dr. Estacio Coimbra	Presidente do Senado	
Senador Antonio de Azeredo	Vice-Presidente do Senado	
Dr. Arnolpho Azevedo	Presidente da Camara dos Deputados	
Dr. Herminio do Espirito Santo	Presidente do Supremo Tribunal	
Cardeal D. Joaquim Arcoverde	Clero	
Dr. Medeiros e Albuquerque	Imprensa	
Dr. Clovis Bevilacqua	Direito	
Dr. Sampaio Correia	Engenharia	
Dr. Miguel Couto	Medicina	
Dr. Goulart de Andrade	Academia Brasileira de Letras	
João Baptista da Costa, Director da Escola de Bellas Artes	Artes	Artes
Rodolpho Amoêdo	Artes	
Rodolpho Bernardelli	Artes	
Araujo Franco, Presidente da Associação Comercial	Comercio	Comercio
Candido da Cunha Sotto Maior	Comercio	
Conde Francisco Matarazzo	Industrias	
Henrique Lage	Industrias	
Conde Pereira Carneiro	Industrias	
Dr. Joaquim Pimenta	Proletariado	
Dr. Pedro C. Cernicchiare	Pela “Sociedade Agricola-Industrial do Brasil” – Creador e executor do plano para a offerta do monumento.	
Antonio Joaquim Ferreira Braga	Idem	

NOTACAO 4900 (2)

1/2:

Rio 22 de Setembro de 1925

Exmo. Snr. Profsor.

João Baptista da Costa

M.D. Director da Escola Nal. de Bellas Artes

Tendo terminado a decoração da sala das sessões do Conselho Municipal, venho convidar V.Exa. e por vosso intermedio o corpo docente d’esta Escola a visitar no dia

24 do corrente às 4 horas da tarde, a referida sala, pois que n'essa data faz entrega do trabalho a Mesa do alludido Conselho.

Reitero os meus protestos de estima e subida consideração.

Rodolpho Amoêdo

(ao lado):

“Convide-se de accordo com os desejos do Prof. Amoêdo os snrs professores. João Baptista da Costa”

2/2:

Conselho Municipal do Districto Federal

N. 249

Em 4 de Setembro de 1924

Snr. Professor Rodolpho Amoedo.

Em nome da Mesa do Conselho Municipal, vos dirijo o presente apello no sentido de ser insentivado o trabalho de confecção do grande painel da Sala de Sessões do mesmo Conselho que vos está confiada, esperando que, tomando na devida consideração esse mesmo apello, envidareis esforços afim de ficar concluido aquelle painel o mais proximamente possivel.

Saude e Fraternidade.

J.B Mortusaduf...

Director

NOTACAO 4902 (1)

Rio 20 de Julho de 1925

144 rua Bs. Aires 2º andar

Exmo. Snr. Profsor. João Baptista da Costa

M. D. Director da Escola Nal. de Bellas Artes

Em resposta à communicação em que V.Exa. me nomeia para, conjunctamente com os Snrs. Profsores. Corrêa Lima e A. Girardet fazer parte da Commissão que deve dár parecer sobre uma obra de esculptura; cabe-me declarar que na qualidade de professor de uma das cadeiras de Pintura d'esta Escola apenas para esta arte tenho a indispensável competencia legal.

È pois, com pezar, que não posso aceitar a honroza incumbencia como à V.Exa. approuve distinguir-me.

Com respeitozos cumprimentos reitero a V.Exa. os meus protestos de estima e subida consideração.

Rodolpho Amoêdo

Profsor. intno. de Pintura

NOTACAO 4904 (1)

17 Outubro 1925

Exmo. Sr. Dr. Juvenil da Rocha Vaz, M. D. Director Geral do Departamento Nacional do Ensino.

Restituindo o requerimento em que os livre-docentes de pintura Augusto José Marques Junior, Henrique Cavalleiro e Augusto Bracet, pedem abertura de concurso para a cadeira de pintura regida, interinamente, pelo professor Rodolpho Amoêdo, tenho a informar o seguinte: Esse professor foi contractado, em 1 de abril de 1918 para reger, por 5 annos, uma das cadeiras de pintura desta Escola, contracto esse que foi prorrogado, por um anno, a 1 de abril de 1923.

No officio nº 1 de 2 de janeiro do anno passado, communiquei no Ministerio do Interior a terminação do contracto desse professor e suggeri que, a vista da eminencia da reforma do ensino, fosse elle nomeado para continuar a reger, interinamente, a cadeira que vinha regendo como contractado, o que se verificou por portaria de 1 de fevereiro do mesmo anno.

Tenho a acrescentar que esse professor conta cerca de 25 annos de serviço no magisterio, computando-se desde o tempo do Imperio (1888) até agora, os varios periodos em que tem regido aulas na antiga Academia e na actual Escola.

Saúde e fraternidade.

(obs.: documento não assinado)

NOTACAO 4905 (1)

Rio 24 de Novembro de 1925

Exmo. Snr.

Profsor. J. Baptista da Costa

D° Director da E. N. de B. Artes

Achando-me bastante doente e impossibilitado de sahir, não posso comparecer hoje ao Julgamento do Concurso de Modelo-vivo, para o qual me convida um telegrama assignado por V.Exa. Espero que a minha ausencia em nada impedirá o resultado da reunião.

Com muita estima e elevada consideração de V.Exa. m° att° vengor. Obrigdo.

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 4910 (1)

Lista das obras executadas pelo Profsor. Rodolpho Amoêdo

Além dos quadros existentes nas Galerias d'esta Escola a maior parte devêres de pensionista e que figuraram em diversos Salons de Paris, executou varias obras decorativas em diversos edifficios publicos e particulares a saber: a entrada e caixa da escadaria do Palacio Itamaraty, o tecto da sala de sessões do Supremo Tribunal Federal, duas salas (salão de honra e salão das sessões) do Supremo Tribunal Militar, dous paineis decorativos para o Salão de leitura da Bibliotheca Nacional, dous grandes paineis decorativos para o salão das sessões do Conselho Municipal, 10 paineis de flôres e oito paineis representando as Dansas atravez dos tempos, para o Theatro Municipal. Tudo executado a cêra e rezina pelo processo "Chauvin".

Um tecto representando a primavera e quatro medalhões em azul e ouro, para o palacete do Snr. Rocha na rua dos Voluntarios da Patria n° 12.

Pintura a oleo

Varios retratos entre os quaes os da Exma. Snra. D. Virginia Leão Vellozo F°, Dr. João Felipe Pereira, Dr. Paulo de Frontin, Dr. Victor Villot Martins, Dr. Pedro Delbet (figurou no Salon de Paris), Dr. A. Soudré, Dr. Eurico Coelho, Dr. Nascimento Silva, Dr. Affonso Celso, e outros ...

Figurou nas diversas Geraes de Bellas Artes, com diversas obras, a oleo, a aquarella, a tempera, a pastel, a encaustica e a fresco – Salão de 26 –

Obteve a Medalha de honra com o seu painel decorativo "Eros e a Noite" em 1917. Executou para o Museu Paulista um painel representando um Bandeirante Faiscador e para o Theatro de Natal um tympano do arco scenico representando a apotheoze de J. de Alencar, etc etc.

(obs.: caligrafia de R. Amoêdo)

NOTACAO 4911 (1)

Nomeado Profsor. de Pintura da E. N. de Bellas Artes em 30 de Dezembro de 1890 pelo Mal. Deodoro – ref por Benjamin Constant Botelho de Magalhães.

(posse em 1º de Julho de 1891 Exercº em 22 ...

Nomeado Vice-Director da Escola Nal. de Bellas Artes em 11 de Fevro. 1893 Vº da Republica pelo Mal. Floriano Peixoto refdo. pelo Dr. Fernando Lobo. Exercicio em 15 de Fevro. do mº. Reconduzido por 5 annos pelo Conslho. Escolar em 13 de Abril de 1901 no cargo de Profsor. de pintura da ma. Escola e por decreto de 22 de Julho de 1901, deixou o exercicio em Julho 1906.

Nomeado Profsor. interino da Escola Polythecnica por portaria de 31 de Dezembro de 1889 pelo Mal. Deodoro da Fonseca, refdo. pelo Dr. Aristides da Sra. Lobo. Exercicio em 7 de Janeiro 1890.

Exerceu denovo o cargo de Director em 1899.

Em 30 de 9bro. de 1889 foi nomeado membro da comsão. de Reforma da Escola Nal. de Bellas Artes.

Nomeado para fazer parte da Comsão. que devia dár parecer sobre objectos de arte que deviam sêr adquiridos para a E. N. B. Artes pelo Mrio. da Fazenda em 22 de Fevro. de 1902.

Nomeado profsor. Honorario da Imperial Academia de Bellas Artes em 29 de Fevro. de 1888 por Dto. S. A. Imperial Regente - refdo. Barão de Cotegipe registrado em 1º de Março do mº anno.

Eliminado a seu pedido do quadro dos membros honorarios da Imperial Academia de Bellas Artes em 18 de Julho de mil oitocentos e noventa 1890.

(obs.: caligrafia de R. Amoêdo)

NOTACAO 4912 (1)

Exmo. Snr. Dr. Joao Luiz Alves

Dmo. Ministro de Estado da Justiça e Negocios Interiores.

O abaixo assignado Professor honorario da Escola Nacional de Bellas Artes tendo sido eleito professor honorario da antiga Academia Imperial de Bellas Artes, em sessão da Congregação, realizada em 18 de Fevro. de 1888, e nomeado por decreto de 29 do mesmo mez e anno sendo em seguida designado para reger interinamente a aula de

Pintura Historica d'aquella Academia, no impedimento do respectivo professor. Por avizo de 30 de Novembro de 1889, da Secretaria dos Negocios Interiores foi nomeado, para em commissão, elaborar a reforma da referida Academia. Em 30 de Dezembro de 1890 foi nomeado por decreto do Governo Provisorio para reger a aula de Pintura da então Escola Nacional de Bellas Artes, tendo entrado em exercicio a vinte e dois de Julho de 1891. Por decreto de 11 de Fevro. de 1893 foi nomeado Vice-Director da alludida Escola, assumindo o exercicio de director a 15 do mº mez e anno, deixando o exercicio desse cargo em 4 de 7bro. de 1894.

Em 16 de Maio de 1896 assumiu novamente o cargo de director tendo tido exercicio até o dia 20 de Novembro de 1896, data em que o effectivo Director reassumiu o seu cargo. Em vinte e cinco de Maio de 1899 em virtude de ter sido licenciado o effectivo Director, assumiu novamente o exercicio daquelle cargo o requerente, tendo-o exercido até 25 Setembro de 1900. Em vinte e dois de Julho de 1901 foi reconduzido no cargo de Professor de Pintura de accordo com o regulamento aprovado pelo decreto 3987, de 13 de Abril de 1901. Em 22 de Julho de 1906 terminado o prazo de sua recondução deixou o exercicio (daquelle cargo) de professor temporario. (**obs.:** escrito na margem: “e passou a cath. e honorario”)

Em 1º de Abril de 1918 foi contratado pelo prazo de cinco annos para reger temporariamente uma das cadeiras de pintura da Escola Nal. de Bellas Artes na conformidade constante do artº 3 numero 4 da lei nº 3454 de 6 de Janeiro de 1918. Devendo terminar o referido contrato em 31 de Março do corrente anno, vem declarar que dezeja continuar a prestar os seus serviços a referida Escola.

Fazendo a declaração supra em obediencia ao paragrapho unico do artigo 22 do actual Regulamento, ao qual, pelo contrato acima está sujeito, não só quanto aos deveres, mas tambem, no que respeita aos annos e descontos impostos aos demais professores da referida Escola; Vem pedir a sua recondução caso assim convenha aos interesses do ensino.

(obs.: documento não assinado; caligrafia de R. Amoêdo; embaixo está escrito: “ 1888 1906 17 annos”)

NOTACAO 5055 (1)

Exmo. Snr. Director da Escola Nacional de Bellas-Artes.

Accusando o recebimento de vosso officio de 11 do corrente, em que me communicaes ter sido eleito pelo Conselho Escolar professor para preencher a vaga a dar-se pela terminação do prazo de reconducção do professor Rodolpho Amoêdo, venho declarar-vos acceitar essa honrosa distincção.

Com a mais alta estima e consideração.

João Baptista da Costa.

Capital Federal, 16 de Julho de 1906.

NOTACAO 5108 (1)

ACQUISICOES: Em virtude de autorisação legislativa que ao Ministerio da Fazenda concedia, por encontro de contas, com o Banco da Republica, uma verba destinada a compra de obras d'arte para a Escola Nacional de Bellas Artes, o então Ministro da Fazenda Dr. Joaquim Murtinho, resolveu nomear uma commissão composta do Director da Escola, do professor Rodolpho Amoêdo e Sr. Carlos Americo dos Santos, jornalista, para que dessem parecer sobre o merecimento das obras d'arte que por ventura fossem propostas ao Governo.

A essa commissão eram enviadas todas as propostas feitas ao Governo e após accurado estudo, devolvidas ao Ministerio da Fazenda, com o parecer da respectiva commissão, sendo todas as aquisições feitas de accordo com o julgamento dessa commissão.

Assim foram adquiridos:

Ao Sr. Guilherme da Rosa, representante dos artistas portuguezes, os seguintes quadros:

A luva branca de Columbano Bordallo Pinheiro

Madona e a locandeira de Columbano Bordallo Pinheiro

O soldado de Columbano Bordallo Pinheiro

Azenhaga em Bemfica, de Velloso Salgado

Um homem ao mar, de Ernesto Condeixa

Os amores do moleiro, de Carlos Reis

Azinhaga em Bemfica, de Ernesto Condexa

A sahida do rebanho, de Manoel Henrique Pinto

A sesta, de Manoel Henrique Pinto

A corar a roupa, de Manoel Henrique Pinto

Gozando os rendimentos, de Manoel Henrique Pinto

GALERIA CAMBIASO:

Quadro original de Madrazo – duas cabeças de estudo
Quadro do pintor francez Alexis Axilette: L'été
Paizagens com animaes do pintor flamengo Ewan Gawelaert
Retrato de senhora do pintor hollandez Ferdinand Krumholtz

André de Oliveira:

Pintura a oleo sobre tela de William Lee
Pintura a oleo sobre tela de Auguste Schenk
Pintura a oleo sobre tela de Delachaux
Pintura a oleo sobre tela de H. Wander Weygen
Um grupo de bronze legitimo A. A. Hecepe
Pintura a oleo de Heil Buth
Aquarella de Pradilla
Pintura a oleo de E. Gelhay
Pintura a oleo de E. Claus
Pintura a oleo de A. Mancini
Pintura a oleo de Dall-Oca
Pintura a oleo de Debat Ponsan
Pintura a oleo de Favretto
Pintura a oleo de A. Marais
Pintura a oleo de Henri Martin
Pintura a oleo de A. Vallon

Antonio José Barboza de Oliveira:

Uma meza de jacarandá renaissance. Oito cadeiras de couro Luiz XIII e duas de Luiz XV. Uma camma de jacarandá, estylo renaissance. Um espreguiceiro de couro lavrado, estylo João VI.

Bernardo Gomes:

Dois vasos de Sèvres com pinturas de bronze dourado a fogo. A collecção Cunha Porto, importantíssima e numerosa, compondose de moveis, instrumentos de musica, faianças, vidros, armas, espelhos, relógios, gravuras, quadros a oleo, aquarellas, pasteis, desenhos, etc, assim distribuidos:

Moveis

Todos antigos e de interesse artistico:

Armarios, Consoles, Cadeiras, Contadores, Commodas, Secretarias, Bahus de couro antigos.

Instrumentos musicaes

Um cravo portuguez do seculo 18 authenticico e com a data. Um psaltereo. Um psaltereo portuguez, trabalho feito no Rio de Janeiro em 1765. Uma espinheta. Duas guitarras antigas. Uma harpa Luis XVI, authenticica. Um pequeno instrumento japonez.

Faianças

Talha de Delft, hollandesas, Jarrões. Pratos. Tijellas. Terrinas.

Vidros

Copos antigos. Salvas antigas de Veneza.

Armas

Armadura completa do seculo 17º, espadas, punhaes, alavardas, capacetes diversos, esporas, acicates, pistolas, facharias de arcabuzes com encrustações de ouro e prata.

Espelhos e relogios

Espelhos de Veneza e portuguezes com molduras, obras antigas dos primitivos.

Relogios antigos de grande interesse e valor artistico.

Gravuras

Originaes de autores diversos: portuguezes, francezes, allemães e italianos. Quadros a oleo de autores portuguezes. Aquarellas de autores antigos brasileiros e hespanhoes.

Desenhos de autores portuguezes e italianos. Pastel de autores francezes e portuguezes.

Illuminura antiquissima do seculo 15, que pertenceu ao Mosteiro de Belem.

Gouaches inglezas e francezas. Miniaturas de autores antigos.

Porcellanas

De Saxe, japonezas, chinasas, francezas, indianas e italianas.

Leques

Watteau (Luiz XV) da época de Luiz 16 e do 1º Império. Japonez de Xarão (preciosa collecção).

Prata e Casquinha

Candelabros. Caixas. Castiças. Jarro do Porto.

Tartaruga

Cofres do seculo 15 e 16.

Bronzes dourados e Latão

Candelabros Imperio. Perfumadores. Salvas, Brazões. Estatuas. Porta relógio antigo.
Candieiros e placas.

Esmaltes

Caixas. Frascos. Castiças. Relógios de algibeira antigos.

Miudezas

Lampadas. Caichinhas. Cruzes. Sellos. Relíquias e Relógios.

Colchas. Tapetes. Chales e Almofadas.

Dois toucheiros de ferro antiquíssimo, attribuidos ao Tribunal da Inquisição. Duas
candeias de ferro para azeite.

Armaduras e vestuários

Vestuario completo do século 17; casaca de seda do Directorio. Vestido completo da
mulher do Directorio.

Por meio desta verba ainda foram feitas as seguintes aquisições:

Do artista Gustavo Richeter, propriedade de Maurice Haritoff um quadro pintado a óleo.

Do artista Elyseu d'Angelo Visconti o quadro a óleo "Creadas".

Do artista José Octavio Corrêa Lima, um busto em mármore tamanho natural
"Visiomaria", quatro estatuetas em bronze –Caim, Duetto, Tentação e Eterna lucta-.

Do livro de officios sahidos nº 4 do anno de 1902 (paginas 98 e 99).

NOTACAO 5180 (1)

Escola Nacional de Bellas-Artes do

Rio de Janeiro, em 24 de Janeiro de 1898.

A Comissão da Secção de Pintura encarregada de examinar os trabalhos remetidos
pelos Pensionistas da Escola, que se acham na Europa, estudando por conta do Estado,
cumprindo o seu mandatam, é do parecer seguinte:

O Pensionista Snrº Elyseu d'Angelo Visconti, que estuda em Pariz, remetteu seus
trabalhos do ultimo anno, com os quaes dá provas de muita applicação e relativo
aproveitamento;

O Pensionista Snrº Raphael Frederico, que estuda actualmente em Roma, remetteu seus
trabalhos do segundo anno, os quaes attestam pouco aproveitamento em relação aos do
seu primeiro anno;

O Pensionista Snrº Bento Barboza, que tambem estuda em Roma, remetteu seus
trabalhos do primeiro anno, os quaes attestam, igualmente, pouco aproveitamento;

O Pensionista Snr° José Fiusa Guimarães, que estuda em Munich, remetteu seus trabalhos do primeiro anno, os quaes attestam boa applicação e sensivel aproveitamento. Esta é a impressão geral que se nota nos presentes trabalhos dos mencionados Pensionistas.

Querendo, porém, entrar em pormenores, a Commissão só se occupará dos trabalhos do Snr° Visconti, o qual, tendo terminado o prazo do tempo de sua pensão e apresentando trabalhos mais complectos, é de justiça que se faça sobre elles uma apreciação mais succinta.

São em numero de tres, esses trabalhos, sendo: - uma cabeça e dois quadros de composição.

Não deixando de dar o devido apreço ao estudo de cabeça, pela boa execução de desenho e colorido, são dignos de maior merecimento os outros dois pela harmonioza unidade que existe entre a composição, desenho e colorido, requisitos estes que superando os insignificantes senões que tambem se notam, resulta poder-se classificar-os – boas obras d’arte.

Terminando, a commissão está convencida que, se o Snr° Visconti tivesse podido levar à effeito, como ultima prova de sua aprendizagem na Europa, a obra que elle ambicionava executar, cujo esboceto foi apresentado à Escola, desenvolvendo quanto tem aprendido, melhor attestaria o grão de seu adiantamento.

João Zeferino da Costa

Henrique Bernardelli

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 5182 (1)

Exmo. Snr. Director

A Commissão da secção de Pintura encarregada de dár parecer sobre os estudos enviados pelos pensionistas Bento Barboza e Raphael Frederico, desobrigando-se d’esse compromisso passa a expor o resultado do seu exame:

O pensionista Bento Barboza tomou uma direcção mais seria em seus estudos, revelando accentuado progresso sobre os que mandou anteriormente, destacando-se d’entre elles uma cabeça de mulher cujo claro-escuro é bem observado, como tambem fina de factura.

Quanto ao Pensionista Raphael Frederico, cuja remessa correspondente ao terceiro anno do programa, a commissão acha que na copia apresentada do quadro por elle escolhido: “Deposição da Cruz” - de Raphael Sanzio – não foi bem interpretada a maneira de fazer d’esse mestre, a qual é tão suave e correcta no dezenho quanto no colorido.

Do esboceto de composição, representando tambem a “Deposição da Cruz”, conquanto a commissão ache n’ella algumas qualidades, firmando-se nas provas das remessas anteriores, assim como pela apreciação da copia acima referida, entende que, esse pensionista escolheu um assumpto muito além das suas forças.

Concluindo a Commissão faz votos para que o Snr. Raphael Frederico apresente à Escola, na execução do seu esboceto, um quadro que honre o seu titulo de pensionista.

Escola Nacional de B. Artes

24 de Junho de 1898.

Rodolpho Amoêdo

J. Zeferino da Costa

Henrique Bernardelli

NOTACAO 5188 (1)

Exmo. Snr. Rodolpho Amoedo

Já respondi a carta que me dirigiu por intermédio do consulado. Entretanto, receioso de que ella não chegue ao seu destino, como me succedeo como muitos outros, escrevo ainda uma vez:

Os trabalhos do 2º anno serão enviados logo que eu receba a pensão em 14 de Julho, pois preciso fazer a remessa a minha custa, depois que o Snr. Ministro em Berlim respondeu-me não poder fazel-a sem estar avisado que a Delegacia do Thesouro em Londres ordenará (?) a legação das despezas a fazer. Na minha carta propunha a escola a copia do quadro de Arnold Böecklin, - Das Wellen Opiel – uma obra prima da escola alemã, em poema de phantasia enorme, e uma copia difficillima sobretudo. E pedia-nos uma breve resposta, pois que tenho o maior empenho em cumprir o meu dever para com a escola o mais breve possivel, afim de poder fazer alguma cousa para mim mesmo no ultimo anno. Assim, peço-vos ainda uma vez, informar-me se o conselho escolar acceita a copia proposta afim de que eu comece-a.

Remetto-vos junto uma pequena brochura das obras de Böecklin, bem como a photographia do quadro que eu já copiei.

Com Consideração e Respeito

A. de Souza Vianna

NOTACAO 5225 (1)

Termo de julgamento da prova de desenho de modelo-vivo no concurso de pintura do premio de viagem.

Aos 12 dias do mez de Outubro de 1895, reunidos os professores Rodolpho Amoêdo, Henrique Bernardelli e Modesto Brocos da commissão julgadora nomeada pela directoria, presentes os Snrs. Director e Secretario, deliberou a commissão, à vista do modelo, aceitar os trabalhos dos candidatos e estabeleceu a seguinte classificação:

Z... – Fiuza Guimarães 1º lugar

X... - Antonio de Souza Vianna 2º lugar

Outrossim resolveu a commissão fosse marcado para o dia 14 do corrente, as 10 horas da manhã para os dous candidatos começarem a segunda prova que de accordo com o regulamento vigente, será de 30 trinta dias de duração e que de tudo fosse lavrado o presente termo, que vae assignado por mim Secretario, que o lavrei, pelo Director, e membros da commissão julgadora.

Escola Nacional de Bellas Artes, 12 de Outubro de 1895.

Prof. Rodolpho Bernardelli

Henrique Bernardelli

Modesto Brocos

Rodolpho Amoedo

Rogo Chahéo (?)

Secretº intº

NOTACAO 5227 (1)

Termo do julgamento da próva final de Pintura no concurso ao premio de viagem. Aos 20 dias de Novembro de 1895, as 10 ½ horas da manhã, reunidos, a Commissão, composta dos Senrs. Professores, Rodolpho Amoêdo, Modesto Brocos e Henrique Bernardelli, nomeado pela Directoria, presente o Senr. Director, que na ausencia do Secretario, indica para substituil-o o Senr. Rodolpho Amoêdo, é lida a seguinte lista de pontos:

1. O Sonho de Agamennon

2. Daniel lançado no Lago dos Leões
3. A derrota de Ducliec
4. Minerva afastando Marte do cêrco de Troya
5. Martyrios dos sete machabeus e de sua mãe
6. Os negros dos palmares
7. Patroclo carrega Eurypyle
8. Daniel descobre a impostura dos sacerdotes de Belo
9. A derrota dos Palmares
10. Andromacha dissuadindo Heitor nas ruas de Troya.

O candidato Antonio de Souza Vianna tira o ponto n 1 (O Sonho de Agamennon). Foram em seguida introduzidos os dous candidatos a sala, onde deviam executar a próva, sendo lavradas as portas em presença do Director, e da commissão. Terminados os trabalhos as 4 ½ foram guardados secretamente.

Secretaria da Escola Nacional de Bellas Artes, 20 de Novembro de 1895.

Prof. Rodolpho Bernardelli

Rodolpho Amoêdo

Modesto Brocos

Henrique Bernardelli

NOTACAO 5228 (1)

Parecer da Commissão Julgadora do Concurso ao premio de Viagem

Snr. Director

A Commissão por vós nomeada para julgar o concurso ao premio de viagem reunida n'esta data, não pode deixar de lamentar que se tenha de fazer provas para um concurso de tal importancia em um local baldo (?) das convicções indispensaveis para a bôa execução de taes provas.

Assim é que foram os concurrentes obrigados a fazer cada prova em local differente sem que em nenhum pudessem dispôr não já da comodidade requerida, mas até de elementos primordiaes, como, estabelidade de luz, sufficiente aeração das salas etc, onde foram obrigados a permanecer tantas horas encerrados à vista de tão importante consideração não pode a commissão deixar de louvar o estoico affinco com que os candidatos conseguiram levar a cabo os trabalhos que a commissão tem presente e que só um enthousiasmo juvenil pode produzir.

Na 1a. prova a commissão julgou devêr admittir às provas deffinitivas ambos os candidatos classificando em 1º lugar o concurrente que assignou com a inicial Z e em Segundo o que assim com a letra X.

Nas provas de modello vivo pintado a que tem o signal ! (admiração) reune maior numero de qualidades, taes como: harmonia geral de feitura e de ambiente, caracter geral do modello, sendo tambem o dezenho de conjuncto superior ao da prova que tem o signal ? (interrogação); entretanto nota a commissão com desvanecimento que tanto um como o outro candidato disputaram com ardor a primazia, esforçando-se ambos por tal forma que se lhes reconhece sensivel progresso n'esta prova comparada com os trabalhos escolares executados durante o corrente anno lectivo.

Consequentemente classificou-se em 1º lugar o candidato cuja prova tem o signal ! (admiração) e em Segundo o que tem o signal ? (interrogação)

Quanto à Terceira prova tendo conseguido cada um dos candidatos qualidades differentes de tal sorte que quase se equilibram.

Em attenção às duas provas em que o candidato nº 1 levou vantagem ao segundo não duvidou a commissão classifica-lo ainda n'esta em primeiro lugar fazendo entretanto sentir a pequena differença que existe de um para o outro com a designação de nº 1 e 2º nº 1.

Em conclusão a commissão é de unanime parecer que se conceda o premio ao candidato que assignou as duas ultimas provas com o signal ! (admiração).

Escola Nacional de Bellas Artes

25 de Novembro de 1895.

Rodolpho Amoêdo.

Henrique Bernardelli

Modesto Brocos

NOTACAO 5233 (1)

Parecer da Secção de Pintura sobre os estudos dos pensionistas J. Fiuza Guimarães e Antonio de S. Vianna.

A commissão da secção de Pintura encarregada de examinar os trabalhos dos pensionistas José Fiuza Guimarães e Antonio de Souza Vianna, que se acham estudando

em Munich, depois de attento exame, é de parecer, que o Snr Fiuza Guimarães na sua 2a remessa continua a manifestar bastante applicação e sensivel progresso.

Quanto ao Snr. Antonio de Souza Vianna que fáz a sua 1a remessa, conquanto os seus estudos attestem sufficiente applicação, o pouco tempo em que se acha estudando não lhe permite accentuado progresso.

Escola Nacional de Bellas Artes 8 de Fevereiro de 1899.

Rodolpho Amoêdo

João Zeferino da Costa

NOTACAO 5272 (1)

Illmo. Sr. Profr. João Baptista da Costa, M. D. Director da Escola Nacional de Bellas Artes.

A commissão abaixo assignada designada para fazer o julgamento do concurso final da aula de desenho figurado a cargo do Prof. Lucílio de Albuquerque, depois de examinar todos os trabalhos resolveu fazer a seguinte classificação:

1a Serie – 1º logar – Ary Ribeiro Barcellos; 2º logar – José Paulo Ferreira; 3º logar – Maria Adozinda de Albuquerque Cordovil e Eduardo Corrêa da Costa Junior; 4º logar – Carlos Del Negro e Maria Helena do Amaral; 5º logar: Vasco de Carvalho, Amadeu Felizolla Zucarino e Aloysio de Moura Ferreira.

2a Serie: - 1º logar Alfredo Galvão. Foram dois julgados sem classificação.

2º logar – Pedro Clarck Leite. Foram dois julgados sem classificação.

Escola N. de Bellas Artes 12 novembro 1921

Lucílio de Albuquerque

Rodolpho Chambelland

Rodolpho Amoêdo

NOTACAO 5331 (1)

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro 1º de Março de 1888

Illmo. Sr.

A falta de pessoal idoneo obrigou-me no p. findo, a sobrecarregar V.Sa. com o serviço de regencia de duas cadeiras; mas tendo felizmente o Governo Imperial por decreto hora tem nomeado para professor honorario da Secção de Pintura, o ex-Pensionista Rodolpho

Amoêdo, cujos trabalhos recentemente exhibidos, documentam a aptidão progressiva de um artista. Para o ensino academico, resolvo dispensar V.Sa. da regencia interina da aula de Pintura historica e confial-a ao novo professor honorario.

Deos Guarde a V.Sa.

Illmo. Sr. João Zefirino da Costa

Professor honorario da Academia das Bellas-Artes.

(obs.: documento não assinado)

NOTACAO 5337 (4)

1/4:

Illmo. Snr° e Am° Amoêdo

Estranhará por certo a inesperada resolução que tomei em pedir ao Governo a exoneração do meu cargo de Professor, apartando-me assim de tão sympatica companhia, qual é a sua, bem como a da Corporação em geral da nossa Escola.

Estranhará tambem por não o ter prevenido à respeito; mas, se o fizesse, era de esperar que o Snr° e am° procurasse convencer-me do contrario, constrangendo-me, talvez, a não dar esse passo; mas, naturalmente, teria de pedir outras licenças, o que, segundo o meu modo de pensar, seria um abuso inqualificavel, e que muito me envergonharia à vista das successivas licenças em que tenho me achado desde a minha nomeação, isto é ha cerca de trez annos e meio; sem nunca ter prestado os meus serviços, não está bem, nem é louvavel que ainda continuasse a assim proceder, quando à bem do ensino, esse lugar poderá ser occupado por quem, em outras circumstancias, possa melhor servil-o. Conto pois, que não fará nenhum juizo temerario à meu respeito, visto como outros não são os motivos senão os expostos em meu officio, tendo assim procedido por desencargo de consciencia.

Como sempre me creia

Am° e Collega apreciador

Rio de Janro.

28 de agosto de 1893.

J° Zeferino da Costa

P.S.

Desde sexta-feira me acho muito incommodado de minha saude. Sabbado até não me foi possivel ir à aula e hontem apenas puz o modelo em acção tive de retirar-me immediatamente, em virtude desses incommodos que são nos intestinos.

Zeferino

2/4:

Exmo. Snr.

Communico a V.Exa. para seu governo e à digna Corporação da Escola Nacional de Bellas-Artes que, nesta data, bem máo grado meu, entendi pedir ao Governo da Republica dos Estados Unidos do Brazil a minha exoneração do cargo que occupo na mesma Escola, pelos justos motivos que passo a expôr:

Tendo sido nomeado professor desde Janeiro de 1890, mas apenas em exercicio desde o dia 7 do corrente mez em virtude das successivas licenças que me foram concedidas desde a minha nomeação até agora, para tratar de meus interesses na Europa, e achando-me depois de poucos dias de exercicio, não só por incommodos de saude, como tambem por affazeres particulares que não posso prescindir delles, pelo que seria obrigado a pedir desde já outra licença pelo menos de mais de um anno, e reconhecendo que esse modo de proceder não está de accordo com meu character, cooperando, muito principalmente, para a desordem e atrazo no ensino dos alumnos; accescendo mais que, padecendo eu de um grave defeito organico em um dos olhos, não posso porisso frequentar com assiduidade a aula, que é illuminada eletricamente, luz essa que me perturba o cerebro, por consequencia de referido defeito; pelas quaes razões não podendo nem devendo, em consciencia, occupar essa cadeira, entendi assim praticar.

Outrossim, sendo simplesmente estes os motivos que me levaram à assim proceder, bem máo grado meu, julgo de dever declarar que, mesmo fóra do Gremio de tão distincta Corporação, achar-me-hei sempre prompto à servir à Escola no interesse da Arte, quando esteja disponivel, em tudo o que fôr de meu alcance.

Rio de Janeiro, 28 de Agosto de 1893

Illmo. Exmo. Snr. Rodolpho Amoêdo

Digno Director Interino da Escola Nacional de Bellas-Artes

João Zeferino da Costa

3/4:

Rio de Janeiro, 8 de Outubro de 1893

Am^o e Snr^o Amoêdo

Recebi no dia 3 do corrente sua prezadissima carta de 1^o do mesmo corrente mez, com a qual se digna trazer ao meu conhecimento o interesse que tomou, tentando obter que fosse sustada a assignatura do decreto da minha demissão do cargo de professor da Escola de Bellas-Artes, por mim solicitada em 28 de Agosto passado, até que pudesse conferenciar commigo, afim de que eu desistisse daquelle intento; não lhe tendo, porém, sido possivel levar a effeito o desejo de procurar-me, por ter-lhe o nosso amigo Belmiro assegurado que, à vista do meu estado pouco calmo para explicações, nada consegueria e que poderia até dar um resultado mui diverso daquelle que o am^o esperava.

Na verdade, tendo eu premeditado muito antes de dar tal passo, a minha resolução era inabalavel; e, se o am^o se dêr ao trabalho de relêr a carta que lhe dirigi no mesmo dia em que pedi a exoneração, verá que digo não ter-lhe prevenido a respeito, temendo, justamente, que o am^o procurasse convencer-me do contrario.

E quando os amigos Belmiro e André vieram interceder insistentemente para que eu desistisse de tal pedido e que me declararam que a firma do decreto ficaria sustada por determinado prazo, na esperança de que eu, com o espirito mais tranquillo, annuisse aos desejos dos amigos, confesso que essa contrariedade à minha vontade muito me incomodou; tanto mais por não deixar de reconhecer quaes as boas intenções dos amigos à tal respeito; por consequencia do que, originou-se então em mim uma terrivel luta de hesitação entre a persistencia ou não do pedido, entre o dever de contentar ou descontentar aos amigos dedicados e finalmente, entre o resultado de apreciação que ao meu procedimento daria o nosso amigo Rodolpho Bernardelli.

Com o que venho de expor, para terminar a presente, restar-me-hia apenas agradecer-lhe intimamente o interesse que o am^o se dignou tomar nesta questão e bem assim às suas palavras de estima, ditadas em meu abono; mas, deparando pelo teôr de sua carta, em geral, que o am^o em sua consciencia, não aceita como plausiveis aquelles motivos allegados em meu officio, como unicas causas do pedido de minha demissão; porquanto logo no primeiro periodo diz que: - Até aquella data (1^o de Outubro) não sabia o que podia, plausivelmente, attribuir o meu pedido de demissão.

Em outro periodo mais adiante, diz que: - vendo por todos os modos menos por expressão verbal minha, que eu persistia no meu intento sem querer dizer que motivos serios me tinham impellido a assim proceder, decidia-se a respeitar a minha reserva e que por sua vez pedira que se me concedesse a demissão que tanto eu almejava; -

Finalmente ao terminar, ainda se expressa dizendo: - Não querer forçar-me à intimidades a que não tem direitos; - entendo, porisso, de meu dever não privar-o de outras explicações:

A liberdade, a franqueza, em summa, a independencia do homem perante a sociedade, é quasi sempre tolhida pela conveniencia; porquanto, se assim não fosse eu não teria, por certo, apresentado como unicos motivos do meu pedido de demissão somente aquelles officialmente exharados, occultando outro bastante serio, o qual não sendo elle o que originou o pedido, foi no entretanto, o que precipitou-me a fazel-o; motivo esse que, humilhante como elle é, não permittia que, presando eu o meu character, devesse occupar o logar por mais um minuto que fosse, desde que tive conhecimento do qto passo a expor:

No dia 26 de agosto, quando eu tratava de informar-me o que tinha de fazer respeito à questão de emolumentos e monte-pio sobre meus ordenados, o Snr^o Nogueira, empregado da Secretaria da Escola, zeloso no cumprimento de seus deveres, como parece, entendeu suggerir-me o modo pelo qual eu devia comportar-me relativamente à esses meus negocios, accrescentando que, se assim me insinuava, era para que não se viesse a descobrir que quando eu aqui cheguei da Europa já nenhum direito tinha à cadeira de modelo-vivo, visto ter eu commettido a falta de não ter-me impossado desse logar, em Roma, perante a legação, como era de meu dever, na época prescripta pela lei; pelo que, foi preciso que a Directoria usasse de um arranjo mto trabalhoso e comprometedor para que eu pudesse entrar no exercicio do logar.

Ao ouvir tal historia, confesso que senti immediatamente repugnar-me essa minha falsa posição; não digo perante ao am^o, nem perante outrem quaisquer que soubessem aquilatar a tal falta que commetti, do que resultou a tal perda de direito, mas perante à empregados subalternos, os quaes, occorrentes da minha occupação não legal, não se descuidariam de humilhar-me sempre que, merecida ou imerecidamente se julgassem com tal direito.

Em tal emergencia entendi, como digo acima, precipitar-me em dar aquelle passo já premeditado, é verdade, pelos motivos officialmente allegados; mas, que só o faria depois que aqui regressasse o nosso am^o Rodolpho Bernardelli. Nada mais tendo a dizer-lhe, só me resta agradecer-lhe a boa intenção do seu generoso procedimento em occultar-me a falta em que cahi, para conservar-me junto de si nas lides da nossa Escola.

E, convencido de que agora com esta minha intimidade, o am^o interpretará melhor o meu procedimento e aquilatando-o de outro modo, apagará de sua mente qualquer outro juízo que à meu respeito tenha formado peço de crêr que não foi sem grande pezar que apartei-me de tão digna Corporação.

Com toda a cordialidade sou seu

Collega e am^o Mto Obrido

J. Zeferino da Costa.

4/4:

(rascunho):

Respondo que a Directoria em nome de todos os Professores desta Escola envie ao muito illustre Professor Zeferino da Costa um officio em que lhe faça saber quão profunda magoa foi a nossa por ter elle deixado o ensino, e que lhe faça sentir tambem o nosso reconhecimento e gratidão pelos serviços prestados às bellas artes.

(na margem):

Rio, 20 de 9bro de 1893

Belmiro de Almeida

NOTACAO 5339 (1)

E.N. de Bellas 11 de 8bro de 1893

Illmo. Snr. Profsor. Modes Brocos

Tendo chegado ao meu conhecimento um facto desagradavel occorrido dentro d'esta Escola, que envolve o seu nome; bem contra a minha vontade, sou forçado a pedir-lhe que me informe o que a tal respeito lhe foi presente e que fundamento póde ter a sua intervenção. Eis do que me informam: durante o exercicio do Profsor. J. Zeferino da Costa na aula de modelo vivo, correu um abaixo-assignado, entre os alumnos com o fim de pedir ao Snr. Ministro do Interior a demissão do referido Profsor. e, diz-se, por instigações de V.Sa.

Por muito que me repugna inquirir a fazel-o pela natureza do cargo que tão indevidamente occupo.

Assim pois, se; como julgo fôr falsa tal accuzação, espero que me desculpará; attendendo a que é um amigo quem cumpre um tão delicado dever.

Sou com mta Estima e Consção.

De V.Sa. amigo e coll^o Obrigdo.

Rodolpho Amoêdo.

Amigo Sr. Prof. Rodolpho Amoêdo, Digno
Vice-Director da Escola Nat de Bellas-Artes.

Alheio ao que alludis na carta supra, pois que não desço a intrigas, preocupando-me exclusivamente o trabalho e o desempenho correcto do meu dever nos honrosos cargos que me tem sido confiados no professorado, não extranhareis a minha surpresa ao ter conhecimento do desagradavel assumpto que faz objecto da mesma carta.

Inquiri hontem mesmo os alumnos da aula de modelo vivo e fui informado de que alguns delles, ao terem conhecimento do local da “Gazeta de Noticias”, relativa ao pedido de exoneração do Sr. Prof. Zeferino da Costa, lembrou-se de dirigir-vos um memorial pedindo a minha nomeação para o lugar, caso vagasse.

Ora, tendo eu sido logo depois por vós amigavelmente designado para reger a cadeira durante o impedimento do prof. Zeferino, não levaram elles a effeito a primitiva resolução; eis o facto.

Cumpre-me, entretanto, communicar-vos que approuve aos alumnos tal proceder e provei-lhes como, de um facto simples pode originar-se um incidente desagradavel.

Como vedes, nada se passou que pudesse ferir a susceptibilidade ou trazer desprestigio para o nosso illustre collega João Zeferino da Costa e sinto que em tão lamentavel incidente esteja envolvido meu nome.

Certo de que nem um só instante destes credito à injuria que se me tentou assercar, subscrevo-me com particular estima e toda consideração.

Vosso collega e amigo ob^o

Modesto Brocos

12-10-93.

NOTACAO 5543 (1)

(manuscrito):

Ao Snr. Professor Rodolpho Amoedo.

(folheto):

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES

PROGRAMMA DA AULA DE HISTORIRA DA ARTE

HISTORIA DA ARTE, SEU OBJECTO, SUA DIVISÃO

ORIGENS DA ARTE

EPOCA PRE-HISTORICA

I

Arte antiga,

Arte Oriental:

Arte Egypcia.

Arte Chaldáica e Babylonica.

Arte Assyria.

Arte Persa.

Arte Hebraica.

Arte Phenicia.

Arte Hindú.

Arte Chineza.

Arte Classica

Arte Grega:

Architectura, Pintura, Esculptura, Ceramica, Monumentos.

Arte Etrusca

Arte Romana:

Architectura, Pintura, Esculptura, Monumentos.

Arte Pompeiana.

II

Arte Medieval:

Arte Byzantina.

Arte Sacra.

Arte Romanica.

Arte Gothica.

Arte Moscovita.

Arte Moiresca.

A Renascença.

As Artes graphicas. Illuminuras.

III

Arte Moderna.

Pintura.

Escolas Italianas:

Escola Romana.

Escola Ombria.

Escola Florentina.

Escola Napolitana.

Escola Veneziana.

Escola Bolonheza.

Escola Genoveza.

Escola Lombarda.

Escola Flamenga.

Escola Allemã.

Escola Ingleza.

Escola Hespanhola.

Architectura.

Esculptura.

Artes Industriaes.

IV

Arte Americana:

Arte Pre-Colombiana.

A Arte Moderna na America.

A Arte no Brazil. Tempos Coloniaes. Periodo recente.

V

HISTORIA DA MUSICA

ORIGENS DA MUSICA

I

Egypcios.

Hebreus.

Hindús.

Chinezes.

II

A Musica entre os Gregos e entre os Romanos.

III

As Grandes Epocas da Musica.

Capital Federal, 26 de março de 1897.

O PROFESSOR

Francisco Ignacio Marcondes Homem de Mello.

Secretaria da Escola Nacional de Bellas-Artes, junho de 1896. – O secretario, Noredino Cintra.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES

HISTORIA DA ARTE

Lição de abertura no dia 9 de Abril de 1897

PELO

Professor Francisco Ignacio Marcondes Homem de Mello

A Mythologia e a Historia da Arte. A sciencia e a arte. O dominio da arte. A arte, a poesia e a historia. Immaterialidade da arte. Aspectos multiplos da arte. A arte, a eterna JUVENTAS.

Não estou separado de meus discipulos n'esta Escola.

È esta a primeira impressão que experimento ao penetrar de novo n'este recinto, para mim de tão gratas recordações.

Sinto o mais vivo jubilo em ver-me restituído a uma Cadeira de ensino n'esta Escola, que tão alto papel representa na civilização de nossa patria.

Testemunho aqui todo o meu reconhecimento por este resultado que devemos à iniciativa do digno Director d'esta Escola, ao voto unanime do Conselho Escolar, ao esclarecido zêlo do Sr. Ministro do Interior, e à superior rectidão do Sr. Presidente da Republica.

O anno passado acompanhamos o ensino da arte nas manifestações do genio antigo, seguindo o traço luminoso de sua radiação até aos tempos modernos.

Hoje nosso campo é mais vasto.

Ampliou-se o horizonte de nossos estudos, e sem perder de vista as formosas deusas da inspiração *que encantão no Olympto a sublime intelligencia de seu Pae*, temos que alongar a vista contemplando as criações poderosas que desde então até hoje nos offerece o largo quadro da Historia da Arte.

Na ordem dos factos que entrão na magestosa contextura da sciencia da Historia, nenhum ha tão transcendente como aquelle que se refere às manifestações do genio do homem: ou investigando e submettendo ao seu dominio as leis latentes da natureza, ou dando representação e fôrma às intimas delicadezas de sua alma ou às maravilhosas criações de sua intelligencia.

Assim, a sciencia e a arte, as duas maiores manifestações do espirito humano, não conhecem limites. Confinado embora em um ponto do planeta, o homem não pertence ao planeta: seu dominio é o Universo inteiro.

Pelo poder de sua intelligencia, elle supprime a lei do tempo; e o passado, o presente e o futuro estão presentes a seu espirito.

Sua vista se alonga e supprimindo os limites do espaço, alcança além nas profundezas dos Céos, as myriades de Astros e estrellas. Aprisiona a sua luz, e com ella integra a unidade do Universo.

È esse o poder da sciencia.

Não menos sublime é o poder da arte.

Uma mysteriosa affinidade prende o homem às magnificencias da natureza como aos mundos do ideal.

O homem sentio-se artista no dia mesmo em que abrio os olhos à luz do mundo exterior. O espetaculo da natureza o impressionou, e sua alma radiou-se de todos os esplendores da Creação.

Em seu interior como nas profundezas de seu proprio ser, encontrou elle um mundo indefinido de inspirações subitas e revelações deslumbrantes.

Como definir a arte ?

De que modo mutilar e fazer entrar, como em um leito de Procusto, no quadro estreito de uma definição todas as radiações da alma, ou a perspectiva sublime da ordem do Universo, ou o espetaculo das harmonias moraes que encantão a existencia humana ?

Ou ainda as magestosas scenas da natureza que paixão pela mente do artista e só a elle lhe vem dizer os seus segredos ?

O artista é o interprete sublime das bellezas da natureza como de tudo que póde percutir a mente maravilhada do homem. Aquillo que fluctua indeciso no animo da multidão ou ainda nas proprias concepções dos poetas, nós vemos muitas vezes, pelas faculdades creadoras do artista, assumir uma fôrma definida, sobresahindo em luminoso relevo.

Nos dominios da poesia, como da arte ou da historia, nos apparecem na mesma culminancia as concepções grandiosas de Dante ou de Milton, e as creações poderosas de Gustavo Doré, os versos sublimes de Virgilio e o marmore do Lacoonte, a narrativa dos grandes historiadores e os quadros admiraveis de David, de Gérôme, de Cabanel ou de Delaroche, que nos collocão em presença dos proprios acontecimentos por elles descriptos.

A Arte em sua concepção a mais elevada é immaterial.

Não é o bronze, nem o marmore, nem a téla, mas sim a alma do artista que alli fica como um raio de luz immortal.

“Uma grande idea encarna-se em um cepo de marmore.

“A grandeza do povo-Rei está estampada em seus monumentos de pedra; o templo de S. Pedro é um poema do Christianismo; o Apollo do Belvedére guarda em sua fronte um raio de inspiração que animou a mente do artista que o concebeu.”

Cahe-me expontanea n'este momento esta reminiscencia que eu saúdo com jubilo como um testemunho do culto que desde a primeira idade rendi sempre a este supremo ideal, o bello. (*)

(*) Revista Popular, Tomo 6º pgs. 54-55, 1860.

Refectindo aspectos tão varios, a Arte é essencialmente multipla em suas manifestações. Assim, a Arte é a propria natureza, é o spectaculo de todas as magnificencias da alma humana, ou as revelações do mysterioso mundo moral que se desdobrarão em nós, e que passando pela alma do artista vão viver perpetuamente na téla, no marmore ou n'essas linhas audaciosas que o genio do homem ou a fé religiosa elevão aos Céos.

A magestade do genio antigo legou-nos a crença em uma humanidade superior, em que o homem, libertado das contingencias terrestres realiza além o seu destino, em uma alacridade continua.

Harmonias perpetuas encantão a sua existencia.

Para esses seres immortaes não existem nem a enfermidade, nem o declinio, nem os desfallecimentos de animo. As energias da vida renovão-se incessantemente. E a idade, expressão cruel do limite da vida, não existe n'esse mundo de encantamentos deslumbrantes.

Essa concepção, não é uma illusão. Essa realidade existe.

È a Arte, a eterna *Juventus*, a formosa Hebe, que nos rejuvenesce as energias do espirito e nos faz viver em uma mocidade sem fim.

Essa – a Historia magestosa, o culto sublime do bello, que vamos acompanhar em uma onda luminosa desde o alvorecer da civilisação até hoje.

NOTACAO 5549 (2)

1/2:

Illmo. Exmo. Sr. Director da Escola Nacional de Bellas Artes

A commissão incumbida de dar parecer sobre as provas de concurso ao premio de viagem de pintura, no qual apenas se inscreveu um candidato vem desobrigar-se dessa incumbencia da maneira seguinte:

- Examinando a primeira prova – “uma academia desenhada” – notou certa semelhança característica do modelo, se bem que as extremidades (pés e mãos) deixem a desejar.
- Na 2a. prova – “uma academia pintada, em meia natureza” – nota-se, bom colorido da figura e bem illuminada, entretanto que existe deficiencia de conjuncto quanto a estatura do modelo e articulação da coxa direita.
- Na ultima prova, esboceto de composição em 8 horas – o assumpto sorteado entre os 10 propostos na occasião: - “Nero assistindo ao incendio de Roma” – o concorrente não deu o equilibrio necessario nem o character à scena, lembrando contudo o facto que constitue o assumpto.

Nessas condições e dadas as dificuldades dessas provas, apesar das restrições feitas, esta commissão é de parecer que o premio de viagem seja concedido ao candidato Sr. Alcebiades de Noronha Miranda.

Escola Nacional de Bellas Artes

22 de abril de 1933

A commissão:

Lucilio de Albuquerque

Rodolpho Amoêdo
José O. Correa Lima

2/2:

*Instruções para o pensionista de Pintura Sr. Alcebiades de Noronha Miranda.

O Sr. Alcebiades de Noronha Miranda que durante sua permanencia no estrangeiro, como pensionista terá por séde de seus estudos a cidade Paris, obedecerá as seguintes instruções:

“Dos deveres dos pensionistas”.

Pensionista de pintura.

Art. 819 – os pensionistas de pintura serão obrigados a enviar as seguintes provas:

1° ano: Três estudos de modelo-vivo pintados e três desenhados.

2° ano: Duas cabeças de expressão e um torso (tamanho natural) e uma academia pintados e três estudos de modelo-vivo (desenhados).

3° ano: Cópia de um quadro de mestre existente em qualquer das galerias da cidade designada para a permanencia do pensionista, e que já não figurem nas galerias da escola.

4° ano: Execução de um quadro de composição de duas ou mais figuras.

.....
.....

Art. 223 – O pensionista não poderá mudar, durante os três primeiros anos, da cidade que lhe foi determinada para séde de estudos, sem autorização da congregação.

Art. 224 – A remessa dos trabalhos deverá ser feita no primeiro mês depois de terminado cada ano da pensão.

Art. 225 – Com a remessa deverá o pensionista enviar, pelo correio e registrado um officio ao director da Escola, acompanhando uma relação especificada dos trabalhos que manda e a data em que foram entregues à legação do país em que se acha o pensionista.

§ Unico. – Não é permitido ao pensionista utilizar-se desse meio para remessas particulares.

Art. 226 – Todos os trabalhos mencionados nestas instruções e enviados pelos pensionistas, depois de expostos nos salões da Escola, ficarão sendo de propriedade da mesma Escola.

Art. 227 – O pensionista que infringir as presentes instruções será primeiro admoestado e na reincidência incorrerá na perda da pensão; recebendo, juntamente com a comunicação, a respectiva ajuda de custo de regresso.

Art. 228 – O quinto ano fica reservado ao pensionista para fazer visitas aos museus, às galerias e às obras de arte que lhe aprouver.

*O Snr. Alcebiades N. Miranda não seguiu viagem.

NOTACAO 5592 (2)

1/2:

28 Maio 921

Illm^o Snr. Professores Morales ? – Amoêdo

Raul.

De ordem do Sr. Director, convido-vos a comparecer nesta Escola, segunda-feira, 30 do corrente, às 11 e meia horas, afim de verificar a marcha dos trabalhos relativos à restauração do quadro, “A Primeira Missa no Brasil”, do pintor Victor Meirelles com elevada consideração.

(obs.: documento não assinado)

2/2:

16 Junho 921

De ordem do Sr. Director, convido-vos, a comparecer nesta Escola, sexta-feira, 17 do corrente, às 14 ½ horas, afim de verificar o estado da pintura, após a reentelagem, do quadro de Victor Meirelles, (A Primeira Missa no Brasil) e bem assim, para dar inicio à selecção das obras das galerias, que deverão figurar no catalogo definitivo.

Com elevada consideração.

(obs.: documento não assinado)

NOTACAO 5728 (1)

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro, 28 de Agosto de 1885.

Illm. Exm. Snr.

Sobre o requerimento do subdito italiano Rosalbino Santoro pedindo para ser nomeado por contracto professor interino da aula de Paisagem, flores e animaes desta Academia,

cumpra-me informar que esta cadeira se acha interinamente provida, e muito bem provida; pois que nenhum artista conheço actualmente no Rio de Janeiro que melhor a possa reger e dirigir do que o provecto e muito conhecido professor Victor Meirelles de Lima, que a está occupando enquanto não é ella definitivamente provida para concurso na fôrma dos Estatutos; em concurso porém parece-me que conviria addiar ainda até que regressem à Patria alguns artistas brasileiros de reconhecido talento que na Europa se estão aperfeiçoando; taes são, entre outros, Antonio Firmino Monteiro condecorado pelo Governo Imperial pelos seus quadros de paisagem exhibidos na ultima exposição geral, Rodolpho Amoêdo, pensionista do Estado preferido entre os mais distinctos alumnos de 1878, e que ha 6 annos faz em Paris constantes progressos, Henrique Bernardelli que assiduamente estuda em Roma ha mais de 5 annos para onde foi, sendo já um dos nossos adiantados alumnos, e que na ultima Exposição geral foi aqui premiado com uma medalha de ouro pelos quadros de genero e de paisagem em que concorreu, ...

Quanto às habilitações do peticionario devo declarar que estas não são inteiramente desconhecidas, e os documentos, com que abona sua petição não são suficientes, a comprovar a necessaria aptidão para o lugar de professor de uma cadeira puramente artistica.

Para melhor informar a V.Excia. ouvi sobre este assumpto a Congregação dos professores, a qual sem discrepancia se pronunciou no sentido desta informação.

Deus Guarde a V.Ex.

Illm. Exm. Senr. Senador

Cons^o B. de Mamoré

Ministro e Secret^o de Est^o dos Negocios do Imperio.

(obs.: documento não assinado)

NOTACAO 5832 (1)

Academia Imperial das Bellas Artes

Rio de Janeiro 28 de Agosto de 1889

Illm^o e Exm^o Snr.

Repetindo o que tive a honra de expor a V.Excia. em meo officio de 8 de Junho p. passado, sobre identica pretensão do professor honorario Rodolpho Amoêdo, resta-me informar que o professor de Historia das Bellas Artes, Esthetica e Archeologia Dr.

Pedro Americo de Figueiredo e Mello, a quem o peticionario está substituindo, deixou de perceber vencimento desde o Pro. de Fevereiro de 1887.

Deos Gr. a V. Ex.

Illmo. e Exmo. Sr. Cons^o Barão de Loreto (?)

Ministro e Secret^o d'Estado dos Neg. do Imperio

Copia – Senhor – O Bacharel Theophilo das Neves Leão, professor honorario da Academia Impal. das Bellas Artes, estando na regencia interina da cadeira de Historia das Bellas-Artes, Esthetica e Archeologia, vem respeitosamente impetrar a Vossa Mage. Impal. a graça de m ...

que, a contar do dia em que o professor effectivo começou a gozar vencimentos, se lhe pague uma gratificação igual ... o aviso do Ministerio do Interior te anno. - Pelo que ...

E. R. M.

26 de Agosto de 1889

....

(obs.: documento rasgado)

NOTACAO 6045 (4)

1/4:

(folheto)

SECRETARIA DA ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Cupio discere

Raphael Frederico

Tempo ao Tempo

J. Fiuza Guimarães

Rio – 20 de janeiro – 92 –

▼

E. Visconti

Adeus

Vision (?)

?

José Luiz Ribeiro

Destilio

Raphael Frederico

Arte e Liberdade.

J. Fiuza Guimarães

Talvez

Luiz Ribeiro

2/4:

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Capital Federal, 17 de Novembro de 1892

Termo de julgamento da prova de desenho de modelo vivo do concurso ao lugar de pensionista do Estado na Europa.

No dia 17 de Novembro de 1892, à 1 hora da tarde, reunidos os professores Rodolpho Amoedo,, Henrique Bernardelli, Pedro Weingartner, da Comissão Julgadora, presentes os cidadãos Director e Secretario, deliberaram acceitar todos os trabalhos que constituem a primeira prova de concurso, estabelecendo a seguinte classificação conforme o merecimento d'esses trabalhos:

1° lugar – o trabalho marcado ▲

2° lugar – o trabalho marcado – Arte e Liberdade –

3° lugar – o trabalho marcado – Cupio discere –

4° lugar – o trabalho marcado - ? –

Deliberaram mais os membros da Commissão julgadora que os envelopes contendo os anagrammas pertencentes aos candidatos seriam abertos no acto de entrada dos mesmos para a 2a prova, e que fosse afixada na portaria a classificação acima referida, do que foi resolvido lavrar o presente termo, assignando-o os professores, o cidadão Director e o Secretario.

Capital Federal – 17 de Novembro de 1892

Rodolpho Bernardelli
Rodolpho Amoêdo
Henrique Bernardelli
Pedro Weingartner
Modesto Brocos
Mauricio José Teixeira
Secretario

3/4:

Escola Nacional de Bellas Artes

Capital Federal, 26 de Dezembro de 1892

Termo de julgamento das 2a e 3a provas de concurso para o lugar de pensionista do estado na Europa.

No dia 26 de Dezembro de 1892, às 9 horas da manhã, reunidos os professores da Secção de pintura Henrique Bernardelli; Rodolpho Amoêdo e Modesto Brócos y Gomez, que constituem a Commissão julgadora, presentes o cidadão Director, o Secretario, e o professor de desenho figurado, Pedro Weingärtner, designado pelo cidadão Director para auxiliar a Commissão, resolveu esta proceder ao julgamento dos trabalhos que representam as 2a e 3a provas do concurso, e designar o lugar de permanencia na Europa do candidato premiado. Na propria sala do concurso, à vista do modelo collocado na posição anteriormente escolhida para a 2a prova, e à vista dos esboços de composição, trabalho da 3a prova, foi feito o julgamento pelos membros da commissão, os quaes lavraram os pareceres (vótos) motivados, nas fórmãs do art. 4º cap. 5º do regulamento vigente. Estes vótos foram consubstanciados no parecer do professor Amoedo, escolhido relator da Commissão.

Escola Nacional de Bellas Artes – 26 de Dezembro de 1892.

4/4:

Julgamento do Concurso para o premio de Viagem

- Parecer da Comissão

2a prova modello vivo pintado

O Jury adoptou para esta como para a 3a Prova o systema de classificação por ordem numerica que prevaleceu na 1a Prova.

Nº 1 (Adeus). É o que melhor satisfaz quanto à compreensão do character do modello e o que melhores qualidades apresenta de pintor e de dezenhador.

Nº 2 (Deotilio) dever sêr mencionado pelo espirito de simplicidade que prezidio à execução embora a construcção do dezenho deixe a dezejar.

Nº 3 (Tempo ao tempo) A differença que resulta da comparação com o modello é tal; que não tem o Jury a menor duvida em considerá-lo muito inferior aos dous primeiros.

Nº 4 (Talvez) Não contem qualidade alguma que justifique qualquer classificação.

3a Prova, um esboceto de um assumpto tirado à sorte d'entre dez organizados pelos professores technicos.

“Aparição dos trez anjos a Abrahão”.

O Nº 1 (Adeus) É considerado como composição superior em effeito, phantasia e arranjo.

O Nº 2 (Deotilio) Tem uma certa sobriedade de côr e de effeito que convem bastante aos assumptos d'esta ordem; mas a composição quanto ao arranjo é infeliz.

Aos Nºs 3 e 4 (tempo ao tempo e Talvez) faltam qualidades de arranjo e de effeito.

Em concluzão o Jury considera digno do premio em ambas as provas com vantagem grande sobre os outros; o Nº 1 e dezipna Paris como a cidade em que deverá permanecer o pensionista, pagando-se-lhe penção igual aquella que percebiam os pensionistas da ex-academia bem como as respectivas ajudas de custas –

O Jury louva a ordem com que se portaram os concurrentes e a assiduidade de que deram provas durante a execução d'este concurso.

Escola N. de Bellas Artes 26 de Dezembro de 1892

O Relator Rodolpho Amoedo

Henrique Bernardelli

Modesto Brocos y Gomez

NOTACAO 6087 (1)

(Diploma)

SOCIEDADE PROPAGADORA DAS BELLAS ARTES DO RIO DE JANEIRO

INSTITUIDA EM 23 DE NOVEMBRO DE 1856

A Sociedade Propagadora das Bellas Artes do Rio de Janeiro attendendo às qualidades que concorrem na pessoa do Snr Rodolpho Amoedo o admittiu, em sessão de 23 de

Novembro de 1888, como Professor de Des^o Elementar do Lycêo de Artes e Officios, conferindo-lhe todas as regalias inherentes à sua cathegoria.

E para constar onde convier mandou expedir-lhe o presente Diploma. Rio de Janeiro, 23 de Novembro de 1889.

O PRESIDENTE

J. Alfredo Correa de Oliveira (?)

O DIRETOR

Francisco Joaquim Bethencourt da Silva

O 2^o SECRETARIO

Felix Ferreira

NOTACAO 6088 (1)

(Diploma)

IMPERIO DO BRASIL.

A ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES DO RIO DE JANEIRO na sua reunião de 27 do corrente concedeu uma menção honrosa ao alumno Rodolpho Amoêdo, matriculado na aula de Desenho Geometrico, e para constar este acto, se lhe expedio o presente Diploma.

Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro, em 29 de Dezembro 1876.

O Director

A. N. Tolentino

O Secretario

João Maximiniano Mafra

NOTACAO 6089 (1)

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

1822 1922

Commemoração do Centenario da Independencia do Brasil

MINISTERIO DA JUSTICA E NEGOCIOS INTERIORES

EXPOSICAO INTERNACIONAL DO CENTENARIO

RIO DE JANEIRO, 26 de OUTUBRO DE 1923

ILLMO. SNR. Professor Rodolpho Amoedo

TENHO A HONRA DE COMMUNICAR A V.S. QUE, POR PROPOSTA DA EXTINCTA DELEGACIA GERAL DA EXPOSICAO, S. EX. O SNR. MINISTRO

DA JUSTICA RESOLVEU CONCEDER-LHE O DIPLOMA COMMEMORATIVO ESPECIAL ACOMPANHADO DE MEDALHA, EM ATENCAO AOS SERVICOS QUE V.S. PRESTOU AO CERTAMEN.

ESSE DIPLOMA SERA ENTREGUE A V.S. NO DIA 14 DE NOVEMBRO DE 1923, ENTRE 13 E 17 HORAS, NO ANTIGO PAVILHAO DO DISTRICTO FEDERAL, NA EXPOSICAO.

CASO NAO LHE SEJA POSSIVEL VIR PESSOALMENTE, PODERA V.S. DAR AUTORIZACAO ESCRITA A QUALQUER PESSOA PARA RETIRAR O DIPLOMA E ASSIGNAR O RECIBO.

OS DIPLOMAS QUE NAO FOREM RETIRADOS NO DIA FIXADO SO SERAO ENTREGUES DEPOIS DE 15 E ATE 30 DE NOVEMBRO.

APROVEITO O ENSEJO PARA REITERAR A V.S. OS PROTESTOS DE MINHA ELEVADA CONSIDERACAO E ESTIMA.

Arno Konder

Encarregado do Expediente da Exposição Internacional

(Trabalhos de Liquidação)

ARCHIVES DU MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
(RIO DE JANEIRO)

TOTAL DE DOCUMENTS: 87

RA 1

Roma, 21 de Julho de 1891.

Illmo. Sr^o Amoêdo

Amigo e Collega

Soube pelo Henrique que o snr^o resolvera-se a ir para o Rio, afim de, com seus valiosos serviços reforçar o corpo docente da nova Escola.

Será um sacrificio, bem o imagino, mas em compensação terá a gloria de ser um dos que cooperará para o incremento das artes no nosso paiz.

O Henrique me encarrega de occupar-me do fornecimento de tintas, télas e cavaletes para a aula de pintura, isto no caso de que o snr^o já tenha partido de Pariz.

Diz elle que não lhe encarregou directamente, temendo, como acabo de dizer, de não estar mais em Pariz.

Portanto, tento dirigir-lhe a presente, por pedido do mesmo Henrique, afim de saber se ainda se acha ahi.

Se assim fôr, peço-lhe o favôr de responder-me immediatamente, para que eu lhe mande a lista da referida encomenda.

Quanto ao pagamento – Henrique diz-me que mandaria dinheiro, para que tudo seja pago à vista.

Esse dinheiro, porem, ainda não chegou, mas é de esperar que o receberei em breve.

Ao terminar não posso deixar de accusar ter recebido em tempo competente uma sua prezadissima carta de 10 de Abril, com a qual tive muita satisfação.

Estimando que sua Exma. Snra. já esteja restabelecida de seus incomodos e que o am^o goze perfeita saude peço-lhes de aceitarem de minha parte e de minha senhora nossos cumprimentos.

Disponha do collega e am^o

J. Zeferino da Costa.

N.B. Parto dentro destes 3 dias para – Civitavecchia – lugar perto de Roma para tomar um pouco de fresco; pois aqui o calôr é excessivo. Portanto, fará o favor dirigir-me a sua carta ao seguinte endereço:

J. Z. Costa

Poste restante

Italia – Civitavecchia

RA 2

Cartão postal. Angers. Chaire de la Cathédrale.

10, Boulevard Descazeaux. Angers.

Angers 9 Septembre

Chère Adelaïde

Nous sommes ... ici où nous sommes plus tranquilles qu'à Paris. Le voyage a été très fatigant et a duré 24 heures ! Nous avons pu heureusement trouver un petit appartement meublé où nous sommes très bien. Nous sommes venues maman et moi avec la bonne. Marie est partie avec les enfants à Montluçon, chez des parents de son mari. Francis ?

est en service à l'hôpital de Versailles. Etes-vous restée à Paris ? Ecrivez-moi. Voici l'adresse

10 Boulevard Descazeaux

Maine et Loire Angers

Prière faire suivre

Madame Amoêdo

7 Rue Beudant

17^{ème} Paris

Consulat du Brésil

(rayé) Havre

Bordeaux

(date de la Poste : 11-9-14)

RA 3

(Cartão postal com foto assinada de H. Bernardelli ?):

Frente:

“Bord du Mafalda, le 25 mars 1920 H. Bernardelli (?)”.

(carimbo do correio : Rio de Janeiro 3.V. 1920)

Verso :

Madame et Monsieur Rodolpho Amoedo

144, rua Buenos Aires

Rio de Janeiro

Brésil

Com muitas saudades todas as manhaes faço esquentar as rosquinhas do Barão feitas por mãos de fada para o meu petit déjeuner. Merci. Merci. Lê com vagar a carta de Rodolpho e logo que chegue a Paris irei pessoalmente ao Lefranc.

RA 4

Rio 5/IX/927

Mestre

Meu respeito

Surpreendeu-me hoje na Escola, onde raramente tenho aparecido ultimamente, a sua attenciosa carta em resposta às que eu lhe enviára, tratando de assumpto por de mais conhecido seu. Dahi o retardamento desta, tanto mais que esperava fosse a sua correspondencia dirigida para nossa casa, cujo endereço, se me não falha a memoria, já

lhe dei. Mas passemos ao que nos interessa. Agradeço as informações que me forneceu. Procuraremos as revistas “Kosmos”, e “Um seculo de Pintura” no local que nos indicou. Quanto ao seu retrato, poderá enviar para a nossa residencia, subscriptado a mim mesmo e tantas photographias como lhe aprouver. Aqui, nos decidiremos pela que melhores qualidades apresentar. Logo que seja lançado o numero deste mes da nossa revista, apressar-me-ei em enviar-lhe um exemplar.

Sem outro assumpto, despeço-me, grandemente honrado e sensibilizado pela prova de consideração que o mestre acaba de me dar.

Do discipulo, admirador sincero e creado

Alcibiades Noronha Miranda

Rua Alzira Valdetaro 41 (Sampaio)

RA 5

(carta)

Rio de Fevro de 1928

O abaixo assignado Professor honorario da Escola Nal de Bellas Artes, actualmente professor interino de uma das cadeiras de pintura dessa Escola:

Foi premio de viagem de 1879 a 1887 satisfazendo a contento da Congregação todos os deveres que éram impostos aos pensionistas d’aquella Academia sendo em virtude d’isso eleito profsor. honorario e em seguida nomeado profsor. interino da cadeira de pintura historica. (Sessão da congregação realizada em 18 de Fevro. de 1888 por avizo de 30 de Novembro de 1889, da Secretaria da Justiça e Negocios Interinos foi nomeado para em commissão com o profsor. R Bernardelli e conforme M Maia Director elaborar a reforma da referida Academia; Reforma que logrou a approvação de Benjamin Constant em 8 de Dezembro de 1890. Em 30 de Dezembro do m^o anno foi nomeado por decreto do Governo provizorio para reger uma das cadeiras de pintura da nova Escola tendo entrado em exercicio a 22 de Julho de 1891. Por decreto de 11 de Fevro de 1893 foi nomeado Vice Director da alludida Escola, assumindo o exercicio de Director a 15 do mesmo mez e anno servindo até 4 de 7bro de 1894. Em 16 de maio de 1896 assumiu novamente o exercicio de Director tendo tido exercicio até 20 de Novembro de 1896. Em 25 de maio de 1899 em virtude de nova licença do effectivo Director assumiu novamente o exercicio do mesmo cargo até 25 de 7bro de 1900.

Em 22 de Julho de 1901 foi reconduzido por eleição da Congregação de accordo com o regulamento approved pelo decreto 3987 de 13 de Abril de 1901.

Em 22 de Julho de 1906 terminado o prazo de sua recondução deixou o exercicio de professor temporario após 15 annos de effectivo serviço.

Em virtude do regulamento supra mencionado passou à cathegoria de professor honorario com exercicio no Conselho Superior de Bellas Artes, onde exerceu por diversas vezes o cargo de Secretario. Em 1º de Abril de 1918 foi contratado por cinco annos para reger uma das cadeiras de pintura da E. Nat de B. Artes na conformidade constante do artº nº 4 da lei nº 3.454 de 6 de Janeiro de 1918. Visto a impossibilidade de sêr provido por concurso o referido cargo.

Terminado esse contrato faz a declaração exigida no Regulamento, de que estava prompto a continuar no exercicio do cargo se assim conviesse ao ensino; pelo que em vez de sêr nomeado cathedratico, foi recontratado como temporario, contrato que só aceitou, por lhe ter sido promettido com a proxima reforma a sua nomeação para cathedratico.

Terminado esse 2º contrato e não tendo até hoje sido promulgada a promettida reforma da Escola, continuava no exercicio de professor temporario de uma das cadeiras de pintura vaga há já dez annos.

RA 6.1

DR. FRANCISCO BRANT

PROFESSOR CATHEDRATICO DA UNIVERSIDADE DE MINAS GERAES

ADVOGADO

AV. AFFONSO PENNA, 1954

BELLO HORIZONTE

Exmo. Snr Professor Amoedo

De regresso a Bello Horizonte, dei hoje conhecimento ao eminente Professor Mendes Pimentel, Reitor da Universidade de Minas Geraes, do acolhimento generoso que me dispensou V Excia. em sua residencia, e da attenção com que recebeu o pedido que tive a honra de lhe transmittir, para que nos mande um esboço de ESTANDARTE para a Universidade.

Aguardando aqui as ordens de V Excia. é com grande satisfação que lhe significo o alto apreço em que todos aqui temos o notavel e eminente professor da Academia Nacional das Bellas Artes, de quem me subscrevo

amº e devotado admirador e criado

Francisco Brant

Belo Horizonte, 28 de Outubro de 1919

RA 6.2

Telegrama

Carimbo 10 Abril 1930

Belo Horizonte

Professor Rodolpho Amoedo Bueno Ayres 144 Rio

Peco venia lembrar promessa croquis estandarte Universidade Minas Geraes Saudações

Francisco Brant

RA 6.3

Cartão de visita do Dr. Francisco Brant

Professor cathedratico da Universidade de Minas Geraes

Advogado

Avenida Aff. Penna, 1954 Bello Horizonte

(Envelope):

Exmo. Snr.

Dr. Francisco Brant

Universidade de Minas Geraes

Bello Horizonte

A. Affonso Penna

1954

RA 6.4

Cartão da Universidade de Minas Geraes * 7 de Setembro de 1927 *

RA 7

(Envelope)

(Frente):

Cidadao

Rodolpho Amoedo

Rua Buenos Ayres 144 (2º andar)

Rio de Janeiro

(Verso):

(Carimbo do correio: 28-XII-1932)

Bello Horizonte, 25-12-32

Amigo Sr. Amoedo

Saúde

Estou para responder a sua ultima carta, desde o dia em que a recebi, mas as muitas occupações do meu cargo e o desgosto pelas cousas da politica nacional fizeram-me adiar até hoje a resposta. O serviço, que no começo era nenhum, já se vae tornando excessivo. A respeito de politica só ha motivos para desgostos e apreensões. Si bem que a situação actual seja detestavel, podemos prever dias muito peores. Nesses proximos 20 annos iremos descendo até a completa desordem. Ha dias li uma noticia num jornal daqui, dizendo que foi proposta à sub-commissão da Constituição a mudança da bandeira. É uma mudança que, si dependesse de mim, eu aprovaria. Sou de opinião que a forma deve corresponder ao fundo e, assim, penso que o tal Brasil novo deve ter tambem uma bandeira nova, de accordo com a tal ideologia revolucionaria.

Passemos a outros assumptos. Ha muito não recebo cartas do amigo Pedroso e do Sá. O Pedroso então não me respondeu à ultima carta que lhe mandei. Será prevenção do Rio Grande contra Minas ? ...

Continuo passando bem de saúde. Pelo retracto que junto lhe remetto, poderá ver que engordei bastante. (obs: RA 32 ??)

Já estou bastante adaptado ao meio social, embora restricto, e do physico tambem.

Agora estamos no que chamava aqui a epoca das aguas. Chove quasi todos os dias e muito, mas, devido ao declive das ruas, basta uma hora de estadia para que as ruas fiquem secas.

Na Repartição continuo bem, quer em relação aos chefes, quer em relação aos collegas, com os quaes felizmente me tenho dado bem.

Já tenho tido vontade de ir ao Rio, mas as despesas com a passagem e a estadia me fazem adiar a viagem. Talvez para Fevereiro ou Março...

Terminando repitirei a recomendação do amigo: escreva, não espere por mim.

Magalhães

Hotel Gloria – Rua Carijo 13 – Bello Horizonte.

RA 8

(cartão postal. Igreja da Piedade. Bahia)

Bahia 9 de Abril de 37

Querida Adelaïde

Muitas saudades.

Fiz bôa viagem mais fiquei bem doente hontem o dia todo. Uma enxaqueque horrivel !
Hoje estou melhor mais ainda com grippe. Não achei nada bonito aqui. Pede a Gailène o meu endereço. Beijos Blanche.

Madame

Adelaïde Amoedo

14 Rua da Paineira

Jardim Botanico

Casa II

Rio de Janeiro

RA 9.1

(cartão postal)

(Frente):

Cid. Prof.

Rodolfo Amoedo

Rua da Paineira, 14 c. I

Gávea Rio

Rio, 8 de Junho 1940.

(Verso):

Prezado correligionario

Prof. R. Amoedo.

Ha muito tempo não tinha noticias vossas. Tive-as hoje, sabendo com satisfação, que ides passando bem em companhia de vossa Exma. Esposa. Na impossibilidade de vos ver agora, faço-vos esta vizita postal, pois não posso estar andando muito. Por isso, tambem, só estou indo ao Templo mensalmente. – Abraça-vos cordialmente, o velho cor^o e am^o R Venâncio.

“O amor por princípio e a ordem por baze; o progresso por fim”. –“O homem deve sustentar a mulher, afim de que ela possa preencher, convenientemente, seu santo destino social”. –“Dedicação dos fortes pelos fracos; veneração dos fracos pelos fortes”.
(Augusto Comte).

“Saúde e Fraternidade ! Essa fórmula republicana é uma das mais bem inspiradas e construídas. Ao passo que o primeiro termo que fazemos, pela conservação física da pessoa a quem nos dirigimos, o segundo exprime o grau de simpatia que deve unir todos os cooperadores do bem público, todos os cidadãos de uma mesma pátria, e mesmo todos os homens, pois tal harmonia moral é a suprema aspiração do processo humano”. (Miguel Lemos).

“O problema social consiste em tornar o proletário felis, assegurando-lhe a posse do domicílio e o gozo da vida de família, sem que a mulher, os anciãos e os filhos menores se entreguem a afazeres extra domésticos”. (Miguel Lemos e R. Teixeira Mendes).

Religião da Humanidade. Sua preocupação principal é a regeneração dos costumes, por ser o meio único de vencer a crise atual, que é moral e não política. Ela realiza essa regeneração por meio de uma doutrina baseada na ciência, especialmente a moral e a sociologia, a qual regula cada natureza individual e congrega todas as individualidades em torno do bem supremo da Humanidade. – dévem os positivistas, sistematicamente, purificar todos os instintos egoístas e desenvolver todas as inclinações simpáticas para com todos os humanos, de quaisquer nações, raças, classes, cores e crenças. – A liberdade espiritual é necessária para evitar a opressão, e para que, naturalmente, prevaleça a doutrina que corresponder ao interesse social.

Venâncio F. Neiva

r. Jaceguai, 87; Vila Izabel. Fone 48-1761

RA 9.2

(Cartão postal)

(Frente):

“O amor por princípio e a ordem por base: o progresso por fim”. – “O homem deve sustentar a mulher, afim de que ela possa preencher, convenientemente, seu santo destino social.” (A. Comte)

“Saúde e Fraternidade ! ... Ao passo que o primeiro termo significa o voto, que fazemos, pela conservação física da pessoa a quem nos dirigimos, o segundo exprime o grau de simpatia que deve unir todos os cooperadores do bem público, todos os cidadãos de uma mesma pátria, e mesmo todos os homens, pois tal harmonia moral é a suprema aspiração do progresso humano.” (Miguel Lemos)

“O problema social consiste em tornar o proletário feliz, assegurando-lhe a posse do domicílio e o gozo da vida de família, sem que a mulher, os anciãos e os filhos menores se entreguem a afazeres extra domésticos”. (Miguel Lemos e R. Teixeira Mendes)

Nosso esforço principal, prescrito pela Religião da Humanidade, deve ser a regeneração dos costumes: corrigir o vício, desenvolver a virtude, os bons sentimentos, e amar todos os humanos de qualquer nação, raça, crença, cor e classe, por ser este o meio único de vencer a crise atual, que é moral, essencialmente. Essa religião, sistematizada pela ciência, sob o domínio da Moral, subordina o egoísmo ao altruísmo, a política, à moral, a atividade material à cultura simpática; respeita a independência de todas as pátrias; reconhece ser indispensável a liberdade espiritual, com a separação entre o poder espiritual e o temporal; liga, moralmente, todas as almas religiosas para superar as tendências irreligiosas; em suma, aperfeiçoa cada natureza individual e congrega todos os indivíduos em torno do bem supremo da Humanidade.

Venâncio F. Neiva; Av. B. Rio Branco, 963; fone 3918; Petrópolis, R.J.

(obs.: embaixo, endereço riscado: Rua Jaceguai, 87, Vila Izabel, fone 48-1761, Rio de Janeiro, D.F.)

Cid. Prof. Rodolfo Amoedo

R. J.J. Seabra, 14. C. II

Gávea

Rio

Venâncio F. Neiva; Av. Rio Branco, 963; fone 3918, Petrópolis, R.J.

Verso:

“Ao prezado correligionário Professor Rodolfo Amoêdo.

Abraço, afetuosamente, felicitando-o pelo seu aniversário natalício. Meus respeitos à

Exa. Esposa.

Venâncio

Petrópolis, 10 Bichat 152: 11 Dez^o. 1940”

(embaixo, caligrafia de Amoedo): “Respondido em 18.XII.40”

RA 9.3

(envelope):

R a 5 de Fev de 1941

Cid. Prof.

Rodolfo Amoedo

R. J.J. Seabra, 14, c. II

Gávea Rio

(cartão de Venâncio de Figueiredo Neiva – chefe de secção aposentado do Ministério da Agricultura):

Prezado correligionário e amigo Sr. Amoedo.

Apresento-lhe meu sobrinho Dante, a quem o sr. poderá entregar a preciosa lembrança do nosso saudozo apóstolo Miguel Lemos. Meus respeitos à sua Exm. Esposa.

Abraça-o cordialmente,

o Venâncio

F Homéro, 53: 4 Fev. 1941.

Telef. 3918

Av. Rio Branco, 963 - Petrópolis

RA 10

SOCIEDADE BRASILEIRA DE BELLAS ARTES

S.B.B.A.

FUNDADA EM 1910

Considerada de Utilidade Pública

Rua Araujo Porto Alegre, 70

2º - S/ 211 a 214 – TEL. 22.6718

RIO

Illmo. Snr.

PROF. RODOLPHO AMOÊDO

RUA J.J.SEABRA 14. CASA II

VILA BRASIL

JARDIM BOTANICO

NESTA

Caro mestre:

Recebi hoje a vossa prezada carta, datada de 10 do corrente, em que nos comunicais que, por intermedio do consocio Vicente Leite, fazeis a entrega à Biblioteca da nossa Sociedade de tres volumes sôbre processos e materiais artisticos cujos titulos e autores são: “Le Livre de l’Art”, de Cennino Cennini; “Essai sur divers arts”, do Monge Theophilo e “Les traditions techniques de G. Loumyer”.

Cumpre-me comunicar-vos, querido mestre, que os referidos livros já foram catalogados, e a Sociedade dará devida divulgação a êste donativo, para que dele tirem todo o proveito os nossos artistas.

Ao agradecer-vos a valiosa dadiva desejo reiterar-vos a grande sympathia e admiração da Sociedade Brasileira de Belas Artes.

Muito atenciosamente

CASTRO FILHO – PRESIDENTE

(obs.: Manuel Ferreira de Castro Filho)

Rio de Janeiro, 30 de Dezembro de 1940.

RA 11.1

Telegrama

31 maio 1941

Gafree Guinle Rua Mariz e Barros

Rio

As mais sinceras condolencias pela irreparavel e grande perda que sofreu a pintura brasileira com desaparecimento de Rodolpho Amoedo glorioso mestre do Ultimo Tamoio.

Oswaldo Teixeira Diretor do Museu Nacional de Bellas Artes.

RA 11.2

Telegrama

Exma Viuva Professor Amoedo

Rua J J Seabra 14 Casa 2

J Botanico Rio DF

Com nossas homenagens apresentamos a expressao nossos sentimentos pesar.

Viuva Alvaro Alvim e Familia

RA 11.3

Telegrama

Viuva Rodolfo Amoedo

Rua J. J. Seabra

Casa 2 Nesta

Em nome Conselho sob minha presidencia apresento sentidas condolencias falecimento inesquecivel professor Rodolfo Amoedo.

De Assis Iglezias

Presidente Conselho Fiscalizaçao Expedicoes Artisticas Cientificas.

RA 11.4

Telegrama

Exma. Viuva Rodolfo Amoedo

Rua J. J. Seabra Casa 2 Rio

Queira receber minhas sinceras condolencias pelo falecimento seu ilustre esposo, que tanto elevou arte brasileira.

Gustavo Capanema

Ministro Educaçao Saude.

RA 12

A Sociedade Brasileira de Belas Artes tem a honra de convidar Vossa Excelencia e Excelentissima Familia para assistir à inauguração da Herma do Professor Rodolpho Amoêdo – o maior pintor vivo do Brasil – na praia do Russell, dia 8 de Novembro, sexta-feira, às 16 horas.

FALARÃ, DURANTE A CERIMONIA, O PROF. FLEXA RIBEIRO

RA 13.1

A Associação de Aquarellistas tem a honra de convidar V.Exa. e Exma. Familia, a assistir à abertura da Exposição que, para commemorar o Centenario da instituição do ensino das Bellas Artes no Brazil; a mesma Associação realiza a 1º de Agosto p. futuro, no salão do 1º andar do edificio do Lyceu de Artes e Officios, a 1 hora da tarde.

A Directoria:

Profr. Rodolpho Amoêdo

Heitor Malaguti

Raphael Frederico.

RA 14

Nº 121 B.P.F 500

Reçu de Monsieur Amoedo

7, rue Beudant Paris la Somme de cinq cents francs pour solde d'honoraires.

Paris le 15 Juin 1914

Le Dr. Petit

Lancelin, secrétaire.

RA 15

Tesouro Nacional

N° 5572

N° 5877 1939

A fls. 33 do livro Caixa Geral fica debitado o Tesoureiro Geral Alpheu ... por Setecentos e Setenta ... e novecentos réis.

Recebidos de Rodolpho Amoedo, correspondente à Caixa de responsabilidade constante de anotações na folha – 1012, pagina 32, do Ministerio da Fazenda.

Rs 770\$900

E para constar se deu êste assinado pêlo Tesouro Geral comigo Escrivão.

RIO DE JANEIRO, 11 de Outubro de 1939.

Pelo Tesoureiro Geral Pelo Escrivão

L.R. Amaro da Silveira Ramos

RA 16

(recorte de jornal)

30.11.34

SEM E A CARICATURA

Fléxa Ribeiro

Para muitos, a caricatura não constitue uma arte. Sua função é destruir pelo ridiculo, deformando impetuosamente as formas. Para ellas, as proporções – elemento substancial das artes plasticas – correm num outro registro bem divrso. E quanto maior é o desequilibrio entre as proporções relativas da figura humana, maior será seu êxito na representação da physionomia das coisas e dos seres.

Taes conceitos sómente occorrem a quem nunca examinou, na sua subtileza, em sua seiva, com demorada atenção, os enigmas significativos de uma caricatura executada pour um mestre.

A caricatura é essencialmente a arte do caracter. Assim a entenderam os mairoes artistas francezes que antecederam Sem, ou que foram seus contemporaneos, ou que o

sucedem na linhagem inolvidavel dos que se expressam pelo traço com tanta eloquencia que superam a propria palavra. Desde a obra épica de Daumier até a dos mais dramaticos ou lyricos, severos ou brejeiros, como de Gavarni, Forain ou Grandville, Herman-Paul, Jean Veber, Steinlen, Alberto Guillaume e certos dos mais modernos, aquelle principio perdura.

Nenhum desses jamais entendeu que a caricatura fosse uma arte de aberrações monstruosas da figura humana. Só, entre nós, e sem que se saiba por que, e em casos numerosos, é que aquella concepção como que se firmou.

Aliás, não ha nenuma confusão possivel entre os generos que se apparentam: a caricatura, propriamente dita, a charge, a illustração humoristica, o groesco plastico constituindo quadro, como, para o ultimo caso, fizeram Brueghel-le-Vieux, às vezes, Jacques Callot, Goya. A caricatura é uma satyra viva, de effeito visual, eminentemente synthetica, onde a expressão, no seu alto sentido psychologico, é evidenciada por uma particular sensibilidade das linhas, como a praticaram, e ainda fazem, De Losques, Capiello, Prejélin, e principalmente Sem.

RA 17

1/2:

(estojo):

(Frente):

“PARTIDO ECONOMISTA DO BRASIL”

“PRO PATRIA”

(Dentro do estojo):

Offerta do Partido Economista do Brasil

Vota

Na.....Secção de.....

Rua.....

2/2:

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

TITULO DE ELEITOR

1ª VIA

DISTRITO FEDERAL

(Modélo aprovado pelo Tribunal Superior de Justiça Eleitoral)

N. 8049

(Dado no Tribunal Regional)

TITULO DE ELEITOR

DISTRITO FEDERAL

1ª. Zona 1ª. Circunscrição

Domicilio eleitoral: Sacramento

Número de ordem da inscrição: 3586

Data da inscrição no cartorio: 12-1-33

NOME E SOBRENOME DO ELEITOR (por extenso)

Rodolfo Amoêdo

Qualificativos Filiação: Luiz Carlos Amoêdo

Naturalidade: Distrito Federal

Idade: 75 anos – Data do nascimento: 11 de Dezembro de 1857

Estado civil: casado

Profissão: Professor.

Assinatura do Eleitor:

Rodolpho Amoêdo

Francisco de Paula Rocha

Lapor Filho (?)

O presente titulo é expedido de acôrdo com o Codigo Eleitoral da Republica e em cumprimento ao despacho do Presidente do Tribunal Regional de Justiça Eleitoral do Distrito Federal e recebeu o número.....aos.....dias do mês de.....do ano de mil novecentos e trinta e.....

Diretor da Secretaria

Foto de Rodolpho Amoêdo

Impressão do polegar direito

(Verso do documento):

Rio – Imprensa Nacional – 1932

Exercicio do voto

Em.....de.....de 193.....

Presidente da Mesa Eleitoral

Transferencias

(obs.: não consta nenhum exercicio do voto)

RA 18

(artigo do Jornal do Brasil. Sabado, 22 de Julho de 1933)

BELLAS ARTES

ASSOCIACAO DOS AQUARELISTAS – UM NOVO PREMIO

Realizou-se no dia 14 do corrente a reunião dessa agremiação artistica, em 3^a. Convocação no edificio da Escola Nacional de Bellas Artes. Presentes a directoria e os associados, o presidente, expondo os fins da reunião, que era a dissolução do gremio, conforme suggestão anteriormente acceita, consultou sobre o destino a dar ao patrimonio existente. Por indicação do mesmo presidente ficou approvedo que o referido patrimonio fosse entregue ao director da Escola de Bellas-Artes, patrimonio realizado em titulos da divida publica existentes na Caixa Economica, applicando-se os juros desses titulos na instituição de um premio annual a ser conferido, segundo o criterio que a Congregação da mesma Escola organizar, ao alumno que mais se tiver distinguido, durante o anno, na pintura a aquarella.

Assim deliberado, o thesoureiro da Associação foi autorizado a retirar da Caixa Economica os haveres da Associação para o alludido fim. Por proposta do presidente foi, com applausos da assembléa, consignado um voto de louvor ao thesoureiro, Sr. Raphael Frederico pelo zelo e pela dedicação demonstrados, no seu cargo, durante a existencia da Associação.

Fica assim estabelecido mais um premio de aquarella, por obra da instituição que desaparece, mas deixa perenne lembrança do muito que fez, em épocas mais felizes para a nossa arte. Como presidente, estive à testa do Gremio, que tantas recordações deixou, o professor Rodolpho Amoedo e como secretario figurou com esmero o artista Fiuza Guimarães.

O SALAO DE 1933

Conforme noticiamos, inaugura-se a 12 de Agosto o Salão Official de Bellas Artes. Os artistas poderão enviar seus trabalhos até o dia 28 do corrente, e os contemplados, pela disposição especial do regulamento, têm o prazo dilatado até o dia 30. Os boletins de inscrição acham-se na secretaria da Escola, à disposição dos artistas pretendentes.

RA 19 (2)

1/2:

Programa

Curso de Desenho da Escola de Arte Decorativa

1º Desenho de objectos usuais, tais como; objectos mais proximos das formas geometricas simples como prismas, cilindros, esferas etc

§ 1º: Estudo de duas sombras proprias e projectadas, iluminadas de angulo e de frente.

2º Desenho de ornamentos e fragmentos de architectura, sombras correspondentes, em baixo relevo e relevo completo.

3º Desenho de extremidades da figura humana, mãos e pés.

§ 1º : estudos de Desenho de memoria por um desenho já executado antes ou por um objecto observado sómente.

4º Desenho de cabeças e tronco da figura humana e de animais.

2/2:

Programa do Curso de Desenho da Escola de Arte Decorativa

1º Desenho de Objectos usuais monocromos tais como pratos, caixas, moringues regadores, baldes etc mais proximos das formas geometricas as mais simples.

§ Estudo das sombras proprias e projectadas, com iluminação de frente e de angulo por simples observação.

2º Desenho de ornamentos e fragmentos de architectura, em baixo relevo e relevo completo, sombras correspondentes.

3º Desenho de extremidades da figura humana, de fructos e folhagens.

§ Exercicio de memoria por um desenho já executado, ou por objecto dado a observar e decorado.

4º Desenho de cabeças, troncos da figura humana e de animais.

5º Desenho de modelo vivo, vestido e semi-nú.

6º Desenho de animais vivos.

15 de maio de 1934

RA 20

(artigo do jornal “A Noite”, edição Extraordinaria, 24 de Dezembro de 1934)

“O crepusculo de um artista glorioso”

“Considerações em torno da situação que atravessa Rodolpho Amoêdo”

(Legenda): “O ultimo tamoyo”, uma das telas mais notaveis de Rodolpho Amoêdo

Convalescente de grave enfermidade que o afastou por alguns mezes dos circulos artisticos, Rodolpho Amoêdo teve o seu nome em foco na imprensa que, para a sua situação de penuria, chamava a atenção das sociedades de arte, no sentido de amparal-

o, a elle, mestre incontestado do pincel, a quem o Brasil deve a gloria de tantas obras admiraveis.

Nem por ser tão penosa a pobreza em que se debate o grande artista, a situação d'elle, como a de outros que ambicionam viver do seu ideal de belleza, é menos digna de attenção, tão cheia de vicissitudes e desencantos é a vida artistica no nosso paiz, onde, menos talvez do que noutra qualquer parte, escasseiam as possibilidades e compensações. O que se disse ainda recentemente, por occasião da morte de Coelho Netto e Humberto de Campos, sobre a situação material dos homens de letras, póde-se repetir quanto aos artistas. Os exemplos ahi estão. Os maiores morrem pobres, quando não na miséria, tanto a arte não possui o prestigio que deveria ter, como ha, officialmente, um lamentavel desinteresse pelos artistas. Dado que nada podem fazer as associações a que pertencem, licito seria chamar para elles as attenções do governo, visto como a obra que fazem são patrimonio da nacionalidade, cuja cultura enriquecem. E aqui cabe bem o exemplo de Rodolpho Amoêdo, ex-director e professor da Escola de Bellas Artes, com uma bagagem em que se enfileiram obras das mais bellas e valiosas da pintura brasileira, com longos annos de serviço ao ensino, collocado entre os maiores pintores do paiz, mas sem um lar, um atelier sequer, vivendo da mingua que lhe deixa uma aposentadria compulsoria.

Este o caso do glorioso autor do “Ultimo tamoyo” e da “Partida de Jacob”, que é o caso de todos os outros, não dignos de lastima, mas de uma situação menos ardua, de estímulo e melhor comprehensão publica.

RA 21

Pontos Sciencia da Pintura 1934

1° Qual o melhor modo de classificar as rezinas proprias a serem introduzidas na pintura

2° Qual a melhor preparação para telas destinadas à pintura

3° O que é transparencia

O que é opalescencia e o que é opacidade e quaes as pinturas ou pintores que utiliza estes 3 aspectos da luz –

4° Em que consiste a pintura...

Quaes são os ingredientes com os quaes se podem collas...

6 p ^{te} de S. Simla d'œuf	9,25 c
2 cadmium foncé	4,50c
2 outremer	3,60c
2 vert cobalt	3,60c
2 Emeraude	4,50c
2 L. Garone Cram	3,45c
2 Bleu de Cobalt	57,5c

Em pó para Aquarella em portion impalpable

Ref. 4862 pour 100 gr.

RA 22.1 a RA 22.16

Cartões de visita de Madame Rodolpho Amoêdo

RA 22.17

Envelope vazio, onde está escrito (com caligrafia de R. Amoêdo):

“Retrato e tumulo de Almeida Reis noticia”

“Vida e obras”

Um cartão de visita de Rodolpho Amoêdo e embaixo, escrito à mão: Adelaide Amoêdo.

RA 23

(cartão com assinatura de Rodolpho Amoêdo)

RA 24.1

1860 –

1^o tr m h ã

Fim do anno g

m. de ouro em

Estatuaria

1861

1862

Curso noct Padua

1863 – Int –

1864 – perdeu o anno m vivo

Amao...

1853 – 1852

1854

1º anno – 1855

Esculpture 1857

Anatomia e perspectiva

Fim m de prata

1858

Em prata

1859 ...

24.2

1865 acta de 16 de Dbro

O m ap – o premio de viagem sendo-lhe designado para os 3 primeiros annos a cidade de Paris

1865 foi laureado 38º por unanimidade com o premio de viagem – 22 de Abril ? a 31 de maio

14 de Agosto

Parecer da sessao de 1868 – A Congregação manda suspender a pensão

Artigo Xº das Instruções da portaria 4 de 9bro de 1865.

24.3

Tiradentes 84 Danton

85 – Fagundes Varella

82 ou antigo Marano

Procopio – bronze

A irmandade

Expição Dante ao voltar do exilio alma penada inspirado do Dante ...

Apotheose do regimen industrial sobre os destroços –

M funerarios Teixeira de Souza – S. João Baptista busto de Lacaille

S. Sebastião Igreja do Sacramento

Candido Caetano de Sza. Reis nas 3 8bro 1838

51 rua d'Alfandega

Mud em 1861 conc. de viagem

Em 66 Paris – volta fim do ca J Lobo e R Moreira – o Acropolio – 1874

Na Europa Jeremias

Creme expon...

Angelo Saldanha ... Bispo, Chrisopolis estrela d'alva ozorio ... – 79

RA 24.4

em marmore cabeça de S. João Baptista em poder da familia Eberard – Esculptura do ornato em pena da I. São Lourenço em Nicheroy – em brons mev. Generino dos Santos, casou-se em 1875, morreu em 18 de Abril de 1889 – no Caju Jazigo.

RA.24.5

Amelia – e Frederico

Candido Mendes 277 *

Tel 22, 6534

Alzira e Gastão

Rua Sendor. Soares 27 apt° 202

Tel 288089

Aldeia Campista

RA 24.6

Desenho à crayon

RA 25

Fotografia p&b de um senhor (professor ?) sentado com livro na mão, e faixa no braço esquerdo ?

RA 25.1

Decio Fernandes Guimarães

RA 25.2

Cartão de visita do Dr. Cardoso Fonte

Consultorio

Rua da Uruguayana 109

Residencia

Rua Senador Vergueiro 159

Tel. 52901

RA 26.1

Retrato de Adelaide Amoêdo de chapéu (5 cm x 3,7 cm).

RA 26.2

Retrato de Adelaide Amoêdo de chapéu (5 cm x 3,7 cm).

RA 26.3

Retrato de Adelaide Amoêdo de chapéu (5 cm x 3,7 cm).

RA 27

Fotografia p&b. Rodolpho Amoêdo sentado ao lado de Adelaide Amoêdo, sentada ao piano e ao lado de senhor calvo.

RA 28

Fotografia p&b de Amoêdo em pé com um grupo de pessoas e um cão.

RA 29

Fotografia p&b de senhora de chapéu com manteau nos braços e outras pessoas.

Verso: « Honolulu à notre arrivée ».

RA 30

Fotografia p&b de Amoêdo sentado, com um grupo de pessoas na praia no RJ.

RA 31

Fotografia p&b de Adelaide Amoêdo ? de chapéu.

Verso: « août 1922, Ostende, aux courses ».

RA 32

Fotografia p&b de um senhor desconhecido.

RA 33

Fotografia p&b de Adelaide Amoêdo ? de chapéu e manteau.

Verso: “San Francisco, Décembre 1938”.

RA 34

Fotografia p&b de um bebê em um jardim, elevado por uma mulher.

RA 35

Fotografia p&b. Moça de pé no interior de uma casa, vestida para primeira comunhão, com véu e segurando um missal na mão esquerda.

RA 36

Fotografia p&b de uma senhora e uma moça sentadas.

RA 37

Fotografia de senhora sentada em um jardim, com livro aberto na mão. Sentada a seus pés, uma moça.

Verso: “Maman & Rita le 15/8/23”.

RA 38

Fotografia p&b. Idem.

Verso: “Maman & Rita le 15/8/23”.

RA 39

Fotografia p&b de duas senhoras sentadas em um jardim, uma com um livro aberto na mão.

Verso: Maman & moi le 15/8/23.

RA 40

Fotografia p&b de uma senhora sentada em um jardim, com um livro aberto na mão.
(obs.: mesma senhora e local da fotografia anterior).

RA 41

Fotografia p&b: Brandão Fotografo. “Diário Português”. Pr. Tiradentes, 73 – 2°. Tel. 22-8118. Rio. Rodolpho Amoêdo sentado ao lado de outras pessoas.

Ao lado escrito: Sociedade Brasileira de Belas Artes.

Em primeiro plano: Vicente Leite, Corrêa Lima, Girardet, Rodolfo Amoedo, Porciuncula de Moraes.

De pé:

- Dentre outros: Gastão Fardenli, Manuel Santiago, Marques Junior, Hernani de Irajá, Cândida Gusmão Cerqueira, Ari Duarte, Jessan Azevedo Coutinho, Fernando Martins, Raul Divisa, Panceti, Zuco Paraná, Armando Pacheco, Manoel Corrêa Lima, Virgílio Filho, Carlos Cavalcanti, Moema.

RA 42.1 a 42.5

Selo comemorativo do correio “1922 centenário Brasil”.

RA 43.1

Duas fotografias p&b de R. Amoêdo, elegante, de chapéu-coco escuro, terno escuro, gravata borboleta escura, charuto na mão, caminhando sozinho, no centro do Rio.

RA 43.2

Série de três fotografias p&b de R. Amoêdo, de chapéu e terno escuro, caminhando sozinho, no centro do Rio.

RA 43.3

Série de três fotografias p&b de R. Amoêdo, de chapéu e terno claro, caminhando sozinho, no centro do Rio.

RA 43.4

Série de três fotografias p&b de R. Amoêdo em frente à Confeitaria Colombo no centro do Rio, ao lado de um senhor.

RA 44

Série de três fotografias p&b de Adelaide Amoêdo ? circulando na cidade do RJ.

RA 45

Fotografia p&b de uma senhora (3 cm x 4 cm).

Verso: “A querida Adelaïde, Lembrança da amiga Blanche. Rio 22-12-32.”

RA 46.1

Estampa idêntica à RA 46.2

RA 46.2

Cartão com estampa

(embaixo, escrito à mão):

“O Crime”

Estatua de Candido Caetano de Almeida Reis.

(no verso):

Rodolpho Amoêdo

RA 47.1

Fotografia p&b. Rodolpho Amoêdo ? sentado, diante da decoração da Câmara Legislativa.

RA 47.2

Fotografia p&b. Rodolpho Amoêdo ? sentado, diante da decoração da Câmara Legislativa.

RA 48

Cartao postal de Bordeaux. Cathédrale Saint-André: Porte Royale.

RA 49

Cartao postal de Bordeaux. L’Eglise Saint-Seurin: Le Portail.

RA 50

Cartao postal de Bordeaux. Cathédrale e Tour Pey-Berland.

RA 51

Cartao postal de Firenze. Piazza e Chiesa di Santa Maria Novella.

RA 52

Cartao postal de Firenze. La facciata della Cathedrale.

RA 53

Cartao postal de Rouen. La Cathédrale.

RA 54

Cartao postal de Rouen. Dessous de la voûte de la Grosse Horloge.

RA 55

Cartao postal de Rouen. La Cour du Palais de Justice.

RA 56

Cartao postal de Roma. Chiesa di S. Onofrio. Monumento di Torquato Tasso.

RA 57

Cartao postal de Bordeaux. L'Eglise Saint-Seurin. Rétable à Panneaux d'Albâtre.

RA 58

Cartao postal de Bordeaux. L'Eglise Saint-Seurin. Chapelle St-Fort, XVème siècle.

RA 59

Cartao postal de Bordeaux. Cathédrale Saint-André: les Flèches.

RA 60

Cartao postal do Museu Nacional (RJ). Salão de Conferências. 15.10.1927.

RA 61

Cartao postal do Museu Nacional (RJ). "Victoria Regia" do Horto Botânico do Museu. 1927.

Verso: « A Madame et Monsieur Goy ».

RA 62

Cartao postal de Basel. Historisches Museum. Totentanz aus der Predigerkirche in Basel, ca. 1440.

ARCHIVES DU MINISTÈRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES
(RIO DE JANEIRO)

TOTAL DE DOCUMENTS: 06

Consulado de Lisboa. Ofícios. 1891/1893. 251/3/15 (01)

CORREA, Manoel Francisco. Relatório da Repartição dos Negócios Estrangeiros apresentado à Assembléa Geral Legislativa na 4ª Sessão da 14ª Legislatura. Rio de Janeiro: Typographia Universal de E & H. Laemmert. Pg. 39. 1872.

Países residem	Emprego	Nomes	Lugares onde
Portugal e seus domínios	Vice-Cônsul	Francisco Ferreira de Moraes	Louanda

Datas das Cartas Patentes ou Beneplácitos
10 Setembro de 1870

Francisco Ferreira de Moraes – Brasileiro – Loanda – Nomeado em 08/08/1870.

Vide Quadro dos Vice-Cônsules pelo Império do Brasil, e do Chanceller, em exercício no Anno de 1870.

Consulado Geral do Brasil em Lisboa. Ostensivos. 1868-1872. Secretaria dos Negócios Estrangeiros. 251/3/6 (02).

- 1) Officio nº 8 – o autographo das assignaturas do Vice-Consul em Loanda, Francisco Ferreira de Moraes.**

Manoel de Araújo Porto-Alegre era o Cônsul Geral do Império do Brasil em Portugal e seus domínios.

Sinopse da correspondência dirigida pelo Consulado Geral do Brasil em Lisboa, ao Ministério dos Negócios Estrangeiros, no Rio de Janeiro, no ano de 1872.
Datado de 31.12.1872.

Em 10.01.1868: não consta Francisco Ferreira de Moraes como vice-cônsul em Loanda. Loanda não consta como Vice-Consulado.

Em janeiro/1870, todos os vice-cônsules do Brasil em Portugal eram de nacionalidade portuguesa. Não havia Vice-Cônsul em Loanda em 1870.

2) Relatório de 27.01.1892

Posto de Vice-Cônsul de Loanda vago em 31.12.1891. Data da nomeação/Data da confirmação/Data de Exequativo
João Vieira da Silva era o Cônsul Geral de Portugal.

238/2/3. Consulado de Angola. Despachos 1829-1873 (02)

1) Correspondência de 15.09.1873 do Visconde de Caravellas ao Vice-Cônsul de Angola, Francisco Ferreira de Moraes.

2) Correspondência de 31.12.1873 de J. Th. do Amaral ao Vice Cônsul do Brasil em Angola.

Consulado Brasileiro de Bordeaux. Despachos Expedidos. 1900-1918 (01)

Seção de Contabilidade Nº 32

Consulado dos Estados Unidos do Brazil em Bordeaux, 30 de setembro de 1914.
Nº 8337

(recebido em 21.10.1914)

Para fins convenientes, tenho a honra de passar às mãos de V. Ex^a os inclusos documentos de requisições de passagens e recibos respectivos, assinados pelos Senhores: Arthur Cesar Moreira de Araújo, C. Clóvis de Mello Nogueira, Antônio Pereira de Carvalho, Capitão de Corveta Nuno Álvares Pirajá da Silva, Manoel de Labar Motta, José de Magalhães Castro, Carlos C. Boulitreau, Alberto de Queiroz, Arthur Soares de Souza, e Senhoras: L. Itiberé da Cunha, Eva Fazzi Soares, **Adelaide Amoedo** e Maria Cândida Guimarães dos Reis, aos quaes, de acordo com as instruções do

Governo Federal, este Consulado concedeu repatriação para o Brasil no pacote francês “Flandre”, que partiu desta cidade no dia 29 do corrente.

Ao S. Exc. O Sr. General Dr. Lauro Müller
Ministro das Relações Exteriores – Rio de Janeiro

Aproveito o ensejo para reiterar à V. Ex. os protestos da minha respeitosa consideração.

José Maria de Campos Paradedda

Remeta-se ao Ministro da Fazenda

“Os documentos foram remetidos à fazenda”

ARCHIVES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL
(RIO DE JANEIRO)

TOTAL DE DOCUMENTS: 03

I-02, 02, 028 (1)

(Convite impresso)

Em nome do Conselho Superior de Bellas-Artes, tenho a honra de convidar a V.Ex. e excelentissima familia para assistir à **Sessão Solemne** que, para entrega de uma Mensagem Artística ao escultor Professor Rodolpho Bernardelli, realizará o Mesmo Conselho no dia 21 de Maio, à 1 hora, na galeria n. 2 da Pinacotheca da Escola Nacional de Bellas-Artes.

Rodolpho Amoêdo

I-05, 13, 43 (1)

(Bilhete a Ernesto Senna)

Amigo Senna

3 de 7bro

Peço-te o favor de passar amanhã na Escola das 9 horas ao meio dia onde encontrarás para combinarmos uma couza para os teus argentinos.

Desde já te agradece o

Rodolpho Amoêdo

(obs.: embaixo, escrito a lápis: “pintor”)

I-05, 13, 42 (1)

(carta)

Illmo. Snr^o. Ernesto Senna

Quem escreve estas linhas, não é uma desconhecida para o Snr^o, e por isso solicita de sua bondade um momento de atenção: Deparando nos Jornaes diarios com a noticia da morte da grande Bistori; occorreu-me fazer lembrar o nome de Ismenia dos Santos Actriz brasileira que ousou em pleno successo dessa Actriz estrangeira abordar alguns dos seus papeis e o publico não repeliu a audacia, antes admirou-a, e aplaudiu-a ! Pois bem, enquanto a Actriz estrangeira vai ter um pomposo sahimento funebre feito a Custa do seu governo, a Actriz brasileira fina-se em luta com a indeferença do publico actual, e a indiferença do governo em tudo que diz respeito a Artes ! Não seria de justiça encetar no seu conceituado jornal uma Campanha em favôr de Ismenia dos Santos condenada ao Ostracismo enquanto tanta mediocridade trabalha nessa capital ?! Por que esse anathema, porque essa condenação ? porque já não é Moça ? porventura estará ella tão velha que não possa fazer com vantagem a qualquer outra uma dama central ? Dis o articulista que a Bistori teve o bom senso de retirar-se da cena sem deixar arrefecer a sua Gloria. Poderia Ismenia fazer o mesmo ? Onde os Castellos, onde a garantia do Pão ? Não podendo obtel-o ahi, teve de procural-o por montes, e vales, onde vai deixando pedaço, a pedaço, a sua tunica de Nemus, soffrendo toda a sorte de vexames, para obter esse Pão às vezes bem amargo. Não haverá no Rio de Janeiro um theatro para Ismenia trabalhar... não se poderá obter do governo qualquer auxilio que lhe garanta o Pão. O Governo de Portugal Conde corou a Actriz Virginia. O Governo do Brasil, não fará nada em favor de Ismenia dos Santos ? Desculpe se abuso do seu precioso tempo, sei que o Snr^o. é amigo d’ella e por isso ousou esperar que a minha supplica não será perdida, e que fará tudo que puder em favor d’aquella que já teve os seus tempos gloriosos, e vê-se hoje sem um amigo, sem um auxilio, sem um recurso... haja ao menos um que seja amigo na adversidade. Que isto fique entre nós porque quero que ella ignore isto que

faço unicamente porque sou amiga, e por mim só, nada posso fazer. Fazendo um pequeno esforço, de memória lembrar-se-a sem duvida velha Actriz

Leolinda Amoêdo

S Paulo Hotel de França

11-10-906

ARQUIVO NACIONAL
(RIO DE JANEIRO)

TOTAL DE DOCUMENTS: 03

Documento N° 7067 - Caixa 1002 – Galeria A (3)

1871

Juizo de Direito da 3a Vara

Jacinto Ferreira Gomes & Irmãos AA.

Luiz Carlos Amoedo R.

Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil oitocentos setenta e dous, nesta digo dous, aos treze de abril, nesta Corte, em audiência que faria M. João Lustosa da Cunha Paranaguá, Juiz de Direito da Terceira Vara, pelo sollicitado B. Nicoláu da Silveira foi dito que por parte de seu constituinte Jacinto Ferreira Gomes & Irmão accuza a citação feita a Luiz Carlos Amoedo para ver offerecer a primeira em que o

libello em que para sua intenção, e requer certidão, a citação para conciliação e procuração extrahidas dos autos de embargos que corre por este Juizo e Cartorio. Amoêdo pelo M. e informado da proteção e citação ao diante debaixo depreção debaixo na forma requerida. Do que faço este termo por toda cotta do Protocollo. Eu Luiz Augusto da Silva Brandão o escrevy.

D. para dependencia, cite-se. Rio 11 de Abril de 1872. Paranaguá

Illmo. e Exmo. Snr. Juiz do Civel 3a Vara

Dizem Jacintho Ferreira Gomes & Irmão, commerciantes nesta Praça estabelecidos com Armase de Moveis na rua da Constituição a N° 25, que Luis Carlos Amoedo, morador na rua 7 de Setembro a N° 221 sobrado, lhes é devedor na quantia de 820\$000, importância de mobilia que lhe venderão a fé do preço, e que o Suppdo. ainda não pagou, nem a respeito do pagamento quiz conciliar-se com os Suppes., e menos acerca do embargo a que se procedeo pr este Juizo Escrivão Brandão, como se ve da certidão em documto. N° 1, querem os Suppes. por tanto propor sua acção civil ordinaria contra o Suppdo. para o effeito de ser este condenado a pagar-lhes a quantia referida, os juros pela mora e custas.

P. a V. Exa. se digne mandar que distribuida esta ao Escrivão, onde corre o Emb°, seja citado o Suppdo. para na primeira audiencia ver propor sua d. acção, ficando desde logo citado, e com hora certa cazo se occulte como tem de costume, para constituir seu Procor. e fallar a todos os mais termos della ate final sença. e sua execução, sob pena de revelia e lançamento.

E.R.Mce.

Rio, 11 (?) de Abril de 1872

Jacintho Ferreira Gomes & Irmão

(Verso) :

Certifico e dou fé que citei o suppdo. Luiz Carlos Amoedo por todo o contheudo da petição a seu despacho seotr, do que bem ciente ficou e dano de tudo contra fé Rio 11 de Abril de 1872 Digo dia 11 de Abril

Official de Justa de 3a Vara

Antonio Joaq do Nascimento

Juntada.

Aos quinze de Abril de mil oitocentos setenta e dois nesta Corte e cartorio junto a estes autos a procuração ao ... Eu Luiz Augusto da Silva Brandao a escrevy.

Procuração bastante que faz Luis Carlos de Amoedo.

Saibão quantos este Publico Instrumento de Procuração bastante virem que no anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo, de mil oitocentos e setenta e um, aos vinte e um dias do mez de Junho nesta Muito Leal e Heroica Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro e Capital do Imperio do Brasil, perante mim Tabelião compareceo como outorgante Luis Carlos de Amoedo, morador à rua Sete de Setembro no n° 221, desta mesma cidade.

(Recorte de Jornal) :

Anno VII Rezende-Domingo, 18 de Fevereiro de 1872 N. 24

Astro Rezendense

Periodico Politico, Litterario, Industrial e Noticioso

Redactor – Major João Baptista Brasiel

Noticiario

Empreza Dramatica sob a direcção do Snr. Amoêdo. – Sabbado, 10 e quinta-feira, 15 do corrente, subiram à scena por esta excellente companhia os dramas – *Filha do Lavrador* e *A Virgem do Mosteiro* cujo exito e o desempenho satisfez e foi acolhido do público com verdadeira manifestação de apreço. Julgamo-nos dispensados de noticias mais circunstanciadas sobre com a publicação do folhetim trarão

competente encom

obsequiosamente

Folhetim do Astro Rezendense

Theatro Santa Rita

AMOÊDO

Conforme se tinha anunciado, sabbado 10 do corrente subiu à scena em o nosso provisório theatrinho S. Rita o bello drama a *Filha do Lavrador*, no qual se mostrou pela primeira vez ante o nosso public o distinct artista o snr. Amoêdo.

Amoêdo, já tantas vezes applaudido e devidamente apreciado na Côrte e em algumas capitães de nossas províncias, veio ainda entre nós ajuntar mais um louro à sua bella coroa de artista.

No papel de André Saurieul -, mostrou-nos o snr. Amoêdo a luz de seu genio creador e a de seu espírito cultivado. O bem caracterizado de sua phisionomia, onde se debuxam

os traços de uma alma cheia de vida e repleta de nobres sentimentos ; seu ar senhoril, suas maneiras delicadas, a firmeza de sua voz, e finalmente essa eloquencia magestosa e attrahente que o cerca, mesmo quando de seus labios mudos não desprendem uma palavra, e seu corpo extatico não mostra um gesto, e apenas faz volver os olhos cheios de brilho dando expressão a tudo, fizeram-no subir a altura de um artista intelligente.

Discipulo e amigo do immortal João Caetano ; collega ainda do insigne artista Furtado Coelho, e elle tambem um artista consciencioso e intelligente que sabe compenetrar-se das situações e delinear os perfis dos personagens cujo character toma a seu cargo.

No papel de André Saurieul, ainda que este sem grande effeito dramatico, e estudo profundo, talvez, pode o nosso publico aquilatar o merito real do distincto artista, applaudindo-o estrepitosamente. Principalmente no quinto acto, - quando André acommettido de deliro febril por um contentamento intimo, por um prazer inexplicavel de amor de pae ; de esposo e amigo, assumiu elle a uma dessas alturas acima de todo o elogio ; e as palmas e bravos que então de todos os lados partiram foi uma sincera e espontanea ovação prestada à luz de seu genio.

O artista dá à arte seu engenho e talento ; e a arte se illumina, ensina e instrue o povo. A arte é pois a eschola ; o artista o mestre ; e nas mãos do mestre e da eschola prende-se o futuro da humanidade.

O snr. Amoêdo (pondo de parte o artista) mostra-se-nos ainda um cavalheiro distincto que, pelas suas maneiras affaveis e delicadas prende o espirito das pessoas que com elle tratam. Damos-lhe pois, ao artista e ao cavalheiro nossos votos de admiração e de respeito.

A snra. D. Maria Carolina no papel de Joanna Champloux, exhibiu provas de incontestavel merecimento como artista de gosto e comprehensão ; e em algumas scenas foi bastante feliz ; por exemplo, naquella em que ella vertiginosamente levada por uma dor intima e latejante se precipita nos braços de seu pae a pedir-lhe contas do filho por elle roubado, foi uma scena verdadeiramente dramatica, cheia de sentimento, de vida e dignidade.

Ao vel-a assim n'aquelle desespero de mãe dir-se-ia que lhe estremecia bem funda nos seios d'alma essa dor viva e palpitante que artisticamente nos mostrou. Foi justa pois, e bem merecida a calorosa ovação que a platea arrancou a intelligente artista ; e a ella tambem enviamos nós um voto de respeito e consideração.

.....
.....

Em a noite de quinta feira mais uma vez revelou o snr. Amoêdo os dotes de exímio artista. Subiu à scena a – Virgem do Mosteiro -, e no papel de Francisco Beaudoin -, o mais odioso e um lento secundario do drama, não serviu de empecilho ao artista para d'elle tirar partido. Verdadeiro character cynico o desse papel que elle tomou quasi emprestadoe de momento, soube o snr. Amoêdo desempenhal-o com perfeição. Ha occasiões, repetiremos ainda, em que ele com um só gesto seu tão expressivo, ou com um só olhar penetrante, - dá ao seu todo uma attitude tão magestosa e eloquente como se a palavra lhe sahisse em torrentes pelos labiosd. – E eis-ahi a nosso ver uma das primeiras qualidades, si não a mais essencial, que soe ter o bom artista, e é nesta em que o snr. Amoêdo mais ser recommenda e agrada.

.....

.....

Saudamos pois, a empreza do sr. capitão Manoel Jacintho Dias pela boa aquisição de seu pessoal e pelo merito de artistas em cuja frente se acha Amoêdo, e d. Maria Carolina.

.....

.....

Rezende, 16 de Fevereiro de 1872.

THEATRO S. RITA

EMPREZA DE M. J. DIAS

Direcção do Artista

AMOÊDO

Domingo, 18 de Fevereiro de 1872

A pedido geral repetir-se-ha o muito applaudido drama em 5 actos, que tanto entusiasmo causou na primeira representação.

A FILHA DO LAVRADOR

Terminará com a primeira representação da chistosa comedia em um acto:

ENTRE A BIGORNA E O MARTELLO

.....

...

**ARCHIVES DE L'ARCHIDIOCÈSE DE SÃO SALVADOR DE
BAHIA
(SALVADOR)**

TOTAL DE DOCUMENTS: 02



Arquidiocese de São Salvador da Bahia



ARQUIVO DO ARCEBISPADO

Certifico que, no Arquivo desta Cúria Metropolitana Bom Pastor, no livro 16 fls. 237 , encontra-se o assentamento de *Batismo (1853 - 1861)* da Freguesia de São Pedro do teor seguinte:

“Aos seis de Maio de mil oitocentos e cinquenta e oito nesta Matriz de S. Pedro, o coadj^{or} Luis da Silveira Gusmão, baptisou solenimente a Rodolfo, branco, com cinco mezes de idade, filho legitimo de Luiz Carlos Amoêdo, e sua mulher D. Leolneida Amalia Amoêdo. Foi Padrinho Jose de Sousa Neves Junior, por procuração que apresentou Joaquim José Bizerra, Madr^a D. Maria Leopoldina Ribeiro Seixas, casada. E para constar mandei fazer este asento que assignei Vigr^oD^r Raym^o J^o de Mattos *****

Nada continha referido termo que foi fielmente copiado e dou fé
Cúria Metropolitana Bom Pastor, 14 de Setembro de 2007.


Mons. Wálterio Gonçalves da Silva
Chanceler do Arcebispado



**ARCHIVES DE L'INSTITUTO HISTÓRICO
E GEOGRÁFICO BRASILEIRO
(RIO DE JANEIRO)**

TOTAL DE DOCUMENTS: 01

Lata 486. Pasta 24 (1)

(bilhete de Rodolpho Amoedo, dirigido ao secretário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Dr. Max Fleiuss):

Caro Max, aqui tem tudo quanto a respeito das côres representadas em heráldica por meio de traços – encontrei no acima citado H. Gourdon de Genouillac –

Sempre amº mto grato

Rodolpho Amoêdo

1º Segundo H. Gourdon de Genouillac foi somente ahi pelos fins do XVIº sº - que se recorreu ao chamado guillochis (representação dos esmaltes e metais por meio de traços).

O annalista Christophe Buthens foi o primeiro, dizem, que o fêz em uso –

L'or est marqué par un pointillé

L'argent, par un fond uni, c'est-à-dire que l'absence de toute ligne ou hachure invocatrice signifie que les champs ou la pièce placée dessus est d'argent.

L'azur, par des lignes horizontales.

Le gueules, (vermelhão) par des verticales.

Le sinople (verde) des lignes diagonales les allant de dextre à sinistre.

Le pourpre, par des diagonales de sinistre à dextre.

2º

Le sabre, (preto) par des horizontales et verticales croisées (dessins)

Les anglais ajoutent aux couleurs heraldiques :

Le Lâmé (?) (laranja) ou Tenny – représenté par des diagonales de sinistre à dextre croisées par des lignes horizontales. (dessins)

Le Blood-Colour (sanguine) représenté par des diagonales de dextre à sinistre croisées par des diagonales de sinistre à dextre (dessins)

Les Allemands se servent aussi de cette dernière couleur qu'ils nomment Eisen (ferro) côr de ferro. Ils la représentent de la même façon.

3° Enfin, les Allemands représentent aussi la couleur naturelle (nature-farbe) par des lignes en zig zag de dextre à sinistre (dessins).

Notes : Généralement, tout hors le visage humain, bras, fruit, arbre, animal, est d'or, d'argent, de gueules, de sinople, d'azur, de sable, de pourpre, d'hermine ou de noir.

L'exception par sa rareté, confirme une fois de plus la règle.

L'hermine est représentée par de petites croix, lesquelles se terminent par trois pointes qui vont en s'élargissant :

Le Noir

(dessins) rangé de clochettes

ARCHIVES NATIONALES
(PARIS)

TOTAL DE DOCUMENTS: 04

52.

N ^o	Nom	Noms	Date et lieu de la naissance		Adress	Date de l'entrée
			Ville	Département		
424	Bouch	Josph	Gene	Sygn	10 R. St. Antoine	27 Juin
425	Marrison	L. B.	Philadelphie	Amisq	33 R. de Courmon	27 3 77
426	Mercadier	Jean Marie Gustave	Gene	Albin	10 av. 1874 95 R. N. St. Antoine	7 7 77
427	Soubert	Henri Jean Pierre	Genève	Gene	12 av. 1874 51 R. St. C. St. Antoine	17 7 77
428	Wolff	Otto	New York	St. Louis	6 R. St. Antoine	15 7 77
429	Mattendorf	Barbara	Vienna	Gene	15 av. St. Charles	24 3 77
430	Deleclig	ang ^e Joseph	Kouba	Gene	44 R. St. Charles	29 4 77
431	Killera	Ducis Rodriguez	Bayamo	Gene	27 R. Grand	17 4 77
432	Kastel	Baronid	Dresden	Gene	82 R. Courmon	11 Oct.
433	Cartaignet	Andr ^e	Argentan	Gene	36 R. Courmon	12 3 77
434	Jecnot	Edmond	Gene	Gene	16 R. Gene	13 Oct. 77
435	Karbour	archibald	New York	Gene	45 R. Belmont	13 3 77
436	Blanchard	Paul	Paris	Gene	47 R. St. Antoine	6 Jan. 77
437	Flaegerger	J. J. K., Alphonse	Gene	Gene	18 av. 1874	22 7 77
438	Hincide	Jos. Bing	Gene	Gene	22 R. Gene	27 3 77
439	Koustequet	Louis, et al.	Gene	Gene	12 R. St. Antoine	18 Jan. 77

433	Kalbar	architect	New York	(consent)	15 Oct. 1859	45	E. DeLant-	13 9/27
434	Blanchard	Paint	Paris		31 Mar. 1861	47	A. & G. Victoria	6 June 79
435	Haugerquist	17th St., Chicago & W. St. Louis	Chicago		18 Feb. 1878	54	W. McKibbin	22 9/79
436	M. Almeida	San Diego	San Diego		8 Oct. 1878	22	A. Cuyler	29 3/79
437	Warkent	Paris, architect	Paris		15 Nov. 1878	11	A. B. S. 1878	14 Jan. 79
438	Le Cour	Geneva	Paris		12 Jan. 1879	10	A. B. S. 1879	20 Feb. 79
439	W. C. O.	Paris-Lyon architect	London		29 Jan. 1879	41	A. B. S. 1879	26 Feb. 79
440	Devallers	Paris	Paris		16 Oct. 1879	47	A. B. S. 1879	20 Oct. 79
441	Calbot	Paris	Paris		12 Oct. 1879	136	A. B. S. 1879	28 Oct. 79
442	Lanny	Paris	New York		12 Oct. 1879	59	B. P. DeLant-	30 3/79
443	Fowler	Frank	Paris		26 Oct. 1879	65	A. B. S. 1879	31 Jan. 79
444	Glorian	Paris	Paris		9 Jan. 1880	10	A. B. S. 1880	8 3/79
445	Baudin	Paris, architect	Paris		26 Oct. 1879	70	A. B. S. 1879	9 5/79
446	Delbos	Paris	Paris		8 Apr. 1879	29	A. B. S. 1879	3 2/79
447	W. C. O.	Paris	Paris		12 Oct. 1879	136	A. B. S. 1879	20 Oct. 79
448	Amorido	Paris	Paris		16 Oct. 1879	54	A. B. S. 1879	18 Oct. 79
449	Fricant	Paris	Paris		31 Mar. 1878	90	A. B. S. 1878	18 5/79
450	Boat	Paris	Paris		15 Jan. 1879	319	A. B. S. 1879	18 5/79
451	Besede	Paris	Paris		15 Jan. 1879	319	A. B. S. 1879	18 5/79

435	Barbour	archibald	New York	(1850-1851)	15 Dec 1850	55 A. J. Mac-	18 5:12
436	Blanchard	Paul	Paris	Paris	31 Mar 1851	47 A. & G. Victoria	6 pm 1/2
437	Haugerquest	10th St. Clermont	Paris	Paris	13 Feb 1851	64 A. W. P. K. L. C.	22 1/2 1/2
438	H. Hincide	Paris	Paris	Paris	8 Mar 1851	22 A. Cuyot	29 3 1/2
439	Montguyet	Paris	Paris	Paris	15 Nov 1851	11 A. J. S. 1851	14 Jan 79
438	Le Cour	Paris	Paris	Paris	12 Feb 1851	10 A. J. S. 1851	20 Feb 79
439	W. C. C.	Paris	Paris	Paris	29 Mar 1851	21 A. J. S. 1851	26 Feb 79
440	Desvallieres	Paris	Paris	Paris			
441	Collet	Paris	Paris	Paris	16 Nov 1851	47 A. S. 1851	20 Dec 79
442	Lamy	Paris	Paris	Paris	12 Mar 1851	136 A. J. S. 1851	28 Oct 79
443	Fowler	Paris	New York	New York	17 Feb 1851	59 B. J. S. 1851	30 3 7/9
444	Glorian	Paris	Paris	Paris	20 Mar 1851	65 A. J. S. 1851	3 Jan 79
445	Bourdon	Paris	Paris	Paris	9 Feb 1851	40 A. J. S. 1851	8 1 7/9
446	Dilbos	Paris	Paris	Paris	26 Oct 1851	47 A. J. S. 1851	9 1 7/9
447	W. W. W.	Paris	Paris	Paris	8 Apr 1851	29 A. J. S. 1851	5 7 1/2
448	Amoiedo	Paris	Paris	Paris	12 Dec 1851	47 A. J. S. 1851	5 1 7/9
449	Fleuret	Paris	Paris	Paris	16 Oct 1851	54 A. J. S. 1851	18 Oct 79
450	Boor	Paris	Paris	Paris	31 Mar 1851	90 A. J. S. 1851	18 1 7/9
451	Besede	Paris	Paris	Paris	10 Jun 1851	319 A. J. S. 1851	15 1 7/9

N ^o	Nom	Noms	Lieu et lieu de la naissance		Admission	Date de l'entrée
			Ville	Département		
411	Bouché	Joséph	Jérôme	Cognac	10 Mars 1874	27 Juin
412	Marrison	L. B.	Philadelphie	Amérique	28 Oct. 1874	27 Mars
414	Mercedier	Jean Marie Gustave	Lyon	Ain	10 avril 1877	27 Mars
425	Soubert	Alme, Jean Pierre	Garillac	Loire	12 Janv. 1875	19 Mars
426	Wolff	Otto	New York	Etat-Unis	30 Janv. 1875	15 Mars
427	Mattesport	Shardon	Vienne	autrichien	22 avr. 1877	24 Mars
428	Deleclig	angé Joseph	Roche	Nord	27 avr. 1875	27 Mars
429	Killera	Denis Rodriguez	Kingpin	Spain	30 Nov. 1875	17 Mars
430	Bastet	Benard	Domin	Spain	16 avr. 1878	11 Oct.
431	Castaigne	André	Argentan	Cher	21 Janv. 1871	12 Mars
432	Jernat	Edmond	San Antonio	Cuba	22 Nov. 1878	13 Mars
433	Kalbor	archibald	New York	Etats-Unis	15 av. 1879	13 Mars
434	Blanchard	Paul	Paris	Seine	31 Mars 1869	6 Mars
435	Macgregor	J. J. J., Clémence	Montreal	Canada	18 Janv. 1876	22 Mars
436	H. Alcide	Jean Pierre	Saint Paul	Canada	8 Oct. 1876	27 Mars
437	Wastepet	Louis, Antoine	Nantes	Loire	15 Nov. 1871	13 Mars

Archives nationales

AJ 52-236

53

Numero	Noms	Prénoms	Date de la naissance	Lieu de la naissance	Departement franc. ou Pays étrangers	Demeure des Elevés?
4610	Leimon					
4611 4837	Narbon	Edouard Henri Léon	9 juillet 1860	Paris	Seine	11 R. Basse
4612	Amelot	Philippe	12 Janvier 1859	Alsace	Bas-Rhin	4 R. St. B.
4613	Bahut	Léopold Jean François	5 Juin 1850	Castels	Bas-Rhin	11 R. Lafayette
4614	Mayan	Thiphil Henri	22 Dec. 1860	Strasbourg	Bas-Rhin	44 R. Basse
4615	Loroux	Jean Alfred	13 Sept. 1862	Paris	Seine	10 R. Gobelins
4616	Blanchecotte	Joséph Léon Ferdinand	14 août 1861	Villemer	Seine	4 R. Basse
4617	François	Jules Léon	11 Dec. 1862	Paris	Seine	95 R. Vall. 3-8
4618	Coquelin	Joséph Léon Ferdinand	15 mai 1859	Orléans	Loiret	6 R. Hospital
4619	Nico	Léon Léon	29 Sept. 1858	Autun	Yonne	17 R. Pasteur

**ARCHIVES DE L'ÉCOLE NATIONALE
ET SPECIALE DES BEAUX-ARTS
(PARIS)**

TOTAL DE DOCUMENTS: 08

Le Roy.
L'Académie Impériale
du Brésil.

Paris, le 2 juillet 1872

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur d'introduire auprès de vous
et de recommander tout spécialement à votre
bienveillant accueil mon jeune compatriote, M.
Rodolphe Amoedo, qui, ayant obtenu à l'Académie
Impériale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro le
Premier Prix de Peinture, vient continuer ses études
dans ses études à Paris, en qualité de Pensionnaire
de l'Etat.

Je vous serai vivement obligé de vouloir
bien inscrire M. Amoedo au nombre des élèves.

Monsieur l'arch. Guleis,

Membre de l'Institut, Directeur de l'École des Beaux-Arts.

de l'acte confié à votre haute direction, et de
donner à ce jeune artiste brésilien l'appui
indispensable de votre bienveillance et de vos
conseils.

Permittez, Monsieur le Directeur, agréer
d'avance mes remerciements les plus sincères,
ainsi que l'assurance de ma considération
la plus distinguée.

Le Ministre du Brésil:

Nicolas d'Almeida

N° 1802

du Registre Matricule Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts.

Nom	<i>Amoedo</i>
Prénom	<i>Adolphe</i>
Naissance	{ Date : le <i>12 Décembre 1859</i>
	{ Lieu <i>Rio Janeiro</i>
Observations	



Peinture

Travaux de fin d'année

Jugement du 20 juillet 1881.

Aujourd'hui le jury de peinture se réunit à 2h,
sous la présidence de M. Gerome pour juger les
travaux de fin d'année.

Sont présents M. M. Gerome, président
(Delannay, G. Moreau, Maillet
Heuser, Lefebvre), Maillart,

Le jury examine les travaux en commençant par ceux
présentés par M. Gerome.

Atelier de M. Gerome

Le jury accorde les récompenses suivantes :

Première récompense à M. Ailote

Seconde récompense à M. Guérisac

Troisième récompense à M. Stott.

Le jury mentionne les travaux de M. Collet
Bretannier, Tessier, Girardot, Laborde.

Atelier de M. Lehmann

Le jury accorde les récompenses suivantes :

Première récompense à M. ...

Seconde récompense à M. Mayan.

Troisième récompense à M. Lefebvre.

Le jury mentionne les travaux de M. M. Spirit
Boiron, Malherbe

Atelier de M. Cabanel

Le jury accorde les récompenses suivantes :

Première récompense à M. Basset

Seconde récompense à M. G. Sall.

Troisième récompense à M. Prouvé

Le jury mentionne les travaux de M. M. ...

Leroy, Calbet, Bouge, Luvulley

mille

Indicant, Seguela, Rivemult, Brouss
Blanquet

Le service est levé à 6^h
Le Vice Président

J. Gerome

Quelques-uns

1/11/1907

M. Dufour
By Mail et en ballons
Système Morcau

Concours de composition
Esquisses peintes (Cour. de la 1^{re} division)
Jugement du 8^{me} gl^e 1881

Aujourd'hui le jury de peintures se réunit
à 2^{he} sous la présidence de M. Lenoir.

Après le commencement de la séance M. le Secrétaire
de l'École donne lecture de l'arrêté du 17 octobre
concernant la réouverture des concours pour
desquels par le Conseil Supérieur et ci suite ces
nouvelles jurés

On procède à l'élection d'un vice président de
jury de peinture pour l'année scolaire 1881-1882

M. Lehmann est élu vice président ^{M. Lehmann}

Le jury composé de M. Lehmann président
Lefebvre, Roux, Aubert, Blaise, Carola, D.
J. Lefebvre, O. Néron, Maillat passe au
jugement des esquisses peintes

M. le Président donne lecture de l'arrêté

« Sous le poids d'accusation prononcée, Coridon
vient d'être condamné par le tribunal
rentre chez lui il embrasse sa mère sa femme
et ses enfants et s'arrache de leurs bras pour
se retirer chez Guller, chef de Volques. » Plus tard
Trois esquisses sont exposées.

Après quelques délibérations et vote le jury
est revenu à l'œuvre

Concours de médailles (nature)

Figures dessinées (Cour. de la 1^{re} division)

Jugement du 8^{me} gl^e 1881

Le jury composé d'abord ci dessus examine
le concours de figures d'après la nature
Quarante huit figures sont exposées





Après examen de votre envoi, le
Jury a décidé les récompenses suivantes :

Seconde médaille - médaille
Troisième médaille à M^r
Henrique Tombao de M^r Cabane

La séance a été levée à 3^h 1/4
Le vice Président

M^r Lehmann

Jean Dubert

J. B. Lenzinger

Le Baillat

Joseph Stang -

Louis Remy

Luc Olivier Messiaen

Caroline Merson

M. Lafage

1)
i
in
tu
1)
.
.
.
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200

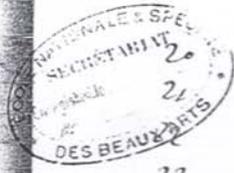
Concours des places
Figures dessinées - cours de 2^e année
Jugement du 10 août 1880.

Aujourd'hui le jury de peinture s'est réuni à 2 heures
sous la présidence de M. Delaunay pour juger
le concours des places des peintres.

Sont présents Messrs Delaunay, président
Péris de Chavaux, Boulanger, J. Lefebvre
et Robert Fleury.

C'est quarante deux figures toutes posées.
Après examen distribution et vote le jury a réuni
aux places dans l'ordre suivant :

- | | | |
|----|-------------|--|
| 1 | David | élève de M. J. Lefebvre et Boulanger
avec le titre de premier |
| 2 | Michel fils | Cabanel |
| 3 | Breauté | Schumann |
| 4 | Quinine | Gerome |
| 5 | Bouvat | Gerome et Huillard |
| 6 | Roy Ulysse | Cabanel |
| 7 | Jenoudet | J. Lefebvre Boulanger, etc. |
| 8 | Jamain | Laverney |
| 9 | Moys | Delaunay, Péris de Chavaux |
| 10 | Verdeil | Gerome et Gobert |
| 11 | Duruy | Lucas et Huillard |
| 12 | Lignier | Schumann |
| 13 | Walherbe | Schumann |
| 14 | Churpentat | Galland |
| 15 | Touillat | Gerome |
| 16 | Blanchard | J. Lefebvre et Boulanger |
| 17 | Barrie | Cabanel |
| 18 | Tournier | Cabanel |
| 19 | Jones | J. Lefebvre et Boulanger |



	Académie Nationale et Spéciale des Beaux-Arts	Titulaire	Suppléant
	20	Laurent	Laurent
	21	Maillet	Maillet
	22	Cabanel	Cabanel
la	23	Cabanel et Muillot	Cabanel et Muillot
-	24	Schumann	Schumann
	25	Muillot	Muillot
-	26	Laurent	Laurent
	27	J. Lefebvre et Boulanger	J. Lefebvre et Boulanger
	28	Bouguereau et T. Robert Fleury	Bouguereau et T. Robert Fleury
	29	Cabanel	Cabanel
l	30	Cabanel	Cabanel
	31	J. Lefebvre et Boulanger	J. Lefebvre et Boulanger
aly	32	Maillet	Maillet
	33	Bouguereau et T. Robert Fleury	Bouguereau et T. Robert Fleury
	34	Crauck	Crauck
	35	Schumann	Schumann
	36	Cabanel	Cabanel
alt	37	Gerome	Gerome
	38	J. Lefebvre et Boulanger	J. Lefebvre et Boulanger
	39	Cabanel	Cabanel
o	40	J. Lefebvre et Boulanger	J. Lefebvre et Boulanger
ll	41	Cabanel	Cabanel
Ch	42	Gerome	Gerome
st	43	Gerome	Gerome
-	44	Cabanel	Cabanel
	45	Schumann	Schumann
	46	del' Ecole des arts décoratifs	del' Ecole des arts décoratifs
	47	Gerome	Gerome
st	48	Legueu fils et Schumann	Legueu fils et Schumann
	49	Gallari	Gallari
-	50	Schumann	Schumann
off	51	Muillot	Muillot



soit le bœuf des Choses. Cependant une seule
 a été choisie, Marie a choisi la meilleure part
 qui ne lui sera pas ôtée. (Ev. selon S^t Luc)

Ce sont quatre esquisses sont exposées.
 Le jury - décide par élucubration et après en avoir
 en suite délibération et vote admet dans l'ordre
 ci-après à l'épreuve de la grande figure peinte :

- | | | |
|----|-----------------|-------------------------|
| 1 | Charpentier | J. de la Bouqueron |
| 2 | Danger | Genoux Millet |
| 3 | Toussier | Cabanel |
| 4 | Rochevrose | J. de febre, Boulangier |
| 5 | Roy de la Harpe | uf |
| 6 | Michel Edmond | Lherminier |
| 7 | Collet | uf |
| 8 | Bouvier | uf |
| 9 | Lacour Ernest | uf |
| 10 | Leroy Paul | Cabanel |

Concours de glaces

Tynges, demeurant - (Cours de la M^e Yvon)

Le Jury composé comme plus haut envoie
 le concours des glaces

Ce sont six esquisses de figures dessinées, d'après le
 modèle vivant sont exposées.

Après en avoir délibéré et voté le jury admet
 aux places dans l'ordre suivant

- | | | |
|---|------------------------|---------------------------|
| 1 | Baschet | J. de febre et Boulangier |
| | | avec le titre de premier |
| 2 | Thomas | J. Lefebvre et Boulangier |
| 3 | Marre | Cabanel |
| 4 | Dreyer | Lherminier |
| 5 | Bresler H ^e | uf |
| 6 | Priemule | Cabanel |

7	Gallot	de M. Maillat
8	Breignier	Genève
9	Walherbe	Lehmann
10	Roussel	Maillot et Labaud
11	Couiller	Maillot
12	Apperian	Maillot
13	Chuilhon	Lehmann
14	Tollet	if
15	Aiermant	if
16	Dumy Louis	Lucas Maillat
17	Bouquet	Genève et Maillot
18	Mercadier	Labaud
19	Blanchette	if
20	Girardet, Théod.	if
21	Kullin, Isaac	if
22	Van Strydomck	Genève
23	Lefebvre Augustin	Lehmann
24	Fouza Pinto	Labaud
25	Cavani Leon	Lehmann
26	Loulot	Genève
27	Ganciro	Galland
28	Jeuouet	Lefebvre Boulanger, etc.
29	Hammout	Lefebvre et Blaud
30	Condexia	Labaud
31	Gilles	Girard
32	Courton	Genève
33	Meys	Delannoy et F. de Chaux
34	Verder Jules	Genève
35	Henriquet Pousao	Labaud
36	Moro	Labaud, Bouquillon, Pottet
37	Sriet	Rivot - Tissot
38	Payeau	Lehmann



- 39 Lefebvre Maurice clerc de J Lefebvre et Boulanger
- 40 Jones
- 41 Chijot J Lefebvre Boulanger Cabanel
- 42 Durmier Petit
- 43 Axilette Gerome
- 44 Surphis Diamann
- 45 Lobre Augustin
- 46 Tessou Lehmann
- 47 Paul Legrand Gerome
- 48 Guyot Maillet
- 49 Pelosi E. Delaunay - Cabanel
- 50 Braconnet Dumont et Mullet
- 51 Leandre Bui - Yvon
- 52 Blay Lehmann
- 53 Bourreau Galland
- 54 Eliot Bui - Yvon
- 55 Tinet Lamerie
- 56 Belon Jean Cabanel
- 57 Larche Jouffroy - Delaplaude
- 58 Cayron Gerome
- 59 Decap Cabanel
- 60 Mottez Mottez
- 61 Cornuier Galland et Musson
- 62 Charpentier Leon Galland
- 63 Jouismin J Lefebvre et Boulanger
- 64 Belyueck Lehmann
- 65 Baille Bouygues et B Robert Henry
- 66 Cremier
- 67 Bassier Cabanel
- 68 Pasteur Debuire Cabanel Gerome
- 69 Mouffle Gerome
- 70 Durbesson Cabanel

Supplémentaires

- | | | |
|----|-------------|----------------------|
| 1 | Paryon | Clé de m' Cabanel |
| 2 | Reynoud | up |
| 3 | Golberg | up |
| 4 | Franconi | Gerome |
| 5 | Boucher | J Lefebvre et Doulay |
| 6 | Grandin | Gulland |
| 7 | Clark James | Boumat |
| 8 | Richard | Docourt et Maillan |
| 9 | Amoedo | Cabanel |
| 10 | Sulpis | Henriquel Dupont |
- Le service est servi à 4^{tes}
Le Vice Prèi d'ent

by Madlet	J. E. Lempere
G. Oucurange	Elie Delannoy
Zoejrdane	Gustave Morisy
Louis Proust	to & Wron
	L. Maillan

1398
Legation
des Etats-Unis
du Brésil

Paris, le 17 Novembre 1890

Monsieur le Directeur

J'ai l'honneur d'introduire auprès de
vous mon compatriote M. Roberto Mendes,
né à Rio de Janeiro (Brésil) le 4 Septembre
1867, qui désire suivre les cours de peinture
à l'École Nationale des Beaux-Arts.

Je vous prie, Monsieur le Directeur,
de lui assurer de ma considération la plus
distinguée

Le Ministre du Brésil

G. de Siqueira

Monsieur Leclerc

Membre de l'Institut, Directeur de l'École des Beaux-Arts.

955
Légation d'Almeida
Belmir, Brésil
ne a M. de 22 Mai 1859
Paris, le 21 Mai 1884

Monsieur le Directeur,
Permettez-moi d'avoir l'honneur
d'introduire auprès de vous mon jeune
compatriote, M. Belmir d'Almeida,
qui désire continuer à Paris ses études
de peinture, commencées à l'École des
Beaux-Arts de Rio de Janeiro.

En recommandant M. d'Almeida
à votre bienveillant accueil, je vous prie
d'agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance
de ma haute considération.

Le Chargé d'affaires du Brésil
A. d'Azul.

Monsieur Dubois,
Membre de l'Institut,
Directeur de l'École N^o des Beaux-Arts
Paris

CARTORIO DA 5ª CIRCUNSCRIÇÃO
(RIO DE JANEIRO)

TOTAL DE DOCUMENTS: 01



Quinta Circunscrição do Registro Civil das Pessoas Naturais da Capital do Estado do Rio de Janeiro

Av. Nossa Senhora de Copacabana, 1.181 A - Copacabana - Rio de Janeiro - RJ - Brasil - CEP: 22.070-010 - www.quintacrcprj.com.br
Freguesias: Lagoa e Gávea

Alan J. S. Borges - Registrador Oficial

CERTIDÃO DE ÓBITO

Certifico que às folhas 226, do livro C-238 de registro de óbitos, sob o número de ordem 68689, encontra-se o assentamento de óbito de:

ADELAIDE AMOEDO

do sexo feminino, falecida aos vinte e dois (22) dias do mês de outubro (10) do ano de um mil e novecentos e sessenta e um (1961), às 05:00 horas, no(a) Clínica N. S. do Carmo, com 91 ano(s) de idade, cor: branca, profissão: domestica, estado civil: viúva de RODOLFO AMOEDO, naturalidade: Rio de Janeiro, não deixou filhos, ignora se deixou bens a inventariar.

Filha de FRANCISCO FERREIRA DE MORAIS e CAROLINA ADELAIDE DE MORAIS.

Médico atestante: Dr(a) Arthur Mendes Jorge Filho.

CAUSA MORTIS: hemorragia cerebral, hipertensão arterial, arterio esclerose generalizada

Local do sepultamento: Cemitério São João Batista.

Declarante: René Antonio Macedo.

Registro feito aos vinte e dois (22) dias do mês de outubro (10) do ano de um mil e novecentos e sessenta e um (1961)

Observações: /// Recibo nº 123436.//////////

Eu ASB, escrevente, a extraí. O referido é verdade e dou fé.

Rio de Janeiro, RJ, 28 de agosto de 2009.

Sergio Pereira Castilho
Sergio Pereira Castilho
Escrevente - 94/1172 CGJ-RJ



Dentro de 5 dias úteis, a partir da emissão deste documento, parte do ato estará disponível para consulta no site www.tj.rj.gov.br, opção "corregedoria", item "selos-consulte a procedência".

Emolumentos:

Tab 1,4a + Tab 3,11b (x10) + Tab 3,11 + tab. 01, n° 9 - (informática) + tab. 01, n° 10 - (gravação eletrônica) + tab. 01, n° 8 - (digitalização) + FETJ 20% + FUNDPERJ 5% + FUNPERJ 5% - TOTAL R\$ = 57,79

SPC

Conferido por: *Procurador*

SERGIO PEREIRA CASTILHO
Escrevente
94/1172 CGJ/RJ

**SANTA CASA DA MISERICORDIA
(CEMITERIO DE SÃO JOÃO BATISTA)
(RIO DE JANEIRO)**

TOTAL DE DOCUMENTS: 01

3

CEMITÉRIO DE SÃO JOÃO BATISTA

Rio de Janeiro, 24 de Novembro de 2010.
Da Administração do Cemitério.
Ao Departamento de Arquivo.

REFERENTE AO CARNEIRO DE N.º 2217, 2.º PLANO

Em 09.04.1930, de acordo com o título de perpetuidade enviado a este Cemitério fica registrada a concessão feita a RISOLETTA MORAES, do carneiro de n.º acima, em que a 28 de Março de 1920, foi sepultado seu pai CAROLINA ADELAIDE MORAES, a fim de servir, desde já, para os rs. ms. de seu irmão EDUARDO PAULO DE MORAES e oportunamente, para sepultar o corpo da concessionária, seu esposo e filhos, caso venha a casar-se, de seu pai e bem assim de sua irmã MARIA CANDIDA MORAES e sobrinha WANDA MORAES, colaterais que firmaram a referida escritura.

Em 19.04.1933, depositados os rs. ms. do EDUARDO PAULO DE MORAES irmão da concessionária.

Em 27.05.1933, depositado o corpo de MARIA CANDIDA MORAES, irmã da concessionária.

Em 11.04.1961, exumados os rs. ms. de CAROLINA ADELAIDE MORAES e os de MARIA CANDIDA MORAES.

Em 11.04.1961, sepultado o corpo de FRANCELINA CECY DE MORAES LODY.

Em 27.05.1973, exumados os rs. ms. de FRANCELINA CECY DE MORAES LODY e depositados no mesmo.

Em 27.05.1973, sepultado o corpo de RISOLETTA MORAES, concessionária.

Em 11.04.1988, depositados os rs. ms. de WANDA MORAES, sobrinha, vindos da caticumba n.º 204 quadro 22.º plano.

Nada mais consta às folhas 132 do livro 47 CP.

SECRETARIA DE ADMINISTRAÇÃO
Departamento de Arquivo e Registro
Rua São João Batista, 100
Rio de Janeiro, RJ
MSS
HORA: 16:00h
DATA: 26/11/10
DEPT. DO ARQUIVO

DEPT. DO ARQUIVO

DEPT. DO ARQUIVO

DEPT. DO ARQUIVO

**II - CHRONOLOGIE SOMMAIRE
DE RODOLPHO AMOÊDO
(1857-1941)**

1857 11 décembre : naissance de Rodolfo Amoêdo à Salvador, capitale de l'Etat de Bahia, au Brésil.

Il est le fils de Luiz Carlos Amoêdo (Porto, 4.11.1828-Rio de Janeiro, 10.08.1910), acteur et de Leolinda Amália Amoêdo, née Sanches (Salvador, 1839-Rio de Janeiro, 01.11.1914), aussi actrice.

1858 6 mai : baptême de Rodolfo Amoêdo à Salvador dans l'Eglise de São Pedro. Ses parrains sont José de Sousa Neves Júnior et sa grand-mère maternelle Maria Leopoldina Ribeiro Sanches, actrice.

Son père part à Rio de Janeiro, afin de jouer pour la compagnie de l'acteur João Caetano (1808-1863).

Enfance à Salvador.

1863 Etudes au Collegio Sebrão à Salvador, école d'enseignement privé, comme interne.

(il n'existe pas de preuve concernant ces études).

1864 Son père revient à Salvador pour une tournée, accompagné de l'actrice Manuelita Lucci. Il est très acclamé par la critique locale et reçoit des hommages officiels.

1866 Son père repart à Rio de Janeiro, après une tournée à Recife, São Luís et Belém.

La famille d'Amoêdo déménage alors à Rio. Ils vont loger au 221, rua 7 Setembro, dans le centre ville.

Etudes comme interne au Collegio Victorio, école d'enseignement privé, situé au n° 46 rua Gonçalves Dias, dans le centre de Rio.

(il n'existe pas de preuve concernant l'année de son déménagement à Rio ni de son inscription dans ce collège).

1868-1870 Continue à étudier comme interne au Collegio Victorio.

1871-1872 Arrêt des études au Collegio Victorio.

(il n'existe pas de preuve concernant la date exacte de l'arrêt de ses études).

Il travaille alors à pendant la journée dans le commerce, à l'entreprise Castro, Irmão et Brochado.

Il aide ensuite aux travaux de décoration dans le Théâtre São Pedro (aujourd'hui disparu) sous l'orientation du décorateur et peintre de lettres Albino Gonçalves. A cette période, il commence à révéler une forte tendance artistique.

(il n'existe pas de preuve concernant son travail au commerce ou dans ce théâtre).

- 1873** Inscription pour les cours du soir au Lyceo Imperial de Artes e Ofícios, situé rua Larga (devenue rua Maréchal Floriano). Ses professeurs sont les peintres Costa Miranda, Antonio Araujo de Sousa Lobo et le célèbre peintre académique romantique Victor Meirelles (1832-1903). Il se lie particulièrement au professeur Sousa Lobo qui devient son protecteur personnel.
(il n'existe pas de preuve qu'Amoêdo se soit inscrit au Lyceo cette année-là).

- 1874** 5 mars : demande d'inscription à l'Academia Imperial de Bellas Artes [Académie Impériale des Beaux-Arts] (AIBA), sous l'influence du peintre Sousa Lobo. Il y fréquente les cours du matin de mathématique appliquée et de dessin géométrique et figuratif. Outre Victor Meirelles, les peintres João Zeferino da Costa (1840-1915) et Agostinho José da Mota (1824-1878) sont ses professeurs ainsi que le sculpteur Chaves Pinheiro.

Il fréquente en même temps l'*Acropole*, une officine d'art privée menée par Sousa Lobo et le sculpteur Almeida Reis. Fondée en 1867, ce lieu était consacré à l'enseignement artistique, à la production de portraits et de paysages, ainsi que à la restauration d'œuvres d'art.

- 1875** Fréquente les cours du soir d'anatomie et sur les modèles vivants de l'AIBA.
(il n'existe pas de preuve de ce fait).

- 1876** Entrée du futur peintre Belmiro Barbosa de Almeida à l'Académie Impériale.
21 mars : Exposition Générale des Beaux Arts, *Estudo a óleo : cópia* [Etude à l'huile : copie], (n° 85).

- 18 décembre : reçoit une mention d'honneur de l'AIBA en « dessin géométrique », avec ses camarades Candido Narbal Pamplona et Manoel Francisco Badouin.
- 1877** Décembre : mention d'honneur de l'AIBA dans la catégorie « peinture d'histoire ».
- 1878** 22 août : inscription au concours de l'AIBA pour le grand Prix de Voyage.
 21 septembre : le sujet tiré au sort est *Le sacrifice d'Abel*.
 31 octobre : Amoêdo reçoit le Prix de Voyage en Europe. Ses émules étaient les peintres Henrique Bernardelli et Antonio Firmino Monteiro.
- 1879** 15 Mars : Exposition Générale des Beaux Arts, *Retrato* [Portrait], (n° 139) ; *Retrato* [Portrait], (n° 140) ; *Retrato* [Portrait], (n° 141) et *Retrato* [Portrait], (n° 142).
 Juin : premier voyage à Paris pour un séjour de cinq ans, pouvant être prolongé deux ans.
 3 juillet : se présente à l'ambassadeur du Brésil à Paris de qui il obtient une lettre de recommandation adressée à Paul Dubois, alors le directeur de l'Ecole des Beaux-Arts.
 1^{er} août : premier essai d'inscription à l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts à Paris, mais il échoue aux examens d'entrée.
 Vers septembre et jusqu'à juillet 1880 : prend des cours particuliers avec le peintre Gustave Boulanger à l'Académie Julian, afin de se préparer pour le prochain concours d'admission de l'Ecole.
 Vers début octobre : s'installe au 10, rue des Beaux-Arts, Paris 6^{ème}.
 15 octobre : devient élève libre dans l'atelier d'Alexandre Cabanel, situé dans l'enceinte de l'Ecole des Beaux-Arts.
- 1880** Début août : réussit l'examen d'entrée de l'Ecole des Beaux-Arts à Paris.
 10 août : inscription à l'Ecole.
- 1881** *Dorso de mulher, estudo de nú* [Dos de femme, étude de nu], (**Fig. 50**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes).

- 1882** 1^{er} mai : expose pour la première fois au Salon des Artistes Français, *Marabá* (n° 29, **Fig. 18**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes) ;
Amuada [Boudeuse] (**Fig. 51**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes).
 Du 26 au 30 octobre : expose trois toiles (*Dos de femme*, étude de nu, 1881 ; *Boudeuse*, 1882 et *Marabá*, 1882, en même temps qu'un ensemble de 22 peintures d'Almeida Junior, dans une salle de l'Académie Impériale à Rio de Janeiro. La presse brésilienne lui adresse des critiques positives, en particulier pour *Marabá*.
- 1883** 30 avril : mort d'Edouard Manet.
 1^{er} mai : expose au Salon des Artistes Français, *O último Tamoyo* [Le dernier des Tamoyos] (n° 30, **Fig. 19**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes) et *Un coin d'atelier* (n° 2489, **Fig. 61**).
- 1884** Envoi à l'AIBA de la première esquisse pour *Jésus à Capharnaüm*.
 1^{er} mai : expose au Salon des Artistes Français, *A partida de Jacob* [Le départ de Jacob] (n° 24, **Fig. 1**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes).
Estudo de mulher [Etude de femme] (**Fig. 21**) (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes) est refusée au Salon.
 15 mai : interruption de sa bourse à Paris, mais il obtient encore une prolongation d'un trimestre.
 23 août : Exposition Générale des Beaux Arts : *Le dernier des Tamoyos*, *Marabá*, *Saint-Paul ermite* (copie de Ribera), *Le torse* (copie de Pagnest), *Torse de femme* et cinq *Demi figure*.
Estudo de mulher [Etude de femme] fait scandale à l'Exposition Générale.
 Septembre : il ne reçoit plus de ressources du gouvernement impérial, même s'il avait obtenu une prolongation de deux ans. Décide de rester à Paris même s'il y vit un an sans bourse et sans ressources. Période de grandes difficultés financières. Pour pourvoir à ses besoins, il essaie de vendre ses tableaux et de travailler en tant qu'auxiliaire des peintres Luc-Olivier Merson (1846-1920), Herckmann (?) et Henri Gervex (1852-1929). Il faisait pour eux des agrandissements de dessins et des restaurations de tableaux.
 (il n'existe pas de preuve concernant ce travail).

- 1885** *Retrato do commandante F. Castro Jauffray* [Portrait du commandant F. Castro Jauffray].
15 août : recommence à recevoir sa bourse en plus d'une somme d'argent pour la réalisation de *Jésus à Capharnaüm*.
- 1886** 1^{er} mai : expose au Salon des Artistes Français, *Portrait de M. P. D.* (n° 36).
- 1887** 1^{er} mai : expose au Salon des Artistes Français, *Le récit de Philletas – Daphnis et Chloé* (n° 31, **Fig. 24**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes).
Jésus Christ à Capharnaüm (**Fig. 26**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes).
Septembre : départ de Paris, vers l'Espagne et le Portugal.
Vers le 17 octobre : arrivée au Portugal.
Décembre : arrivée à Rio de Janeiro.
(il n'existe pas encore de preuve sur le jour exact de son arrivée au Brésil).
- 1888** 28 Janvier : première et unique exposition individuelle. Dans les galeries de l'AIBA, autour de sa production parisienne.
18 février : élu professeur honoraire après avis favorable de la majorité des professeurs de l'académie (Moreira Maia, Béthencourt da Silva, José Maria de Medeiros, Maximiniano Mafra, Rodolpho Bernardelli, Rozendo Moniz, Theophilo das Neves et Domingos Araújo e Silva), à l'exception de son ancien maître Zeferino da Costa qui le considérait encore sans individualité artistique.
29 février : nommé officiellement professeur honoraire de l'AIBA.
13 mai : la Princesse Isabel signe l'acte d'abolition de l'esclavage au Brésil.
23 novembre : désigné professeur pour les cours de dessin figuré au Lyceo de Artes e Officios.
- 1889** Habite au 33, rua Uruguayana dans le centre ville de Rio de Janeiro.
15 Novembre : proclamation de la République au Brésil.
Départ en exil de l'empereur Pedro II et de sa famille pour la France.
Retrato coletivo de escritores [Portrait collectif d'écrivains] (**Fig. 86**).
Fermeture temporaire de l'académie et une commission est nommée par le nouveau gouvernement républicain afin réformer le statut de l'académie. Celle-

ci va devenir Academia Nacional de Bellas Artes ; prend place dans cette commission avec Rodolpho Bernardelli et le conseiller Ernesto Maia.

Nommé professeur par intérim pour les cours de paysage, en remplacement du peintre Victor Meirelles, mis à la retraite à cause de sa loyauté à l'empereur Pedro II.

Professeur par intérim pour les cours de dessin à l'Ecole Polytechnique de Rio.

1890 Exposition Générale des Beaux Arts : *Le récit de Philletas, Jésus à Caparnaüm, Printemps, A l'ombre, Paysage (Colombier. Rio de Janeiro), Colombier, Groupe de portraits et trois Portraits.*

27 mai : demande à l'académie un congé temporaire afin de réaliser un séjour en Europe.

Vers Juin-Juillet : deuxième voyage à Paris, afin d'y produire une grande toile. Pendant le trajet en bateau, il fait la connaissance d'Adelaïde de Moraes (1870-1961), originaire de Luanda et fille du consul du Brésil à Lisbonne, Francisco Ferreira de Moraes (?-1900) et de Carolina Adelaïde de Moraes (?).

29 juillet : mort de Vincent van Gogh à Auvers-sur-Oise.

8 novembre : création officielle de *l'Escola Nacional de Belas Artes* (ENBA) [Ecole Nationale des Beaux-Arts], en remplacement de l'académie nationale. Le sculpteur Rodolpho Bernardelli en est nommé le premier directeur.

30 décembre : nommé officiellement professeur de peinture de l'ENBA.

1891 Janvier-Février : habite à Lisbonne dans l'arrondissement Freguesia dos Martyres.

4 février : mariage avec Adelaïde de Moraes. D'abord au Consulat du Brésil, ensuite à l'Eglise Santa Justa à Lisbonne.

Retrato da Senhora Adelaïde Amoêdo ou Mulher de turbante rosa [Portrait de Madame Adelaïde Amoêdo, dit aussi Femme au turban rose], (**Fig. 63**).

Retour à Paris.

Février : une grande épidémie de fièvre jaune éclate à Rio, jusqu'au mois de juillet ; le retour aux cours dans toutes les écoles est reporté au mois d'avril.

22 juillet : investiture par procuration dans la charge de professeur de l'école.

Reçoit la mission d'embaucher à Paris des professeurs européens pour la nouvelle école.

Août : exposition individuelle de tableaux d'Henrique Bernardelli à l'ENBA.

Vers Septembre : retour au Brésil.

Retrato de Laura de Moraes [Portrait de Laura de Moraes].

Décembre : décès de l'empereur Pedro II en exil à Paris.

15 décembre : présente son rapport d'activités à la direction de l'ENBA.

1892 *Desdemona* (**Fig. 31**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes).

Portrait de Mme Adelaïde Amoêdo (**Fig. 27**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes).

Clélia ! : un pastel de localisation inconnue et dont l'image est publiée en septembre dans le premier numéro du périodique *A Ilustração*.

Janvier: le paysagiste allemand Benno Treidler expose ses tableaux à Rio dans l'atelier Pacheco.

16 mai: décès de l'acteur Furtado Coelho.

Le 30 avril : inauguration de la huitième exposition individuelle d'Antonio Parreiras, contenant 77 tableaux.

Décembre : inauguration à Rio de l'exposition préparatoire pour l'Exposition Universelle de Chicago dans l'ancien emplacement du musée national.

1893 Départ du directeur de l'ENBA, Rodolpho Bernardelli, à Chicago. Il est l'un des commissaires brésiliens pour l'Exposition Universelle de Chicago.

Le 11 février : nommé directeur adjoint de l'école.

Mars : le Lycée d'Art et Métiers de Rio est complètement détruit par un incendie.

Du 3 août au 2 juillet 1894 : directeur de l'école par intérim.

Exposition Universelle de Chicago : *Portrait de Mme Adelaïde Amoêdo* (**Fig. 27**). Médaille de bronze.

(il n'existe pas de preuve concernant cette médaille reçue par Amoêdo).

1894 Habite au 2, rua Marqueza de Santos (ancienne rua Carvalho de Sá) dans l'arrondissement de Laranjeiras à Rio, jusqu'au moins en 1898.

1^{er} Octobre : Première Exposition Générale des Beaux Arts (de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts), *Portrait de Mme A. A. (pastel)* (n° 13) et *Tête d'oriental* (n° 14).

1895 4 Septembre: IIème Exposition Générale des Beaux Arts, *Passeio matinal* [Promenade du matin], (n° 18) ; *Refeição matinal* [Repas du matin], (n° 19) ; *Melancholia* [Mélancolie], (n° 20) ; *Más notícias* [Mauvaises nouvelles], (n° 21, **Fig. 32**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes) ; *Raio de sol* [Rayon de soleil], (n° 22) et *Um diploma para bellas artes* [Un diplôme pour les beaux arts] (n° 23).

1896 Du 25 mai au 6 août : nommé directeur de l'ENBA par intérim.

1^{er} Septembre : IIIème Exposition Générale des Beaux Arts, *Retrato de F. de A.* [Portrait de F. de A.], (n° 8) ; *Retrato do professor C. C.* [Portrait du professeur C. C.] (n° 9) ; *Retrato de Mlle L. V.* (N.T. Portrait de Mlle. L. V.), (n° 10) ; *Ballada (Ilustração) (gouache)*, (N.T. Ballade, Illustration), (n° 11) et *Interior* (N.T. Intérieur) (n° 12).

1897 20 juillet : inauguration solennelle de l'Académie Brésilienne des Lettres (ABL) à Rio de Janeiro. L'écrivain Machado de Assis en devient son premier président.

1^{er} Septembre : IVème Exposition Générale des Beaux Arts, *Retrato de Mme L. V.* [Portrait de Mme L. V.], (n° 16, **Fig. 96**) ; *Tarde de maio* [Après-midi de mai], (n° 17) ; *Retrato de Mlle N. C.* [Portrait de Mlle N. C.], (n° 18) ; *Recordação* (aquarella), [Souvenir (aquarelle)], (n° 19, **Fig. 98**), (Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio) ; *Cabeça de cabrito (aquarella)* [Tête de chevreuil (aquarelle)], (n° 20) et *Estudo* [Etude], (n° 21).

Diploma para a Caixa Beneficente Theatral [Diplôme pour la Caisse Bénévole Théâtrale], (cat.), (Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional).

1898 1^{er} Septembre : Vème Exposition Générale des Beaux Arts, *Faceirinha* [Petite gracieuse], (n° 23) ; *Fim de intriga* [Fin d'intrigue], (n° 24) et *Retrato do pintor Aurélio de Figueiredo* [Portrait du peintre Aurélio de Figueiredo], (n° 25).

1899 Du 6 juin au 8 mai 1900 : nommé directeur de l'ENBA par intérim.

1^{er} Septembre : VI Exposition Générale des Beaux Arts, *Festão de magnólias, estudo (tempera envernizada)* [Grande fête aux magnolias (tempera vernissée)],

(n° 15) et *Retrato do Dr. S. R. (tempera envernizada)* [Portrait du Dr. S. R. (tempera vernissée)], (n° 16).

1900 Loge au 11, rua Senador Vergueiro dans le quartier du Flamengo.

Début mai : par décision du conseil supérieur des beaux-arts, illustre avec des dessins un message de félicitations à Rodolpho Bernardelli pour le succès de son monument dédié à Pedro Álvares Cabral.

1^{er} Septembre : VIIème Exposition Générale des Beaux Arts, *Auto-retrato* [Autoportrait], (n° 3, **Fig. 103**), (Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional) ; *Retrato de Mlle. L. M.* [Portrait de Mlle. L. M.], (n° 4, **Fig. 104**) et *Sahida de baile* [Sortie de bal], (n° 5, **Fig. 111**).

Novembre : décès de son beau-père Francisco Ferreira de Moraes.

1901 1^{er} Septembre : VIIIème Exposition Générale des Beaux Arts, *Saudade* [Nostalgie] (n° 2, **Fig. 28**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes).

Succès auprès de la critique.

Exposition Internationale du Chili, *Saudade*.

Reconduit dans sa charge de professeur de peinture à l'ENBA pour cinq ans.

1902 IXème Exposition Générale des Beaux Arts, *Retrato de Mlle. M. de M. (com ilustração no catálogo)*, [Portrait de Mlle. M. de M. (avec illustration dans le catalogue)], (n° 6, **Fig. 112**) et S. João Baptista [S. Jean Baptiste], (n° 7).

Fondation de l'Association d'Aquarellistes à Rio de Janeiro et dont il est le premier (et l'unique) président.

1903 Habite au 57, rua Payssandu dans le quartier du Flamengo.

Xème Exposition Générale des Beaux Arts, *Canto de jardim (aquarella)*, [Coin de jardin (aquarelle)], (n° 9) ; *Embaraço (aquarella)*, [Embarras (aquarelle)], (n° 10) ; *Entardecer (gouache)*, [Tombée de nuit], (n° 11) ; *Interior (aquarella)* [Intérieur (aquarelle)], (n° 12) ; *Retrato de Mlle A. (pintura a óleo)*, (Portrait de Mlle. A., peinture à l'huile)], (n° 13) ; *Retrato do pintor Souza Lobo (pintura a ovo)* (N.T. Portrait du peintre Souza Lobo, peinture à l'œuf), (n° 14, **Fig. 119**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes); *Retrato do Sr. V. M. (pintura a ovo)*, (n° 15) et *Tormento (aquarella)*, (n° 16).

1^{er} Juillet : Deuxième Exposition de l'Association d'Aquarellistes, Marinha (Ponta do Flamengo), [Marine (Pointe du Flamengo)]; *Árvore (Paineira) em flor (Vargem Alegre)*, [Arbre (Paineira) en fleur (Vargem Alegre)]; *Canto de jardim* [Coin de jardin]; *Tormento* [Tourment] ; *Final da praia do Flamengo* [Fin de la plage du Flamengo]; Jardim Botânico [Jardin Botanique]; *Villegaignon*; *Crépuscule*; *Interior (cadeira de Veneza)*, [Intérieur (chaise de Venise)]; *Interior (vaso com begonia)*, [Intérieur (vase avec bégonia)] ; *Domino*; *Convalescent*; *Prélude*.

1904 Juin : IIIème Exposition de l'Association d'Aquarellistes, quatre œuvres.

1^{er} Septembre : XIème Exposition Générale des Beaux Arts, *Captiva (pintura a óleo de ovo)*, [Captive (peinture à l'huile de l'œuf)], (n° 4, **Fig. 122**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes); *Oração (encaústica)*, [Prière (encaustique)], (n° 5, **Fig. 125**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes) et *Retrato (encaústica)*, [Portrait (encaustique)], (n° 6).

Emmène ses élèves de l'Ecole au *Morro da Viúva* [Morne de la Veuve] pour y travailler en plein air.

Décembre : commence à collaborer avec la revue *Kósmos* dont le premier numéro parut en janvier 1904.

1905 Janvier-février : reconduit au poste de président de l'Association d'Aquarellistes.

Etudes pour les couvertures de la Revue *Kósmos*, ainsi que des illustrations de poèmes édités par cette revue. Son œuvre graphique devient ici d'inspiration symboliste et Art Nouveau.

Août : illustration de la charte d'inauguration de la Bibliothèque Nationale à Rio.

1906 Loge au 6, rua Honório de Barros au Flamengo.

28 avril : commande de la décoration murale pour la cage d'escaliers du Palais de l'Itamaraty (**Fig. 159 à 164**), à Rio de Janeiro par le vicomte de Rio Branco, ministre des affaires étrangères.

Juillet : son contrat avec l'Ecole n'étant plus renouvelé, il y devient un professeur associé.

20 Juillet : invité avec sa femme à une réception chez le rédacteur en chef du *Jornal do Brasil* en l'honneur de diplomates américains et uruguayens.

Selon ses biographes, il voyage à Paris, en compagnie de sa femme, pour un séjour de deux ans mais nous pensons qu'il est resté à Rio.
(il n'existe aucune preuve de ce séjour d'Amoêdo en France).

1907 Fin mai : Madame Amoêdo est photographiée à Rio, à côté de l'une de ses sœurs par le périodique *Fon-Fon*.

1^{er} Juillet : Vème Exposition de l'Association d'Aquarellistes réalisée dans les dépendances du journal *O Paiz*, *Retrato de D. Julia Lopes* [Portrait de Mme Julia Lopes], (**Fig. 92**) et *Anceio* [Angoisse], (**Fig. 174**).

Octobre : participe à la séance de clôture de l'Exposition Générale, aux côtés du ministre Miguel Calmon et de quelques artistes et photographes.

1908 17 avril : rencontre à Rio un journaliste du *Fon-Fon*.

Juin : visite l'exposition de son disciple Rodolpho Chambelland.

11 août : Exposition Nationale à Rio de Janeiro. Médaille d'honneur en or.

1909 Commence à réaliser des décorations murales chez des particuliers à Rio de Janeiro.

(il n'existe aucun élément qui puisse confirmer ce fait).

Début octobre : visite la maison où vécut l'écrivain Machado de Assis dans le quartier du Cosme Velho, accompagné du juriste Ruy Barbosa et d'un groupe d'écrivains. A cette occasion, on rend hommage à l'écrivain pour le deuxième anniversaire de son décès.

1910 Déménagement au 7, travessa Umbellina.

Vers le 10 août : décès de son père Luiz Carlos Amoêdo.

1^{er} Septembre : XVIIème Exposition Générale des Beaux Arts, *Retrato de Mme F. T.* [Portrait de Mme F. T.], (n° 2); *Retrato do Sr. A. C.* [Portrait de M. A. C.] (n° 3).

Reflexão [Réflexion], (**Fig. 165**) et *Memória* [Mémoire], (**Fig. 166**), deux panneaux décoratifs pour le salon de lecture de la Biblioteca Nacional à Rio de Janeiro.

La renommée couronnant José de Alencar sous le regard des personnages de ses romans, panneau décoratif pour le Theatro José de Alencar à Fortaleza.

- 1911** Déménagement au 15, rua Gonçalves Dias dans le centre ville.
 Sa femme Adelaïde part seule en voyage en Europe.
 Début mai : interviewé par le périodique *A imprensa*.
 5 juillet : propose la vente de son tableau *Saudade* à l'Ecole, par la somme de 12 contos de réis.
 10 juillet : après avis favorable du directeur de l'Ecole, l'acquisition du tableau est proposée au ministre de la justice et des affaires intérieures.
 20 juillet : le directeur du ministère de l'intérieur Rivadávia da Cunha Correa autorise l'acquisition officielle du tableau *Saudade* pour l'Ecole par 10 contos de réis.
 1^{er} Septembre : XVIIIème Exposition Générale des Beaux Arts, *Retrato* (N.T. Portrait) (n° 9).
 Voyage en Europe.
 Fin 1911 ou début 1912 : Voyage en Italie, avec séjour à Orvieto.
- 1912** Février : retour de son séjour en Europe.
 Déménagement au 45, rua Bambina dans le quartier de Botafogo.
 1^{er} Septembre : XIXème Exposition Générale des Beaux Arts, *Juventude* [Jeunesse] (n° 1).
- 1913** Février : dernier voyage à Paris afin d'y réaliser les esquisses pour le décor du plafond du Tribunal Fédéral et les croquis pour le décor du foyer du Théâtre Municipal de Rio de Janeiro.
 (il n'existe pas de preuve concernant la date de son départ à Paris)
 Accompagné de sa femme, s'installe au 7, rue Beudant, Paris 17^{ème}.
 22 Mars : publie une étude dans le périodique *Fon-Fon*.
- 1914** *La Justice*, décor du plafond de la Salle de Séances du Tribunal de Justice.
 Juin : retour à Rio.
 3 Août : éclatement de la Première Guerre Mondiale.
 Septembre : Adelaïde Amoêdo, restée à Paris, est rapatriée d'urgence par le Consulat du Brésil à Bordeaux.
 1^{er} novembre : décès de sa mère Leolinda à Rio de Janeiro.

- 1915** S'installe au 2^{ème} étage du 144, rua do Hospício (devenue rua Buenos Aires) dans le centre ville. Il habitera à cette adresse au moins jusqu'en 1934.
 1^{er} Août : XXIIème Exposition Générale des Beaux-Arts, *Teto da Sala de Sessões do Supremo Tribunal* [Plafond de la Salle de Séances du Tribunal Suprême]. Membre de la commission de direction pour cette exposition.
 Décembre : président du jury pour le concours d'affiche promu par l'Usina São Gonçalo.
- 1916** 12 août : XXIIIème Exposition Générale des Beaux Arts, *Decoração do « Foyer » do Theatro Municipal* [Décoration du Foyer du Théâtre Municipal], (n° 662).
 Quatre toiles représentant les danses anciennes : l'Égypte, Rome, la Judée et la Grèce. (**Fig. 133 à 136**).
 Quatre toiles représentant les danses modernes : la France, la Hongrie, la Pologne et l'Espagne (**Fig. 137 à 140**).
 Dix trumeaux de portes représentant des natures mortes (**Fig. 133 à 140**).
 13 août : Exposition de l'Association d'Aquarellistes, réalisée au Lyceo de Artes e Ofícios.
- 1917** 22 avril : Exposition de dessins à la plume dans la Galerie Jorge.
 12 août : XXIVème Exposition Générale des Beaux Arts, *Eros e a Noite* [Eros et la Nuit] (n° 8) (**Fig. 22**). Médaille d'honneur en or.
- 1918** Désigné directeur de la chaire de peinture de l'École des Beaux-Arts de Rio.
- 1919** 12 août : XXVIème Exposition Générale des Beaux Arts, *Retrato do Prof. Girardet* [Portrait du Prof. Girardet], (n° 16, **Fig. 141**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes).
- 1920** 12 août : XXVIIème Exposition Générale des Beaux Arts, *Retrato de Mlle. XXX* [Portrait de Mlle XXX], (n° 7) et *Chá das 5 horas* [Thé à cinq heures], (n° 8).

- 1921** 12 août : XXVIIIème Exposition Générale des Beaux Arts, *Auto-retrato (aquarela)* [Autoportrait (aquarelle)], (n° 3, **Fig. 142**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes) et *Moema (pintura a fresco esboceto)* [Moema (peinture à la fresque, petite esquisse)].
Membre du jury de peinture de la XXVIIIème Exposition Générale des Beaux Arts.
- 1922** 13 novembre: Exposition Commémorative du Centenaire de l'Indépendance remplaçant cette année la XXIXème Exposition Générale des Beaux Arts à l'Ecole.
Exposition d'Art Rétrospectif, *Retrato do commandante F. Castro Jauffray* [Portrait du commandant F. Castro Jauffray], réalisé en 1885 (n° 2) ; *Retrato de D. L. A.* [Portrait de D. L. A.] (n° 3) ; *Auto-retrato* [Autoportrait] (n° 4) et *Interior de atelier* [Intérieur d'atelier] de 1883 (n° 5, **Fig. 59**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes).
Membre de la commission organisatrice de l'Exposition d'Art Contemporain dans le cadre de l'Exposition Commémorative du Centenaire de l'Indépendance.
- 1923** Membre du jury de peinture de la XXXème Exposition Générale des Beaux Arts.
Décembre : expose à la Galeria Jorge à Rio et à São Paulo.
- 1924** *O ciclo do ouro* [Le cycle de l'or], commandé par le Museu Paulista pour 5 contos de réis (**Fig. 171**).
Membre du jury de peinture de la XXXIème Exposition Générale des Beaux Arts.
- 1925** Membre du jury de peinture de la XXXIIème Exposition Générale des Beaux Arts.
- 1926** *Varação de Canoas* [Jeu de canoës], commande du Museu Paulista, puis refusé par son directeur Affonso d'Escragnolle Taunay.
- 1927** 12 août : XXXIVème Exposition Générale des Beaux Arts, *Retrato do senador P. de F.* [Portrait du sénateur P. de F.], (n° 1-A).

Membre du jury de peinture de la XXXIV^{ème} Exposition Générale des Beaux Arts.

Achat d'*Aquarella* [Aquarelle] par l'Ecole.

1928 Nommé professeur temporaire, après avoir passé un concours de titres.

Août : XXXV^{ème} Exposition Générale des Beaux Arts, *Jesus descendo o Monte das Oliveiras* [Jésus descend le Mont des Oliviers] (n° 369, **Fig. 145**), (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes).

Achat de *Jesus descendo o Monte das Oliveiras* par l'Ecole.

Membre du jury de gravure et lithographie de la XXXV^{ème} Exposition Générale des Beaux Arts.

Membre du jury des arts appliqués de la XXXV^{ème} Exposition Générale des Beaux Arts.

1929 12 août : XXXVI^{ème} Exposition Générale des Beaux Arts, *Prof. Gastão Bahiana* (n° 180) et *Bandeirante* [Pionnier], (n° 181, **Fig. 146**), (Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio).

Membre du jury de peinture de la XXXVI^{ème} Exposition Générale des Beaux Arts.

Achat de *Varação de Canoas* par le collectionneur Ferreira Lage.

1930 12 août : XXXVII^{ème} Exposition Générale des Beaux Arts, *Auto-retrato (aquarella)*, [Autoportrait (aquarelle)], (n° 202, **Fig. 151**), (Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio).

Membre du Jury du Prix de la Ville de la XXXVII^{ème} Exposition Générale des Beaux Arts.

1931 Nommé professeur honoraire de l'Ecole des Beaux-Arts au mérite, exempté de concours, par décision du directeur, alors l'architecte Lúcio Costa.

1933 Création du cours d'arts décoratifs à l'Ecole des Beaux-Arts avec José Pinto Flexa Ribeiro.

1934 3 mai : mis officiellement à la retraite par un décret national.

Continue à travailler à l'Ecole et chez lui, en donnant aussi des cours particuliers de peinture.

5 septembre : fermeture de l'Association des Aquarellistes. Avec le patrimoine de l'association dissoute, un prix est alors créé pour le meilleur élève en aquarelle de l'Ecole des beaux-arts.

1937 Fatigué, malade et atteint de la cataracte, arrête de travailler et d'enseigner.

Déménage au 14, rua da Paineira (devenue rua J. J. Seabra) dans le quartier du Jardin Botanique où il vivra jusqu'à sa mort.

Vend cent quinze ouvrages de sa bibliothèque personnelle au Museu Nacional de Belas Artes, récemment créé.

Un mouvement formé par un groupe d'artistes et d'intellectuels, ainsi que par des institutions culturelles dénonce à travers les journaux la situation précaire du peintre. Un mémoire est livré au gouvernement brésilien où une aide à l'artiste y est demandée sous forme d'achat de ses œuvres menacées d'être dispersées par la vente. Le ministre de l'Education Gustavo Capanema reçoit ce mémoire et appuie politiquement ce mouvement. Le Président de la République Getúlio Vargas approuve la demande d'acquisition du fonds de l'artiste. Une commission pour le classement et l'évaluation des œuvres d'Amoêdo est alors formée et un long processus bureaucratique est entamé jusqu'à l'obtention d'une réponse définitive et favorable à l'artiste.

1940 8 novembre : inauguration d'un buste en bronze d'Amoêdo, réalisé par le sculpteur positiviste Corrêa Lima à la Praça do Russell [Place du Russell] à Rio de Janeiro, à l'initiative d'un groupe d'anciens élèves et d'admirateurs, sponsorisé par la *Sociedade Brasileira de Belas Artes* [Société Brésilienne des Beaux Arts].

Malade, il n'est pas présent à l'inauguration.

1941 Mars : expose pour la dernière fois à *l'Associação dos Artistas Brasileiros* [Association des Artistes Brésiliens]. Exposition organisée par ses disciples, ses admirateurs et d'autres artistes.

6 mars : dernière interview d'Amoêdo, donnée au journal *O Globo*.

Emmené d'urgence à l'Hôpital Gaffrée-Guinle, où il reçoit les soins du Dr. Pinheiro Machado.

30 mai : autorisation du gouvernement brésilien pour l'acquisition de toutes les œuvres d'Amoêdo.

31 mai : décès à huit heures et demie du matin à Rio à l'Hôpital Gaffrée-Guinle. Des amis et collègues de l'Ecole se sont cotisés pour la réalisation de ses funérailles.

1^{er} juin : enterré au cimetière São João Batista à Rio de Janeiro.

Septembre : la veuve Adelaïde Amoêdo propose au Museu Nacional de Belas Artes une donation des œuvres d'Amoêdo en échange d'une pension à vie.

10 novembre : le décret-loi n° 3.604 établit la pension permanente de 2.000 réis mensuels à Mme Amoêdo, en échange de la donation du fond des œuvres de son mari au Museu Nacional de Belas Artes à Rio de Janeiro.

1946 Fin juin : Le *Salão Paulista* [Salon de São Paulo] expose deux tableaux d'Amoêdo, *Menina* [Petite fille] et *Dama antiga* [Dame ancienne].

1957 11 Décembre : inauguration d'un buste en plâtre de R. Amoêdo.
« Exposition Rodolpho Amoêdo, commémorative du centenaire de sa naissance – 1857-1957 » au Museu Nacional de Belas Artes à Rio de Janeiro.

1961 22 octobre : décès d'Adelaïde Amoêdo.
Une petite collection de peintures d'Amoêdo, ainsi que des meubles, des archives et des objets personnels du couple Amoêdo sont laissés par testament à la ville de Rio de Janeiro. Ce dépôt d'objets est actuellement conservé à Rio de Janeiro, au Museu Histórico Nacional.

UNIVERSITE DE PARIS I – PANTHEON – SORBONNE
UFR D'ART ET D'ARCHEOLOGIE

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE PARIS I

Discipline : Histoire de l'Art

présentée et soutenue publiquement

par

Marilia BRAZ BOTELHO

le 28 mars 2015

***Le peintre brésilien Rodolpho Amoedo (1857-1941)
et l'expérience de la peinture française :
académisme ou innovation ?***

Volume III : catalogue des images

Directeur de thèse : M. Eric DARRAGON

JURY

M. François ROBICHON, président

M. Eric DARRAGON

M. Bertrand TILLIER

M. Jorge Sidney COLI Junior

Mme Anne ROQUEBERT

ABREVIATIONS

Academia Brasileira de Letras – ABL
Biblioteca Nacional - BN
Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB
Centro Cultural da Justiça Federal - CCJF
Escola Nacional de Belas Artes - ENBA
Fundação Nacional de Artes do Rio de Janeiro – FUNARTE
Igreja Positivista do Brasil - IPB
Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP
Museu Antonio Parreiras - MAP
Museu Dom João VI – MDJVI
Museu Histórico Nacional - MHN
Museu Mariano Procópio - MAPRO
Museu Nacional de Belas Artes – MNBA
Museu Paulista da Universidade de São Paulo - MP
Pinacoteca do Estado de São Paulo – Pinacoteca
Projeto Portinari – P. Portinari
Rio de Janeiro – RJ
São Paulo - SP



Fig. 30 - R. Amoêdo. *La mort d'Atala*, 1883.

Huile sur toile. 96 x 115 cm.

São Paulo, collection privée.

Photo: catalogue de l'exposition *30 Mestres da Pintura no Brasil, 30 anos Credicard*. Page 72.



Fig. 31 - R. Amoêdo. *Desdemona*, 1892.

Huile sur toile. 97 x 130,5 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 57.

Photo: Jaime Acioli.

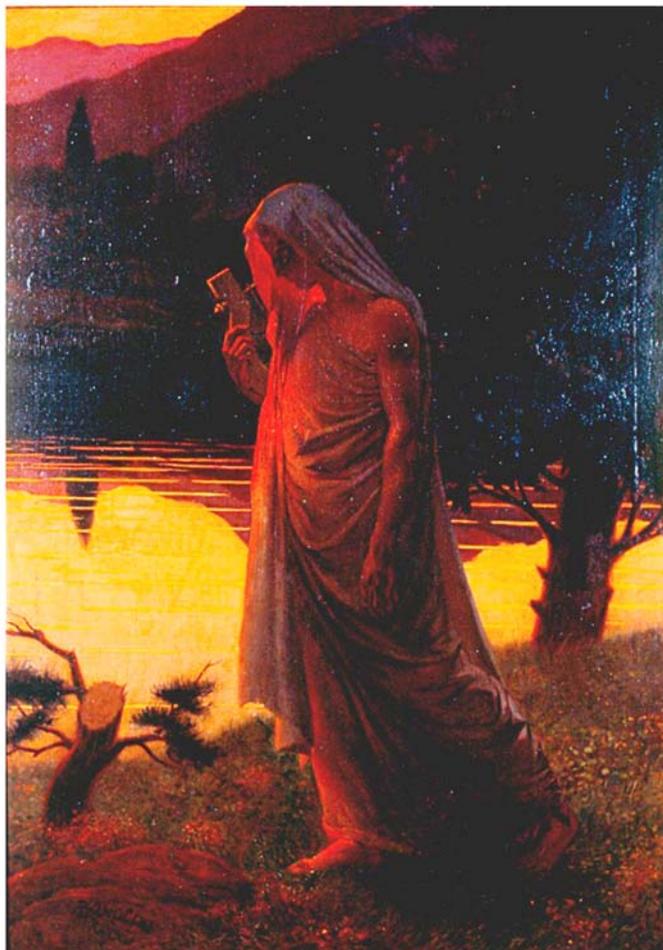


Fig. 28 - R.Amoêdo. *Nostalgie*, 1901
Huile sur toile. 141 x 99 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 53.
Photo: Jaime Acioli.



Fig. 29 - Puvis de Chavannes. *Le ballon*, 1870.
Huile sur toile. 136,7 x 86,5 cm.
Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : R.F. 1987-21.
Photo : Musée d'Orsay. *Catalogue sommaire illustré des peintures*.
Paris: RMN, 1990.



Fig. 27 - R. Amoêdo. *Portrait d'Adelaïde Amoêdo*, 1892.
Huile sur bois. 41 x 33 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 130. N° Tombo: 107.
Photo: Fernando Chaves.



Fig. 26 - R. Amoêdo. *Jésus à Capharnaüm*, 1887.
Huile sur toile. 249 x 311 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 54. Photo: MNBA.



Fig. 26A - R. Amoêdo. *Esquisse pour Jésus à Capharnaüm*, 1885.
Huile sur toile. 63 x 78 cm.
São Paulo, Pinacoteca. N° Inv. : 2419.
Photo: Pinacoteca.



Fig. 24 - R. Amoêdo. *Le récit de Philletas*, 1887.

Huile sur toile. 251 x 310 cm.

RJ, MNBA. N° Tombo : 52. Photo: Roberto Alves.

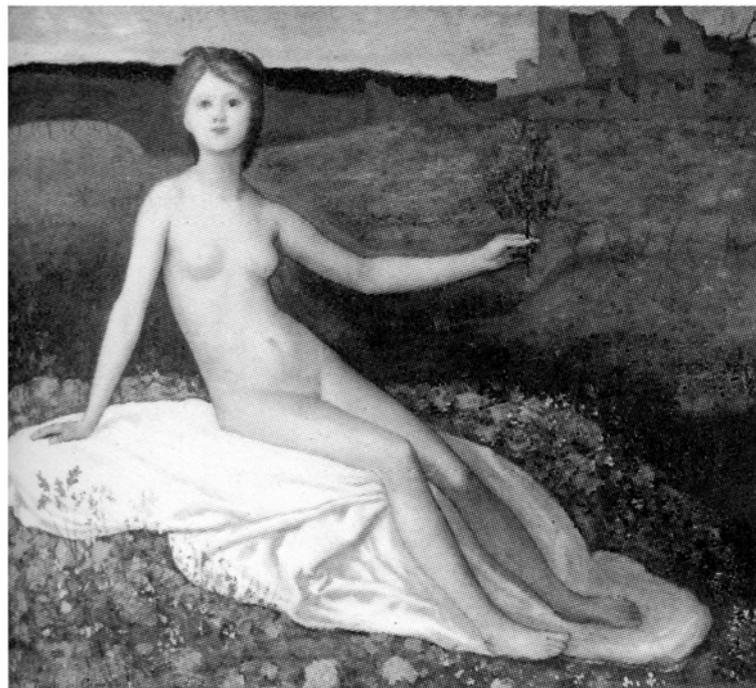


Fig. 25 - Puvis de Chavannes. *L'espérance*, vers 1872.

Huile sur toile. 70,5 x 82 cm.

Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : 20117.

Photo : Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures.

Paris : RMN, 1990.



Fig. 22 - R. Amoêdo. *Eros et la nuit*, 1917.
Huile sur toile.
RJ, MNBA. N° Inv. : Photo: M. B. Botelho.

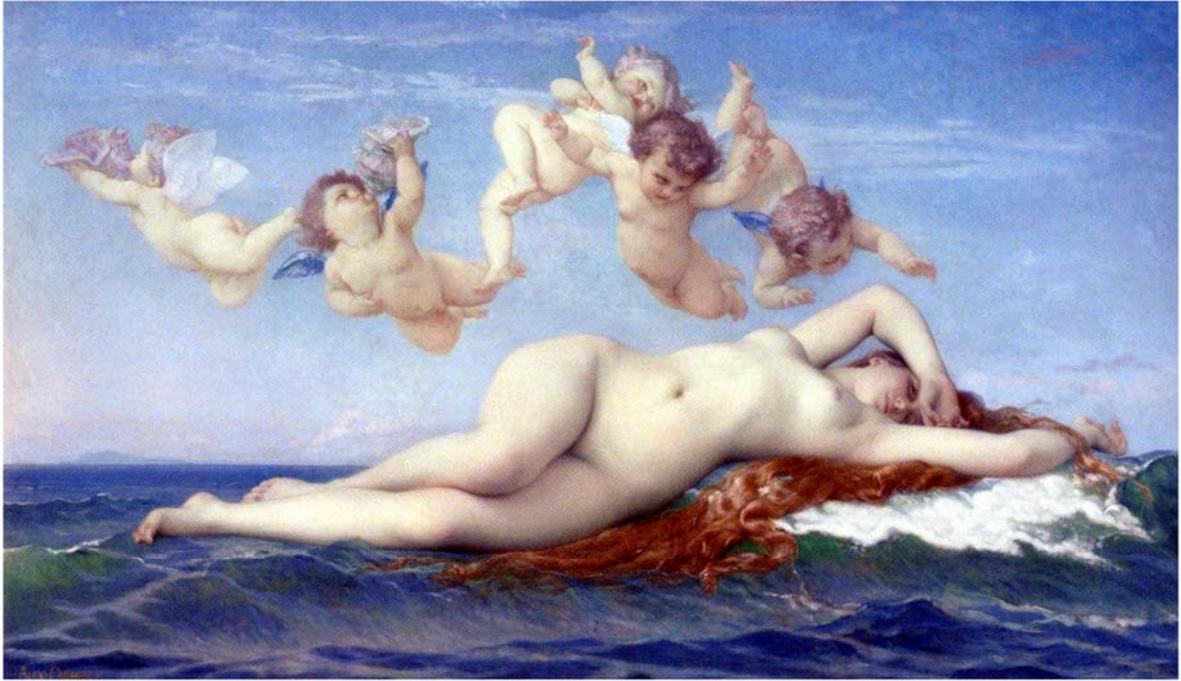


Fig. 20 - A. Cabanel. *Naissance de Vénus*, 1863.

Huile sur toile. 130 x 225 cm.

Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : RF 273.

Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau*. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.



Fig. 21 - R. Amoêdo. *Etude de femme*, 1884.

Huile sur toile. 150 x 200 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 60.



Fig. 18 - R. Amoêdo. **Marabá**, 1882.
Huile sur toile. 120 x 170 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 59. Photo: MNBA.



Fig. 19 - R. Amoêdo. **Le dernier des Tamoios**, 1883.
Huile sur toile. 180 x 260 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 62. Photo: César Barreto.



Fig. 17 - R. Amoêdo. *Le sacrifice d'Abel*, 1878.

Huile sur toile. 116,4 x 89,5 cm.

RJ, MDJVI. N° Inv. : 6. Photo: Rafael Bteshe.

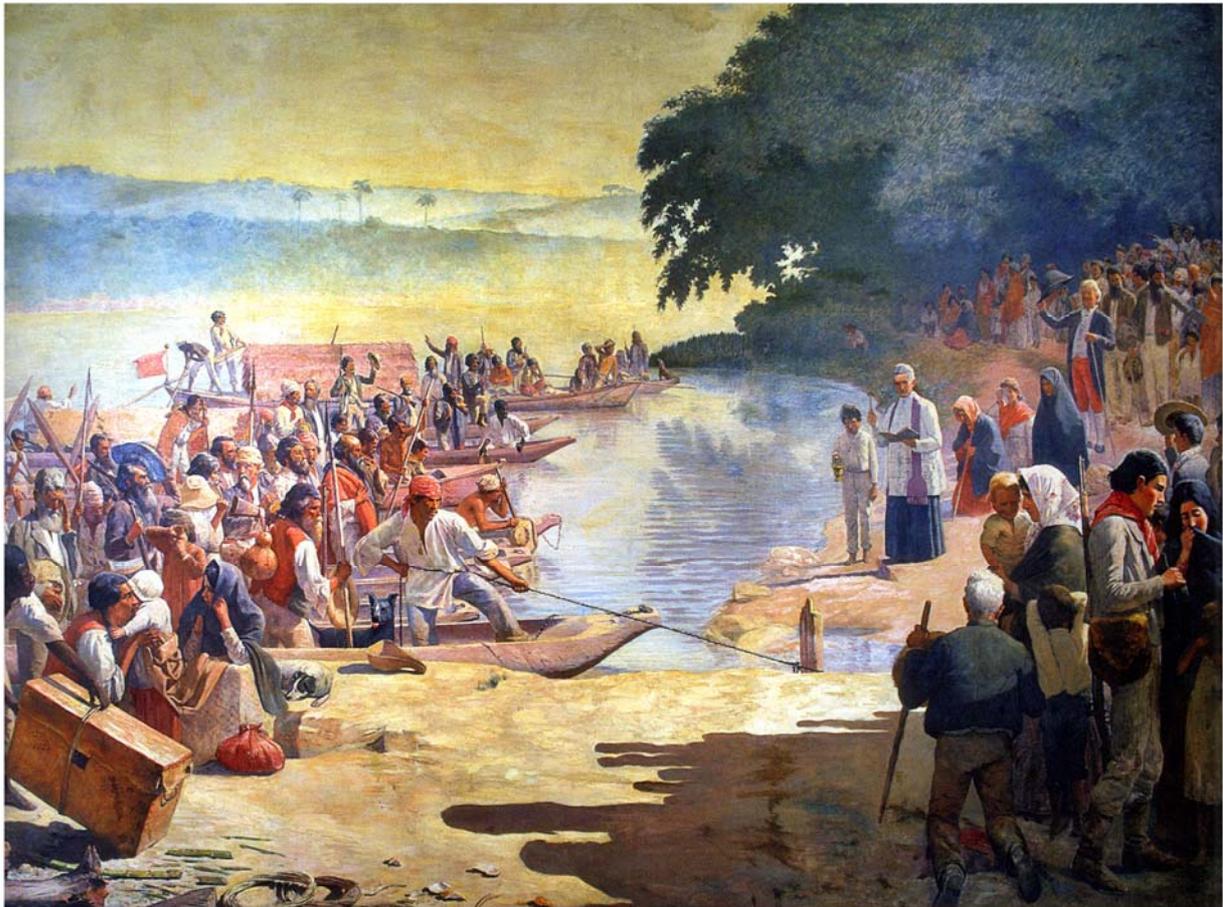


Fig. 16 - J. F. de Almeida Junior. *Départ de la campagne*, 1897.
Huile sur toile. 390 x 640 cm. SP, MP.
Photo : Almeida Júnior. *Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. N° 11.*
São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 2013.



Fig.16A - A. Parreiras. *Fleur du mal*, 1918.
Niterói, Museu Antonio Parreiras. N° Inv. :
Photo: CAMPOFIORITO, Quirino.
História da pintura brasileira no século XIX.
Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983.

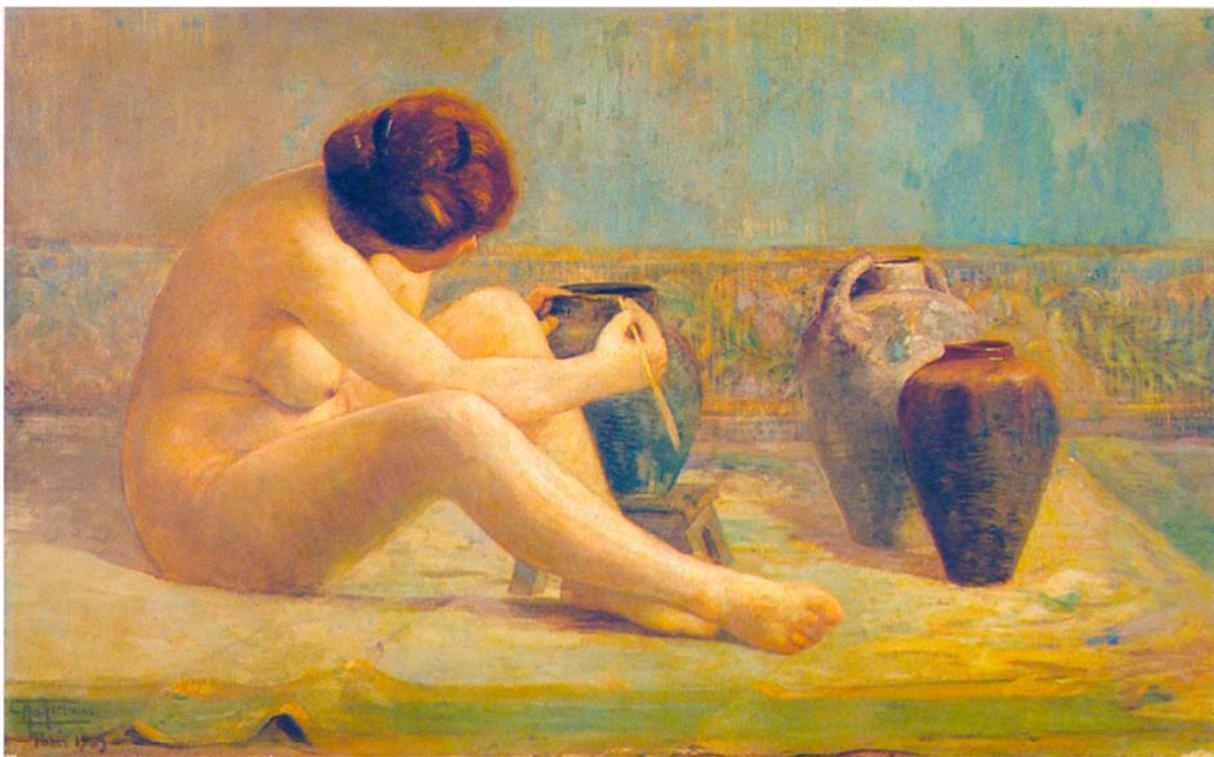


Fig. 14 - A. Parreiras. *Fantaisie*, 1909.
Huile sur toile. 89 x 146 cm.
SP, Pinacoteca. Nº Inv. : RM 57.
Photo: Isabella Matheus.



Fig. 15 - A. Parreiras. *Nonchalance*, 1914.
Huile sur toile.
Localisation inconnue.

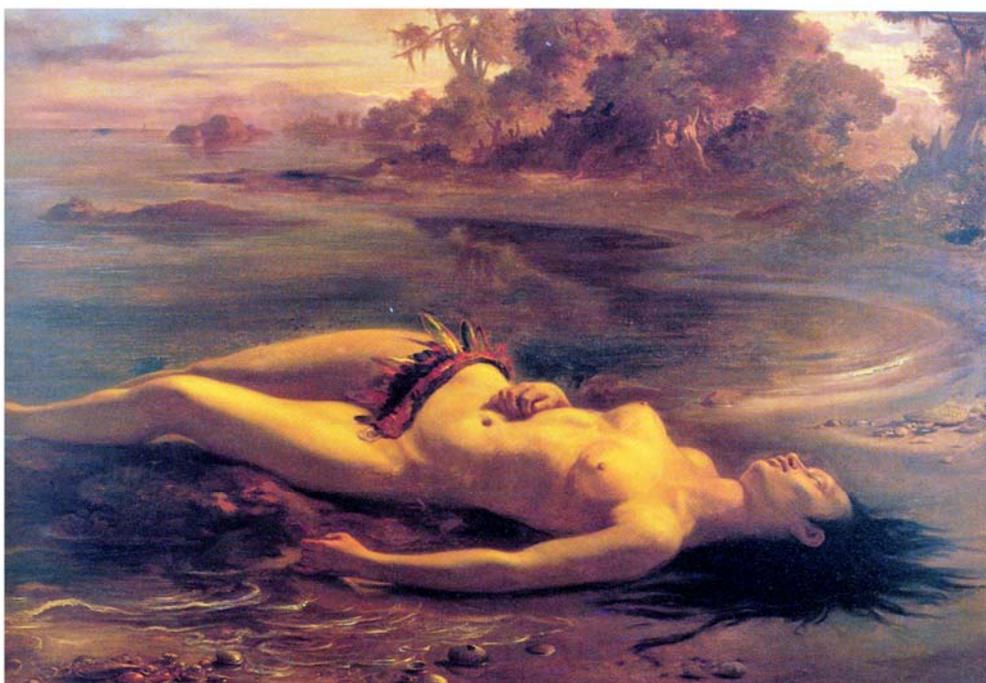


Fig. 59 - V. Meirelles. *Moema*, 1866.

São Paulo, MASP.

Photo: Catalogue de l'exposition *30 Mestres da pintura no Brasil, 30 anos Credicard*.
SP: MASP, 2001.



Fig. 60 - J. M. de Medeiros. *Iracema*, 1884.

Huile sur toile. 168,3 x 255 cm.

RJ, MNBA. Nº Inv. : 565A. Photo : Roberto Alves.



Fig. 57 - J. de Almeida Junior. *Pendant le repos*, 1882.

Huile sur toile. 100 x 130 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 36

Photo : CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*.
Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.



Fig. 58 - R. Amoêdo. *Dos de femme*, s.d.

RJ, MNBA.

Photo: catalogue de l'Exposition Rodolpho Amoêdo, *Comemorativa do Centenario de seu nascimento – 1857-1957*. RJ: sans éditeur, 1957.



Fig. 55 - Charge:

"Salut ! Ouvrez cette Académie ! Nous attendons depuis très longtemps que sa sainteté le Léon XIII du ministère se décide à livrer les clés !
Ouvrez cette Académie ! (Chœur d'artistes devant l'Académie des Beaux-Arts)".
Vida Fluminense. Periódico Illustrado, Litterario e Sportivo. Anno II. RJ, 8.3.1890. N° 25.



Fig. 56 - J.-P. Cortot. *Daphnis et Chloé*, 1827
Paris, musée du Louvre.



Fig. 52 - R. Amoêdo. *Etude pour Jésus à Capharnaüm*, vers 1887.
Crayon sur papier. 51 x 32 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 6827. Photo : MNBA.



Fig. 53 - R. Amoêdo. *Etude pour Jésus à Capharnaüm*, vers 1887.
Crayon sur papier. 51 x 32 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 6827. Photo : MNBA.



Fig. 54 - R. Amoêdo. *Etude pour Jésus à Capharnaüm*, vers 1887.
Pastel sur papier. 51 x 32 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 6394. Photo : MNBA.



Fig. 51 - R. Amoêdo. *Boudeuse*, 1882.
Huile sur toile. 73 x 49 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 55. Photo : Fernando Zago.



Fig. 50 - R. Amoêdo. *Dos de femme, étude de nu*, 1881.
Huile sur toile. 92 x 65 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 58. Photo : Jaime Acioli.

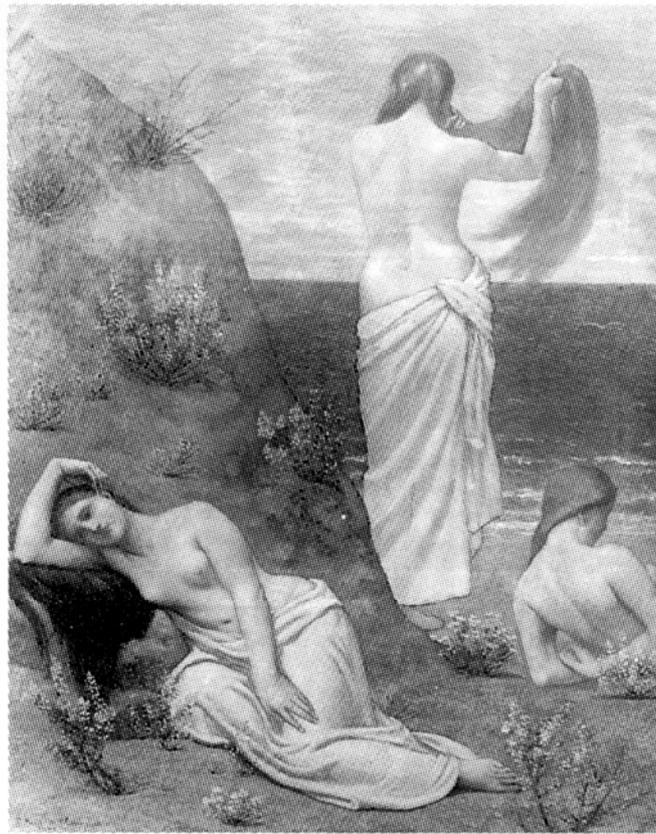


Fig. 48 - Puvis de Chavannes. *Jeunes filles au bord de la mer*, ca 1879.

Huile sur toile. 61 x 47 cm.

Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : RF 2015.

Photo : Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures.

Paris : RMN, 1990.

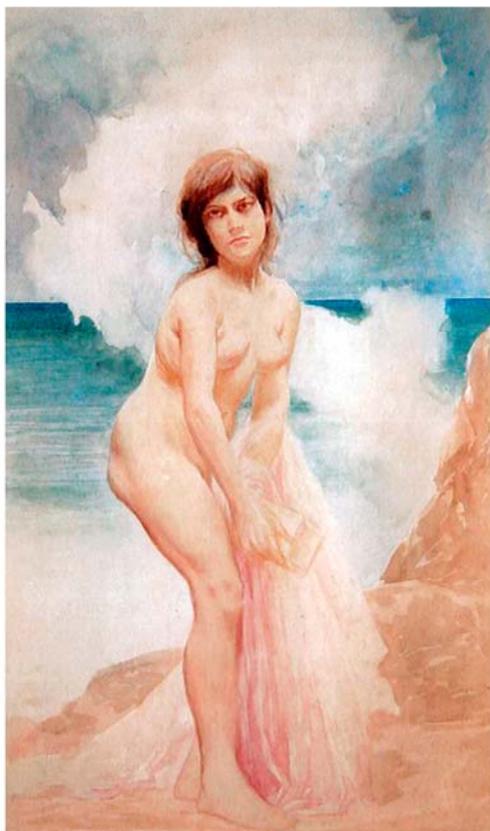


Fig. 49 - R. Amoêdo. *Etude de nu à la plage*, s.d.

Aquarelle sur papier. 48 x 26,3 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 1168.

Photo: M. B. Botelho

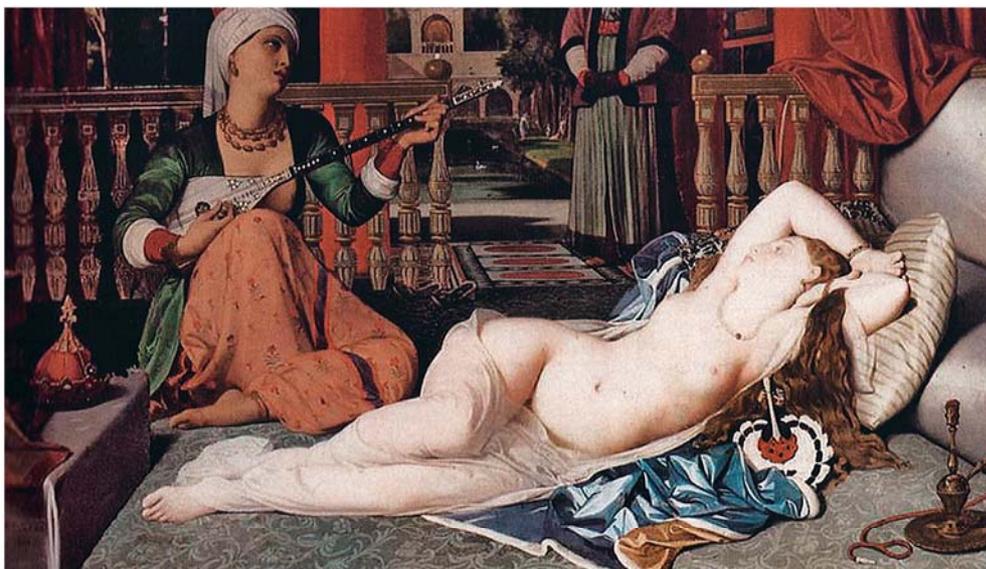


Fig. 46 - J.A.D. Ingres. *Odalisque à l'esclave*, 1842
Baltimore, The Walters Art Museum.
Huile sur toile.

Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau*. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.



Fig. 47 - H. Gervex. *Rolla*.
Bordeaux, musée des Beaux-Arts.

Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau*. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.



Fig. 44 - F. Boucher. *Odalisque*, 1879.
Huile sur toile.
Paris, musée du Louvre.
Photo : <https://oliaklodvenitiens.wordpress.com>

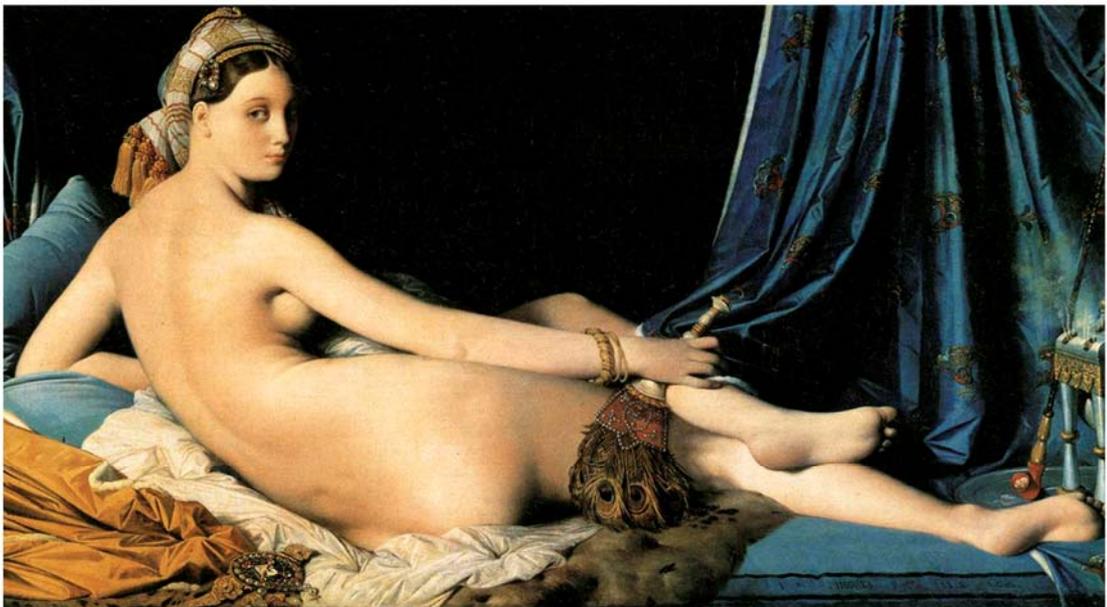


Fig. 45 - Ingres. *Grande odalisque*, 1814.
Huile sur toile.
Paris, musée du Louvre.
Photo : <https://oliaklodvenitiens.wordpress.com>



Fig. 42 - T. Bastet. *Vue de l'atelier de Cabanel*, 1883
 Huile sur toile. 65 x 80,5 cm.
 Musée des Beaux-Arts de Grenoble. N° Inv. : MG 1332.
 Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau*. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

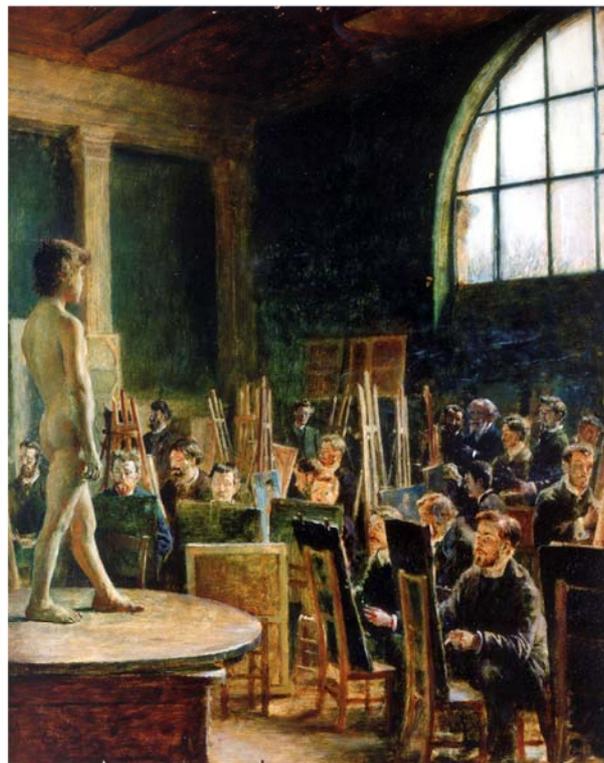


Fig. 43 - L.-L. Gsell. *L'Atelier Cabanel à l'École des beaux-arts*, 1885.
 Huile sur bois. 55 x 46 cm.
 Morlaix, musée de Morlay. N° Inv. : 89-952.
 Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau*. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

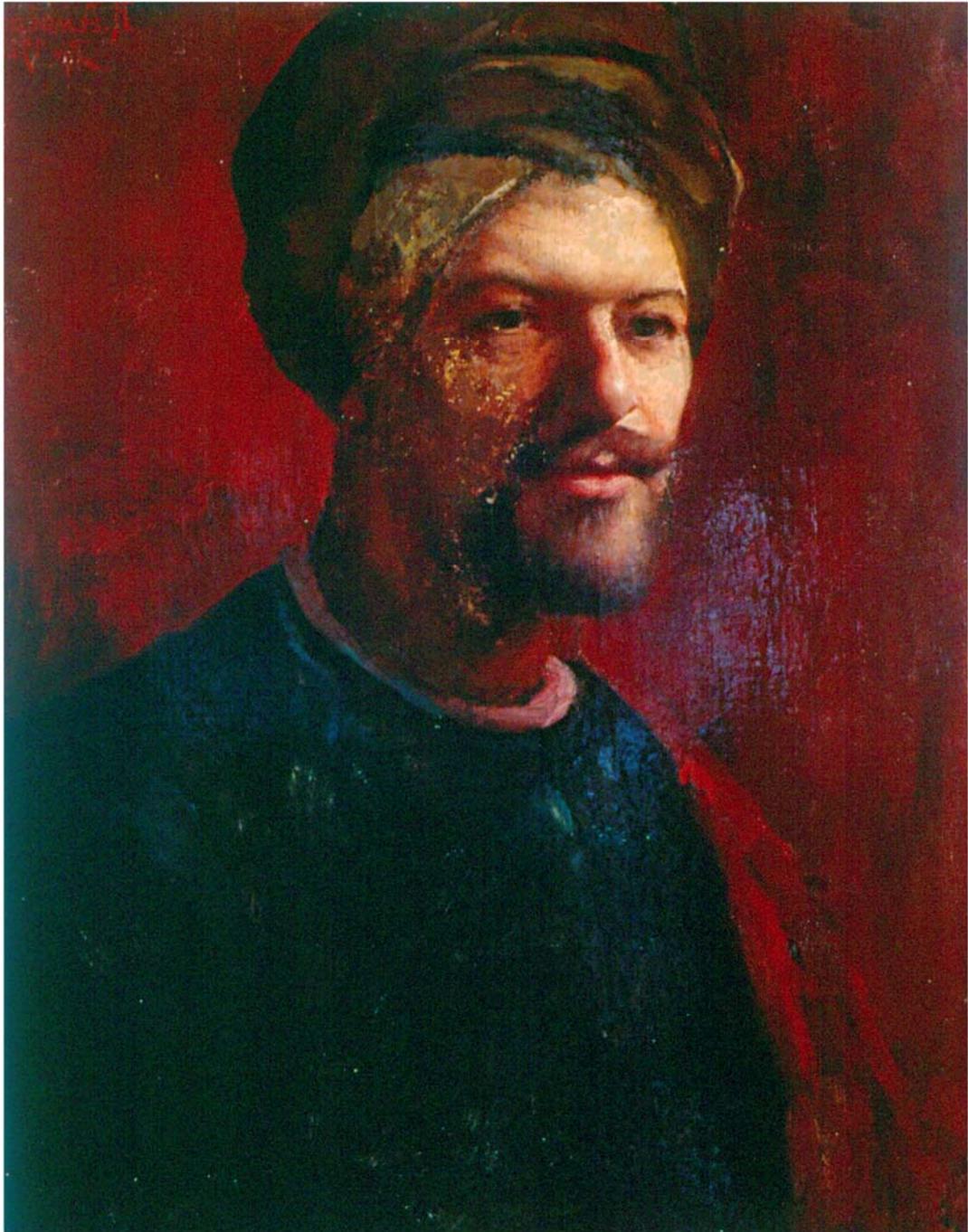


Fig. 41 - R. Amoêdo. *Tête d'oriental*, 1920.
Huile sur bois. 57 x 45 cm.
São Paulo, MASP. N° Inv. : 541. Photo: MASP.



Fig. 39 - Rodolpho Amoêdo. *Méditation*, 1915
Huile sur bois. 27 x 19 cm.
Localisation inconnue.
Photo: www.soraiacals.com.br



Fig. 40 - R. Amoêdo. *Retrato de Hermínia Leão Veloso*. C. 1896.
Huile et aquarelle sur carton.
RJ, MNBA. N° Inv. : 102. Photo : M. B. Botelho.



Fig. 40 A - R. Amoêdo. *Retrato de Hermínia Leão Veloso*. C. 1896.
Huile et aquarelle sur carton.
RJ, MNBA. N° Inv. : 102. Photo : M. B. Botelho.



Fig. 37- R. Amoêdo. *Figure féminine dans un atelier*, s. d.

Huile sur bois. 48 x 64,5 cm.

RJ, Collection Hecilda et Sérgio Fadel.

Photo : Editions Pinakothek.



Fig. 38- R. Amoêdo. *Dans un atelier*, s. d.

Huile sur bois.

Localisation inconnue.

Photo: catalogue de l'Exposition Rodolpho Amoêdo, Comemorativa do Centenario de seu nascimento – 1857-1957. RJ: sans éditeur, 1957.



Fig. 36 - J. F. de Almeida Junior. *La fuite en Egypte*, 1881.
320 x 223 cm. RJ, MNBA. Nº Inv. : 34.
Photo : Almeida Júnior. *Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros*. Nº 11.
São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 2013.

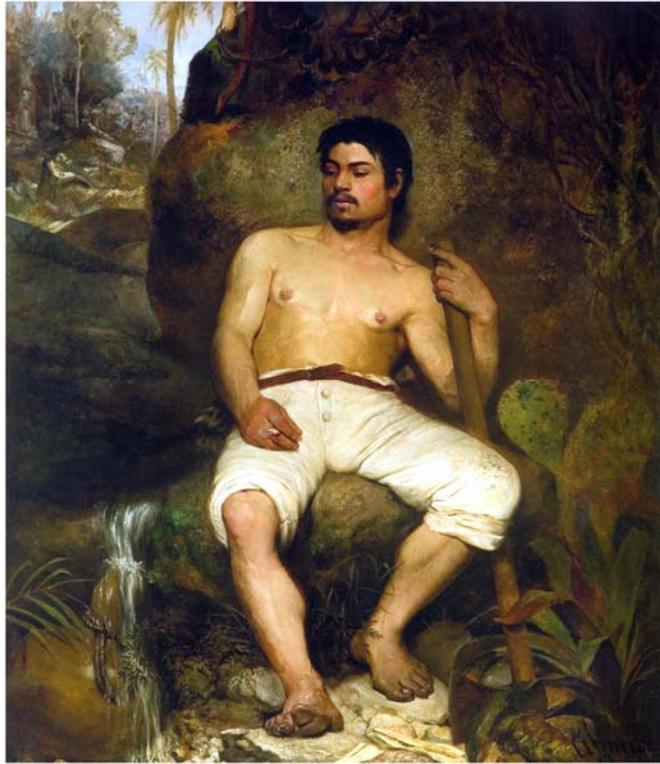


Fig. 34 - J. de Almeida Junior. *Le défricheur brésilien*, 1879.
Huile sur toile. 225 x 185 cm. RJ, MNBA. N° Inv. : 37.
Photo : Almeida Júnior. *Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros*. N° 11.
São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 2013.

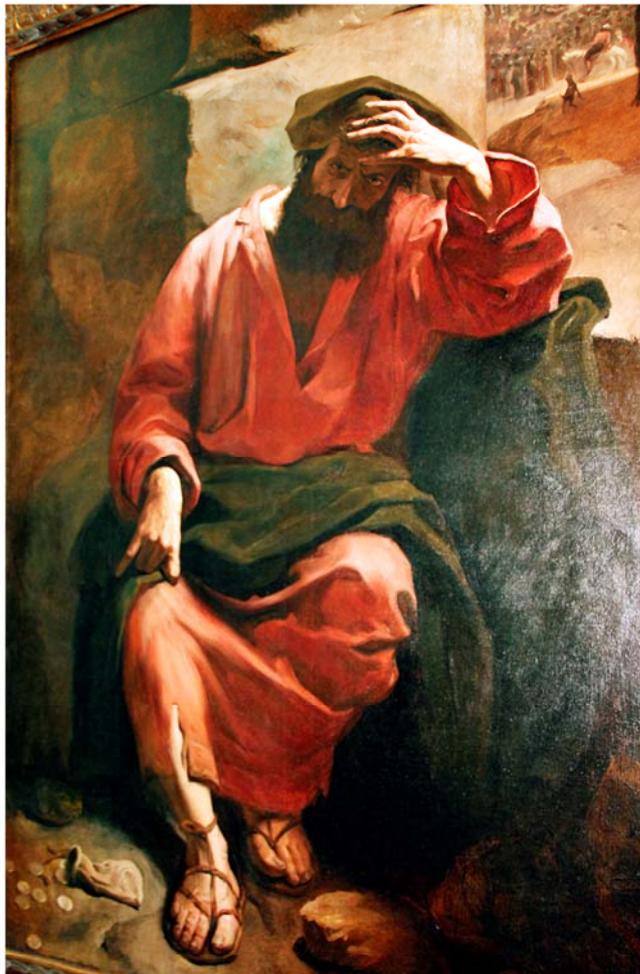


Fig. 35 - J. de Almeida Junior. *Les remords de Judas*, 1880.
Huile sur toile. 209 x 163,3 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 38.
Photo: Roberto Alves.



Photo 2 : Auteur anonyme. *Luiz Carlos Amoêdo*.
RJ, Funarte. Photo: Funarte.

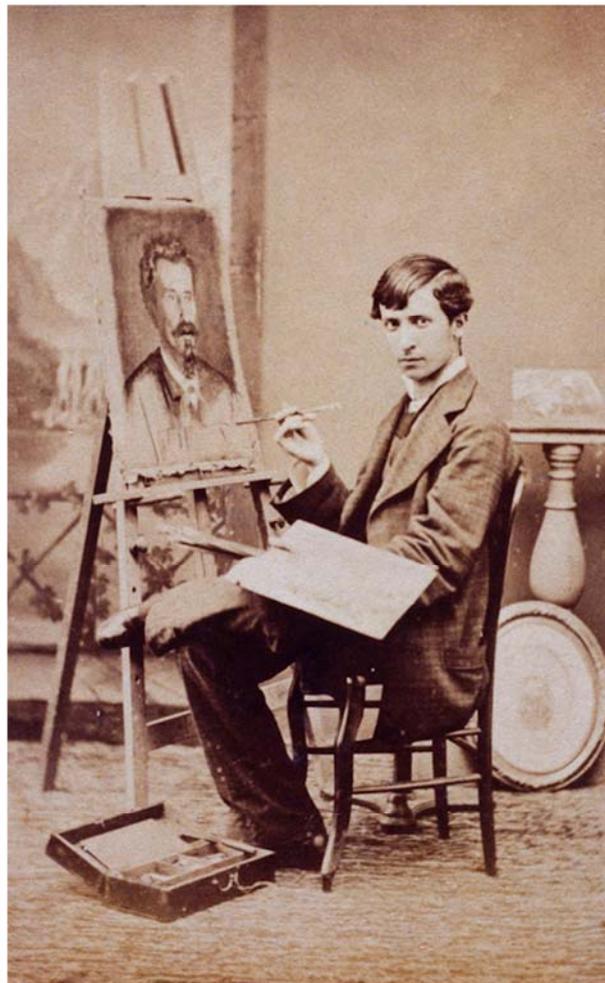


Photo 3. M. A. de Azevedo (1837-1905).
Rodolpho Amoêdo, août 1879.
São Paulo, Museu Paulista. N° Inv. : 1-16544-2049-2814.
Photo: Museu Paulista.



Fig. 61 - R. Amoêdo. *Un coin d'atelier*, 1883.
Aquarelle sur carton. 56,9 x 77 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1236. Photo : Roberto Alves.



Fig. 62 - R. Amoêdo. *Portrait d'Adelaide Amoêdo*, 1897.
Huile sur bois. 11,5 x 22 cm.
RJ, Collection Max Perlingeiro. N° Inv. : 173. Photo : Editions Pinakothek.



Photo 4. Auteur anonyme. *Mlle Adelaide de Moraes*.
Vers 1890. RJ, collection privée.

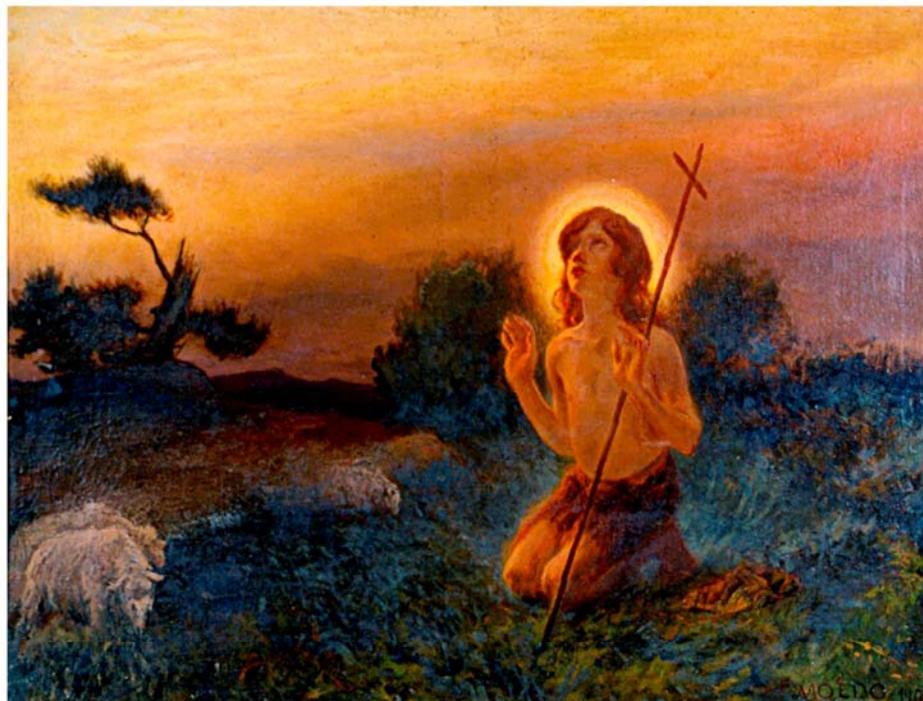


Fig. 116 - R. Amoêdo. *São João Batista*, 1902.
Huile sur toile. 68 x 91 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 74. N° Tombo: 71.
Photo: A. Caetano.



Fig. 117 - R. Amoêdo. *Estudo para o quadro São João Batista*. Vers 1902.
Huile sur toile. 27 x 19 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 75. N° Tombo: 1078.
Photo: M. B. Botelho.



Fig. 118 - R. Amoêdo. *Paisagem com figura de São João Batista* (estudo).
Vers 1902. Huile sur toile. 19 cm x 27 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 184. N° Tombo: 146.
Photo: M. B. Botelho.

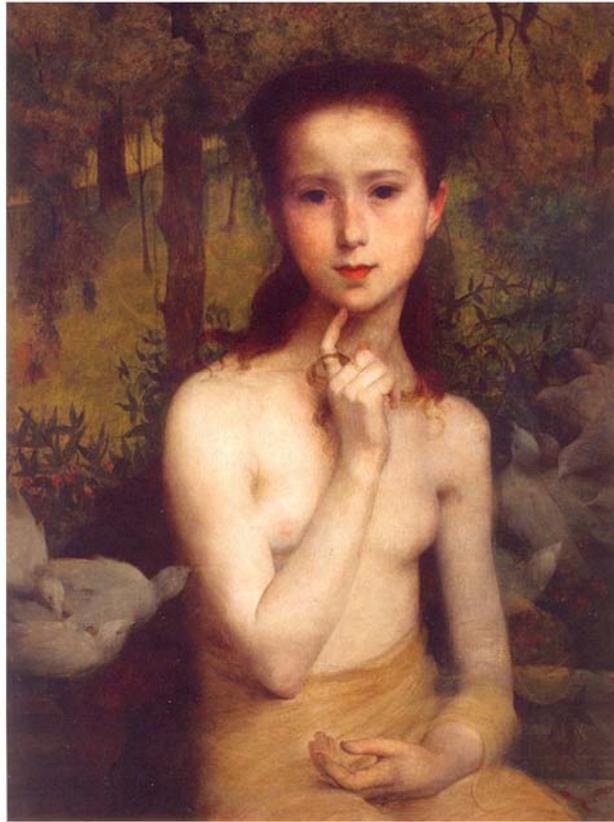


Fig.113 - E.Visconti.**Gioventù**,1898.
Huile sur toile. 65 x 49 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 956.

Photo: Catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*.
Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2011.



Fig. 114 - E.Visconti.**Oréadas**,1899.
Huile sur toile. 182,2 x 108 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 965.

Photo: catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*.
Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2011.



Fig. 115 - E.Visconti.**Recompensa de São Sebastião**,1898.
Huile sur toile. 218,8 x 133,9 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 966.

Photo: catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*.
Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2011.



Fig. 111 - R. Amoêdo. *Sahida de baile*, 1900.
Huile sur toile.
Localisation inconnue. Photo: Auteur anonyme.

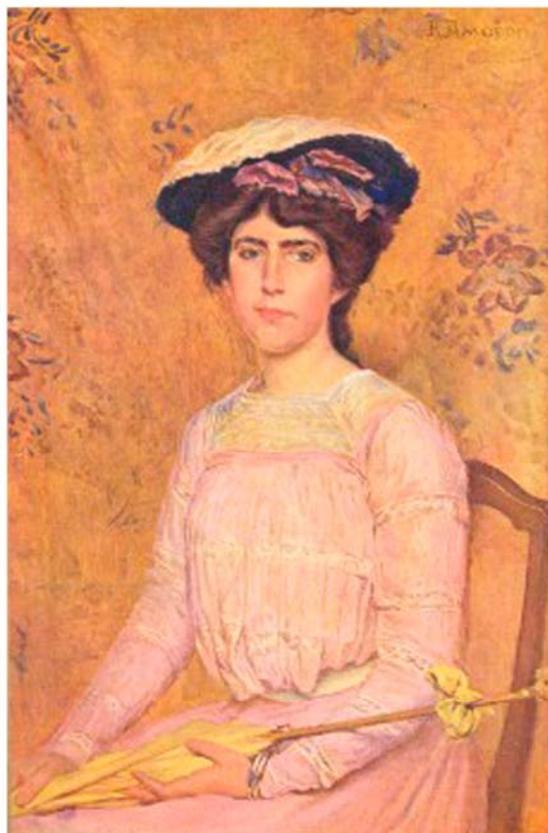


Fig. 112 - R. Amoêdo. *Retrato da Srta Maria de Moraes*, 1902.
Huile sur toile. 80 x 65cm. Localisation inconnue.
Photo: F. Acquarone In Obras primas de Rodolfo Amoêdo 1857 - 1941,
Mestre da Pintura Brasileira. RJ: sem editor, 1941.

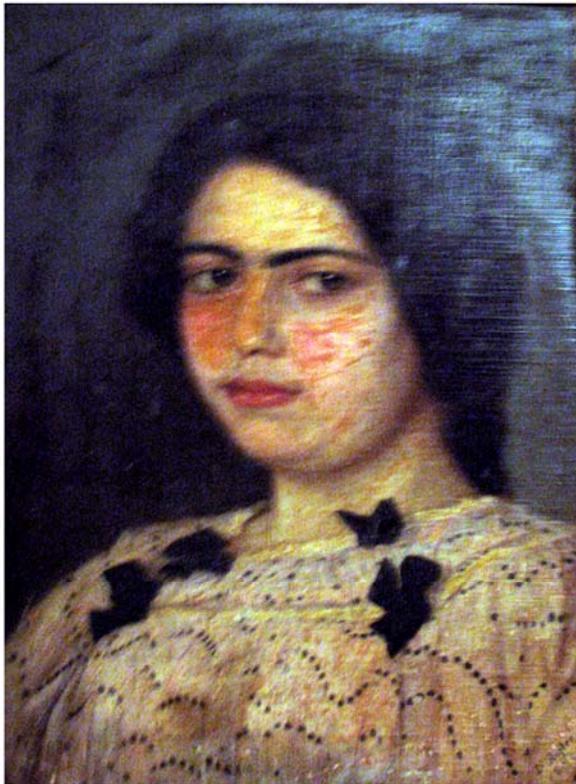


Fig.109 - Stapler. *Portrait de Laura Moraes Esnaty*.
RJ, Collection privéé.

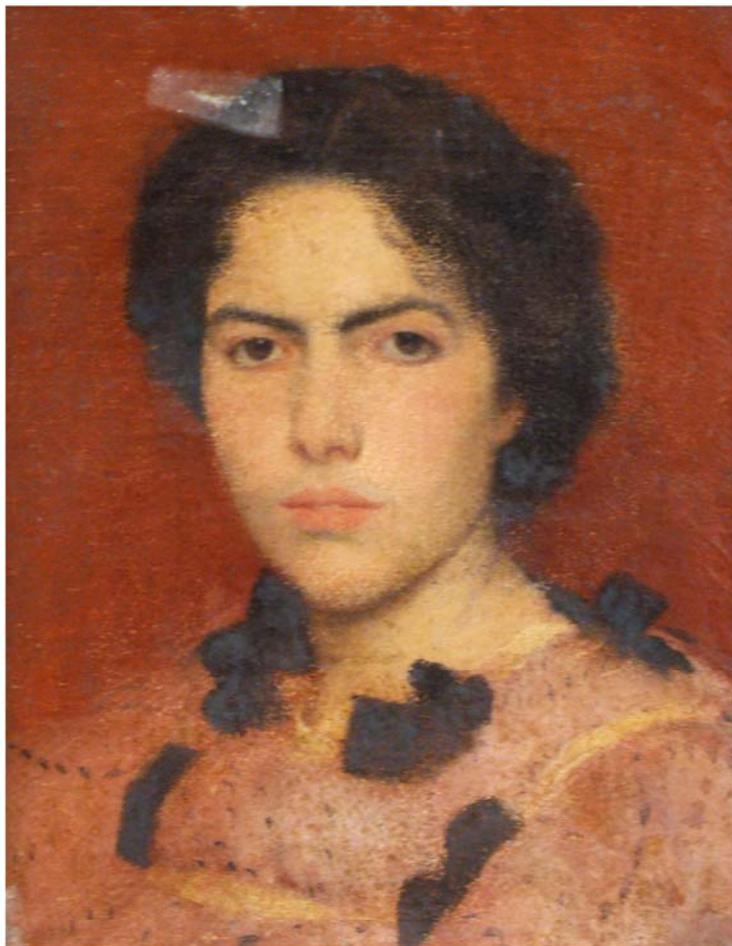


Fig.110 - R. Amoêdo. *Portrait de femme*, s.d.
Huile sur toile.
RJ, MNBA.
Photo: M. B. Botelho.

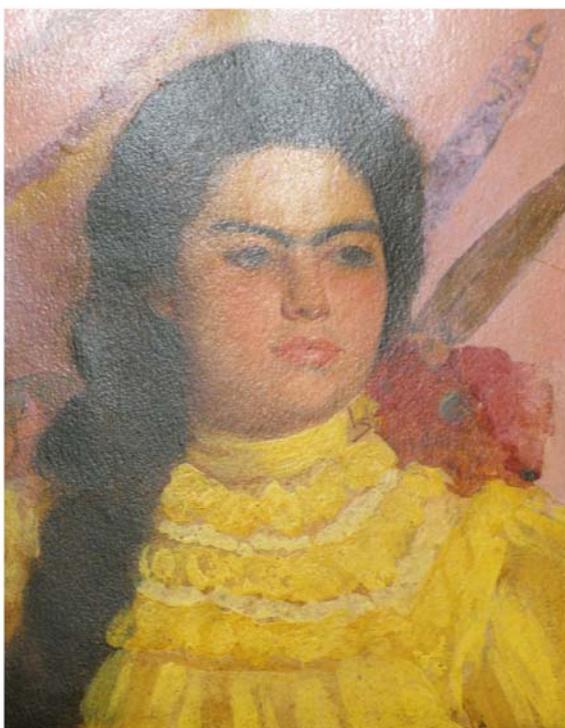


Fig.106- R. Amoêdo. *Cabeça de moça*, Vers 1900.
Tempera sur carton. 28 x 22 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 139. N° Tombo: 109. Photo: M. B. Botelho.



Fig.107- R. Amoêdo. *Retrato de moça*, Vers 1900.
Aquarelle sur papier. 35,2 x 21,5 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1327. Photo: M. B. Botelho.

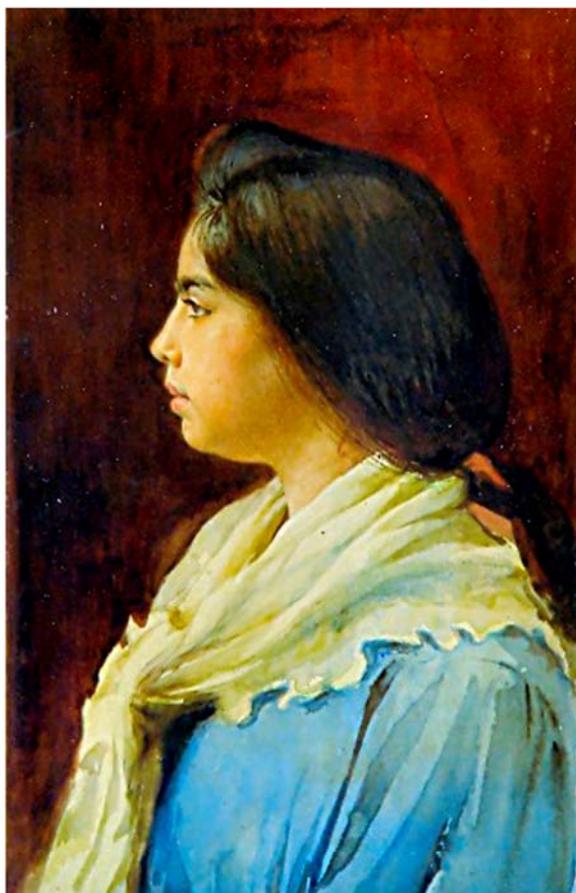


Fig.108- R. Amoêdo. *Retrato de mulher (inachevé)*, C. 1900.
Aquarelle et tempera sur papier. 39,5 x 31 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1331. Photo: M. B. Botelho.



Fig.104- R. Amoêdo. *Retrato de Mlle L.M*, 1900.
Huile sur bois.

Localisation inconnue. Photo: Revista da Semana.



Fig.105- R. Amoêdo. *Cabeça de mulher com mantilha amarela*.
Vers 1900. Aquarelle sur papier.

RJ, MNBA. N° Inv. : 1120. Photo: M. B. Botelho.

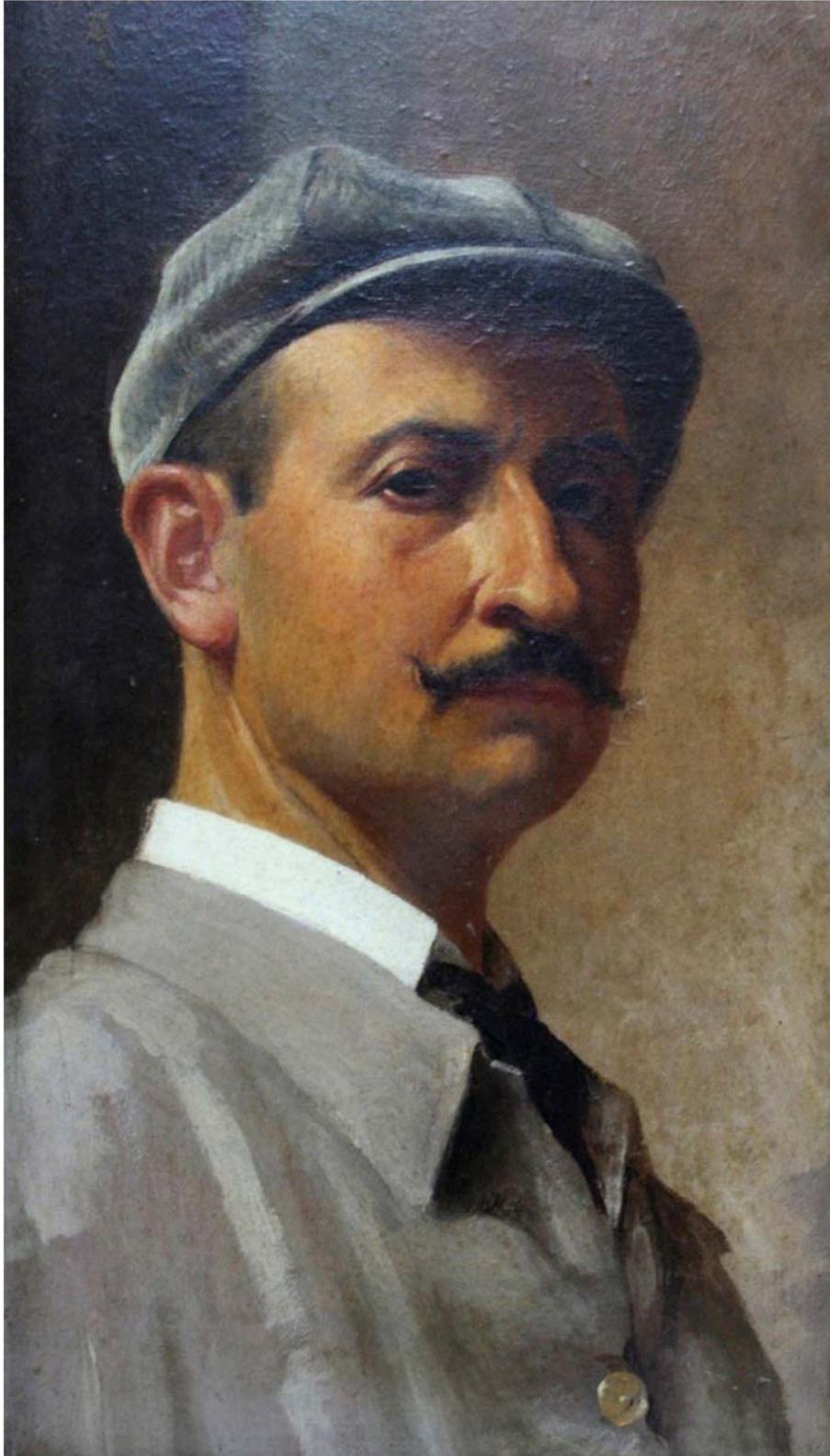


Fig.103- R. Amoêdo. *Autoportrait*.
Huile sur bois. 62,6 x 41,5 cm.
RJ, MHN. N° Inv.: 006.334.
Photo: Roberto Alves.

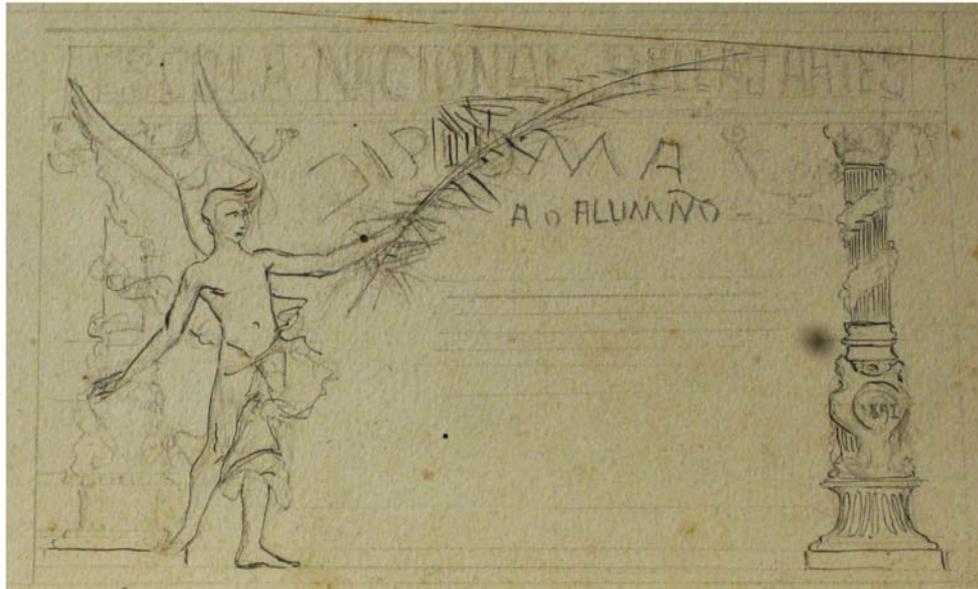


Fig. 101 - R. Amoêdo. *Sans titre*.
RJ, MNBA. N° Inv. : 7481 AA. N° Tombo : 6481.



Fig. 102 - R. Amoêdo. *Escola Nacional de Bellas Artes. Capa do catálogo da VI Exposição Geral de Bellas-Artes, Vers 1899*.
Crayon sur papier. 23,8 x 17,1 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 7547. N° Tombo: 6615. Photo: M. B. Botelho.



Fig.100 - R. Amoêdo.
Portrait de José Júlio da Silva Ramos, 1899.
Tempera sur bois. 72 x 40,5 cm.
RJ, Collection Hecilda et Sérgio Fadel.
Photo: Editions Pinakothke.

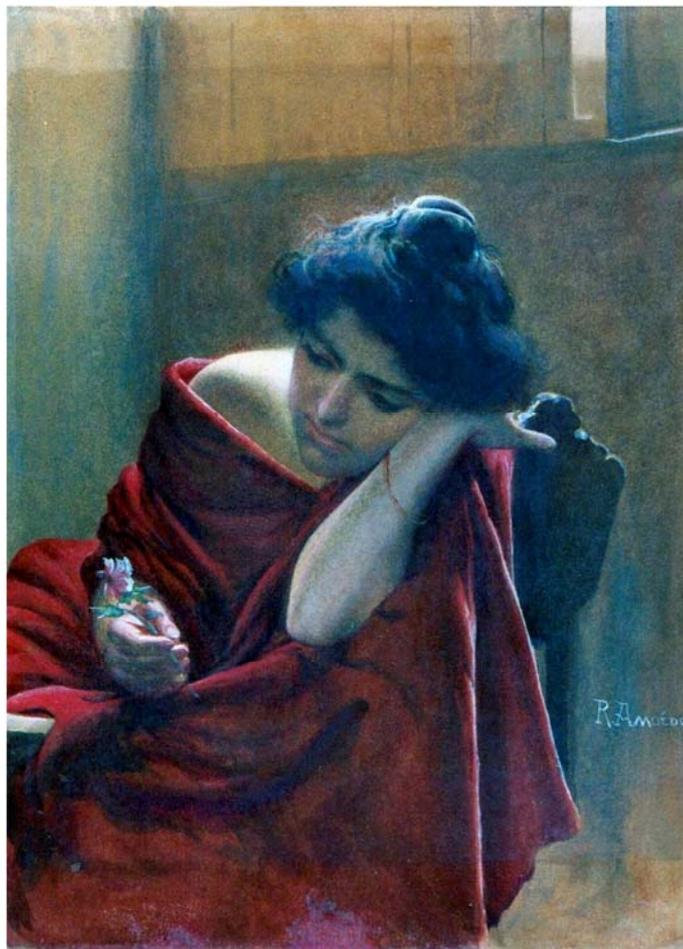


Fig. 98 - R. Amoêdo. *Souvenir*.
Aquarelle sur carton. 30,8 x 24,5 cm.
Juiz de Fora, MAPRO. N° Inv.: 82-21-421.
Photo: MAPRO.

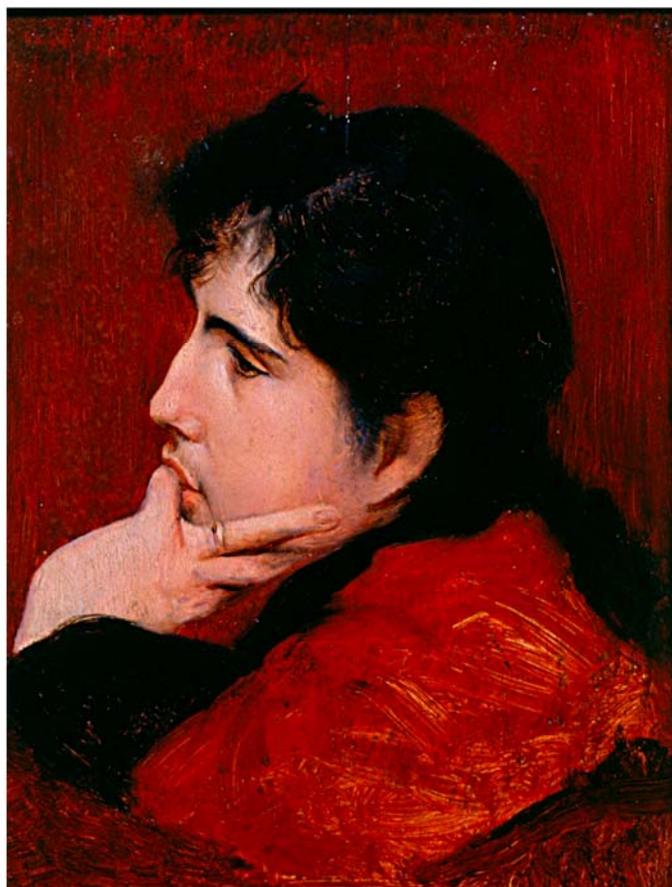


Fig. 99 - R. Amoêdo.
Portrait de profil de la belle-soeur de l'artiste, dit aussi Méditation (esquisse).
Huile sur bois. 33 x 25 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 105.
Photo: MNBA.



Fig. 96 - R. Amoêdo. *Portrait de femme à l'éventail*.
Huile sur toile. Localisation inconnue.
Photo : [http:// http://www.soraiacals.com.br](http://www.soraiacals.com.br).



Fig. 97 - R. Amoêdo.
Portrait de femme à l'éventail (esquisse).
Huile sur carton. 29,8 x 21,4 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 108. N° Tombo : 92.
Photo : M. B. Botelho.



Fig. 94 - R. Amoêdo. *Etude pour le portrait de Felinto de Almeida.*

Aquarelle sur papier. 20,5 x 27 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 1198.

Photo: M. B. Botelho.



Fig. 95 - R. Amoêdo.

Esquisse pour le portrait de Carlos de Carvalho au piano.

Aquarelle et tempera. 33,2 x 24,2 cm.

RJ, MNBA. N° Inv.: 1200.

Photo: M. B. Botelho



Fig. 92 - R. Amoêdo. *Portrait de Júlia Lopes de Almeida.*
Aquarelle. Localisation inconnue.
Photo : catalogue de l'Exposition Rodolfo Amoêdo, Comemorativa do
Centenario de seu nascimento – 1857-1957. RJ: sans éditeur, 1957.



Fig. 93 - R. Amoêdo. *Etude pour le portrait de Júlia Lopes de Almeida.*
Crayon sur papier. 23,5 x 30 cm.
RJ, Collection Max Perlingeiro. N° Inv. : 491.
Photo : Editions Pinakotheke.



Photo 7 : Auteur anonyme.
Francelina Cecy de Moraes Lody.
RJ, collection privée.

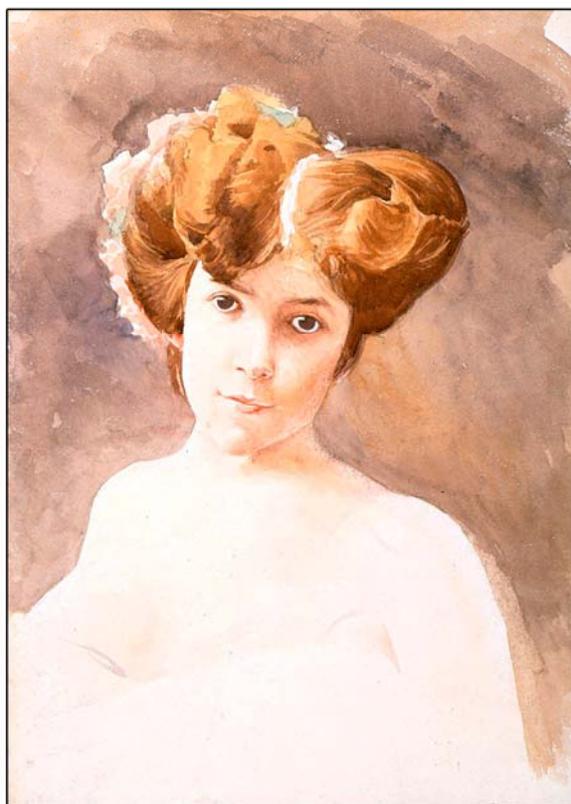


Fig. 91 - R. Amoêdo. **Portrait de femme**, s.d.
Aquarelle sur papier. RJ, MNBA.
Photo: M. B. Botelho.



Fig. 87 - R. Amoêdo. *Etude de têtes (trois hommes souriants)*, s. d.
Huile sur bois. 46 x 37 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 149. N° Tombo : 121.
Photo: M. B. Botelho.

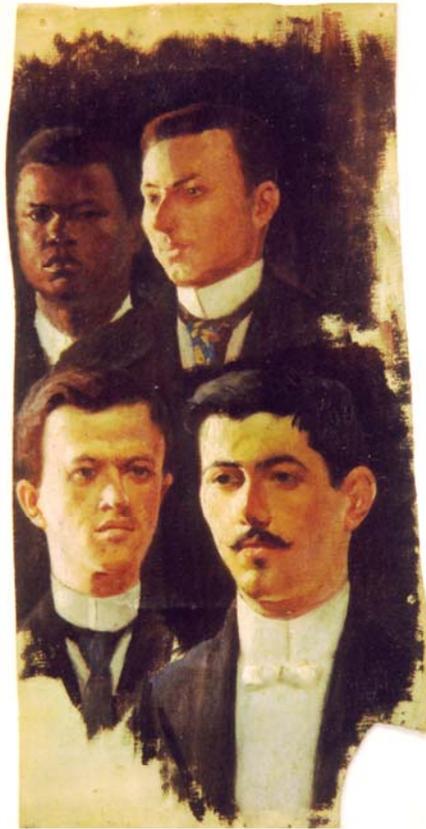


Fig. 88 - R. Amoêdo. *Quatre têtes masculines*, s.d.
Huile sur toile. 45,5 x 21,7 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 117.
Photo: M. B. Botelho.

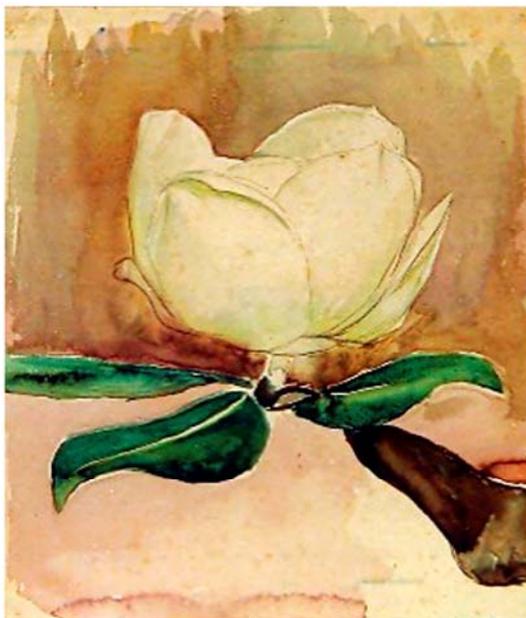


Fig. 89 - R. Amoêdo. *Magnolia (étude)*, C. 1899.
Aquarelle et crayon sur papier. 27,8 x 23,7 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 1247. Photo: M.B.Botelho.

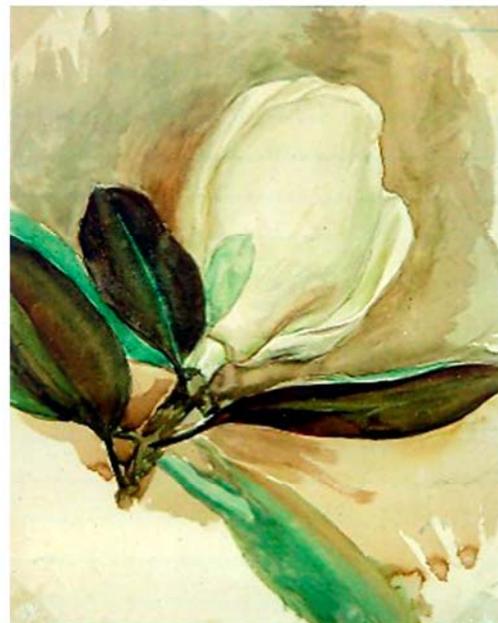


Fig. 90 - R. Amoêdo. *Sans titre*, Vers 1899.
Aquarelle sur papier. 32,7 x 25,2 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 1243. Photo: M.B.Botelho.



Fig. 86 - R. Amoêdo. *Portrait collectif d'écrivains*, 1889.

Huile sur toile. 64 x 54 cm.

RJ, ABL.

Photo: ABL.



Fig. 84 - R. Amoêdo. *Messe de Saint-Martin (d'après Tiepolo)*.
 Sans date. Huile sur toile. 81 x 60 cm.
 RJ, MNBA. N° Inv. : 188. Photo : A. Caetano.



Fig. 85 - B. de Almeida. *Sans titre (d'après Tiepolo)*.
 Huile sur toile. 100 x 72 cm. Localisation inconnue.



Fig. 82 - R. Amoêdo. *Etude de tête (2)*, 1879.
Huile sur toile. 65,3 x 54,2 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : s/n°. N° Tombo: 66. Photo: M. B. Botelho.

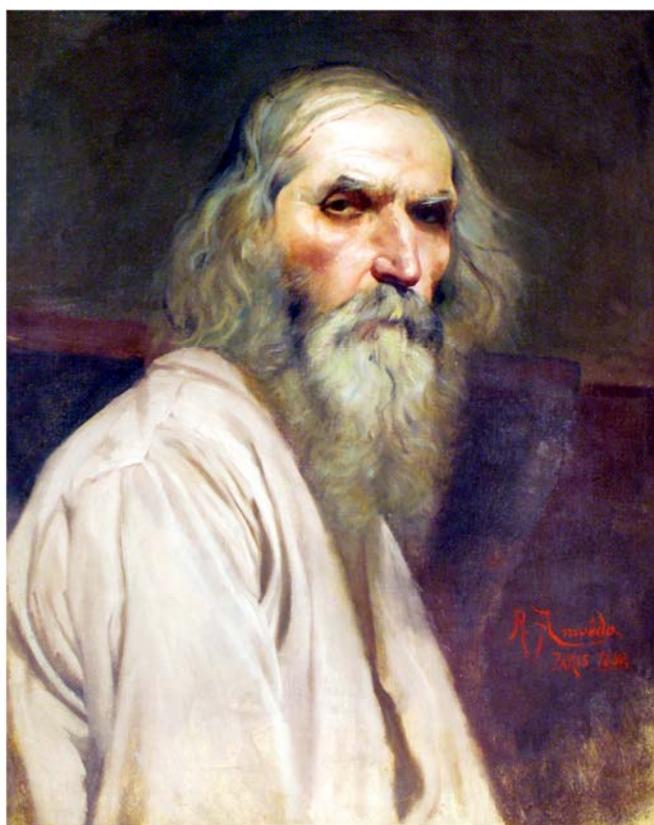


Fig. 83 - R. Amoêdo. *Tête de vieillard*, 1880.
Huile sur toile. 64,8 x 53,5 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 67. N° Tombo: 65. Photo: M. B. Botelho.



Fig. 80 - R. Amoêdo. *Portrait d'homme*, 1879.
Huile sur zinc. 35,7 x 25,1 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : s/n°. N° Tombo : 114. Photo: M. B. Botelho.



Fig. 81 - R. Amoêdo. *Etude de tête (1)*, 1879.
Huile sur carton. 41 x 30 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 64. Photo: César Barreto.



Fig. 78 - V. Meirelles. *Bataille des Guararapes*, 1879.
RJ, MNBA. N° Inv. : 903.
Photo : Roberto Alves.

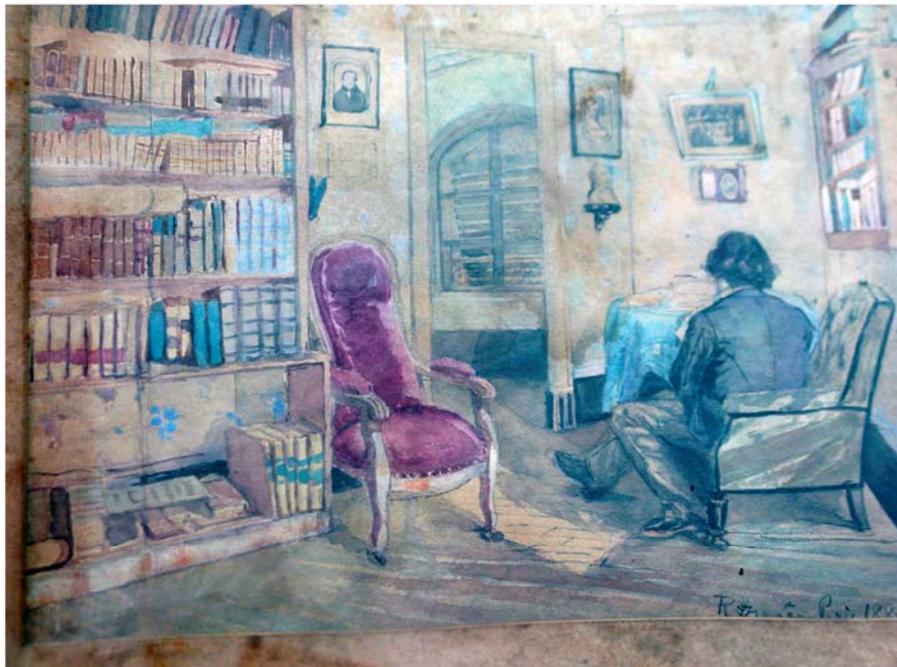


Fig. 79 - R. Amoêdo.
Teixeira Mendes dans son appartement à Paris, 1880.
Huile sur toile.
RJ, IPB.
Photo: M. B. Botelho.



Fig. 76. R. Amoêdo.
Etude pour Eros et la Nuit (1), s.d.
Tempera sur bois. 49,5 x 30 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 80.
Photo : M. B. Botelho.

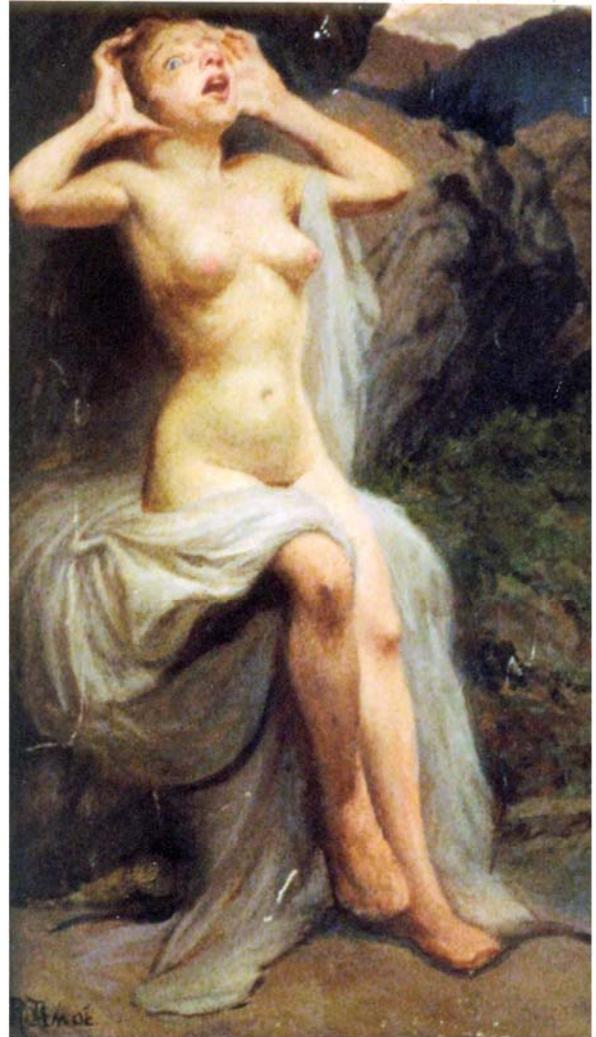


Fig. 77. R. Amoêdo.
Etude pour Eros et la Nuit (2), s.d.
Tempera sur bois. 49,5 x 30 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 79. N° Tombo: 73.
Photo : M. B. Botelho.



Fig. 77A - Détail.



Fig. 74 - R. Amoêdo. *Esquise pour Yara*.
Tempera sur papier. 24 x 31,5 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1191. Photo : M. B. Botelho.



Fig. 75 - R. Amoêdo. *Esquise pour Yara (plus achevée)*.
Tempera sur carton. 32,7 x 48,2 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1204. Photo : M. B. Botelho.



Fig. 72 - C. Bellanger. **Abel**, 1874.
Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : R.F. 142.
Photo : Catalogue de l'exposition Alexandre Cabanel 1823-1889,
La tradition du beau.

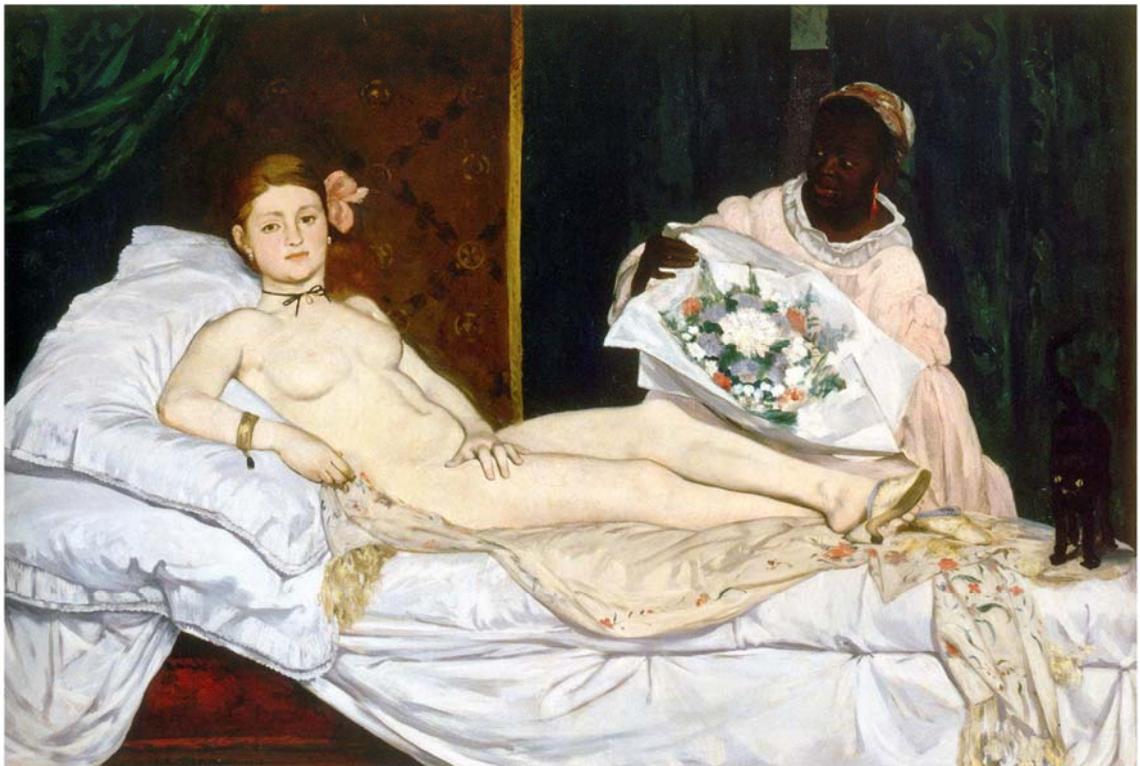


Fig. 73 - E. Manet. **Olympia**, 1863.
Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : R.F. 644.
Photo : Catalogue de l'exposition Alexandre Cabanel 1823-1889,
La tradition du beau.



Fig. 70 - R. Amoêdo, *Saint-Paul ermite (d'après Ribera)*.
Huile sur toile. 198 x 153,5 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 3690. N° Tombo : 189.
Photo : M. B. Botelho.

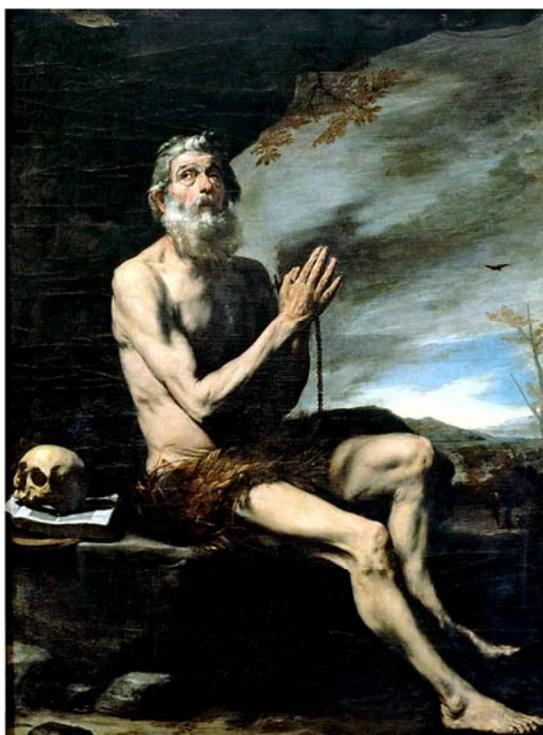


Fig. 71 - J. Ribera. *Saint-Paul ermite*.
Paris, musée du Louvre.
Photo : RMN.

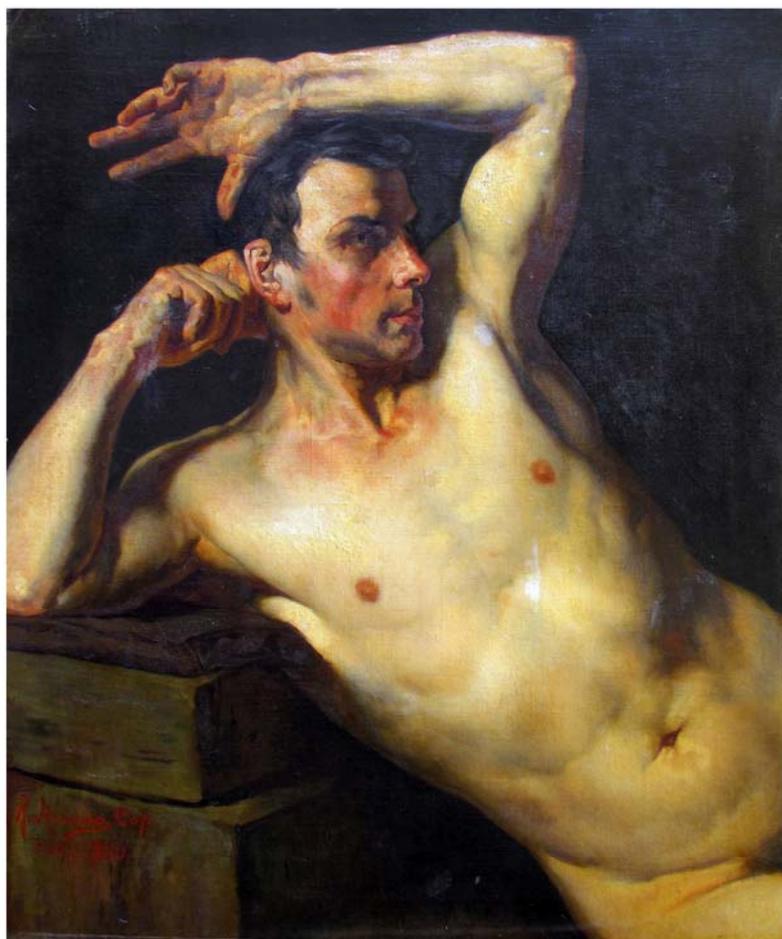


Fig. 69 - R. Amoêdo. *Torse masculin (d'après Pagnest)*.
Huile sur toile. 98 x 82,3 cm.
RJ, Museu Dom João VI. N° Inv. : 43.
Photo : Rafael Bteshe.



Fig. 69A - R. Amoêdo. *Nu de garçon assis*, 1881.
Charbon sur papier. 65 x 48,5 cm.
RJ, Museu Dom João VI. N° Inv. : 253.
Photo : Caroline Campos.



Fig. 69B - R. Amoêdo. *Nu masculin assis*, 1881.
Charbon sur papier. 65 x 49,5 cm.
RJ, Museu Dom João VI. N° Inv. : 252.
Photo : Caroline Campos.



Fig. 67 - A. Cabanel. *Phèdre*, 1880

Huile sur toile. 194 x 286 cm.

Montpellier, musée Fabre. N° Inv. : 880.2.1.

Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau*. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.



Fig. 68 - A. Cabanel. *Mort de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta*, 1870.

Huile sur toile. 184 x 255 cm.

Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : RF 69.

Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau*. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.



Photo 5 - Marc Ferrez. *Avenida Central*, 1909.
[*Avenue Centrale*]
RJ, collection privée.



Photo 6 - Auteur anonyme. *Avenida Central (Avenida Rio Branco)*,
[*Avenue Centrale (Avenue Rio Branco)*],
Localisation inconnue.



Fig. 65 - R. Amoêdo. *Portrait de jeune fille au chapeau*.
Huile sur toile. 50,5 x 36 cm.
Fortaleza, Collection Airton Queiroz.
Photo : Editions Pinakothek.



Fig. 66 - R. Amoêdo. *Au café*, s.d.
Aquarelle sur papier. 22,8 x 28,2 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 1222.
Photo : Roberto Alves.

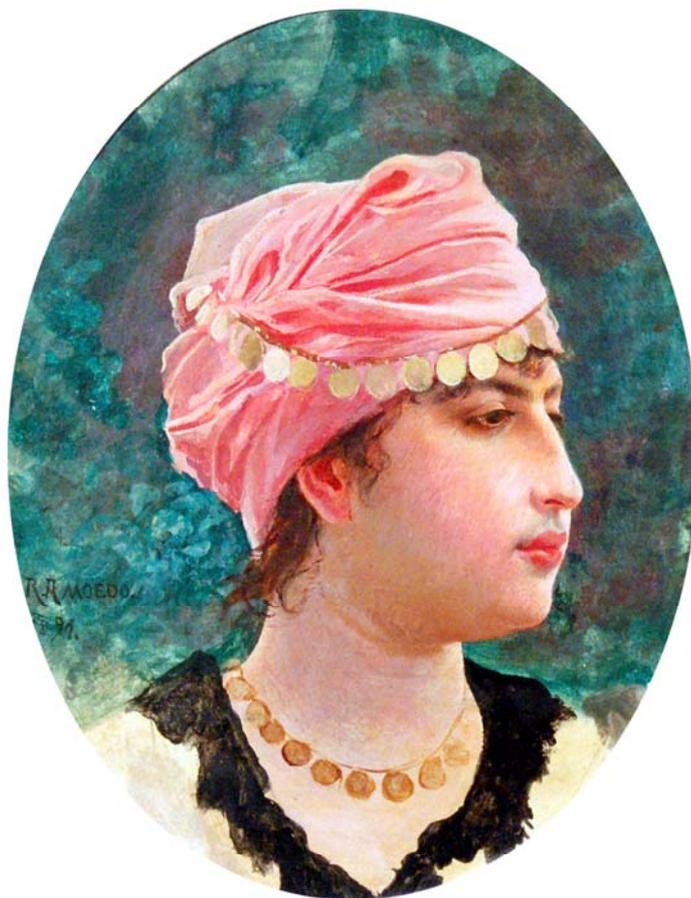


Fig. 63 - R. Amoêdo. *Femme au turban rose*, 1891.
Huile sur papier. 26 x 12 cm.
Localisation inconnue.
Photo : Rafael Peixoto.

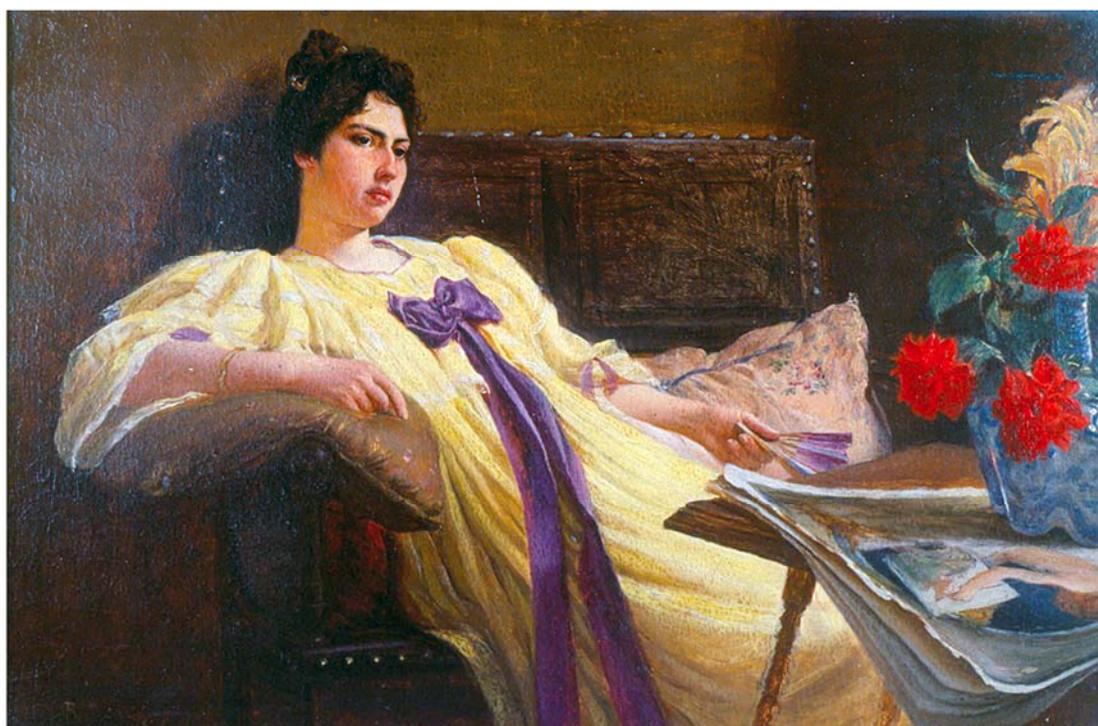


Fig. 64 - R. Amoêdo. *Portrait de dame: désabillé jaune, noeud violet*, 1892.
Huile sur bois. 41 x 61 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 100. N° Tombo : 86.
Photo : César Barreto.



Fig. 119 - R. Amoêdo. *Retrato do pintor Souza Lobo*, 1903.
Huile sur carton. 66,5 x 48 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : s/n°. N° Tombo: 67.
Photo: M. B. Botelho.

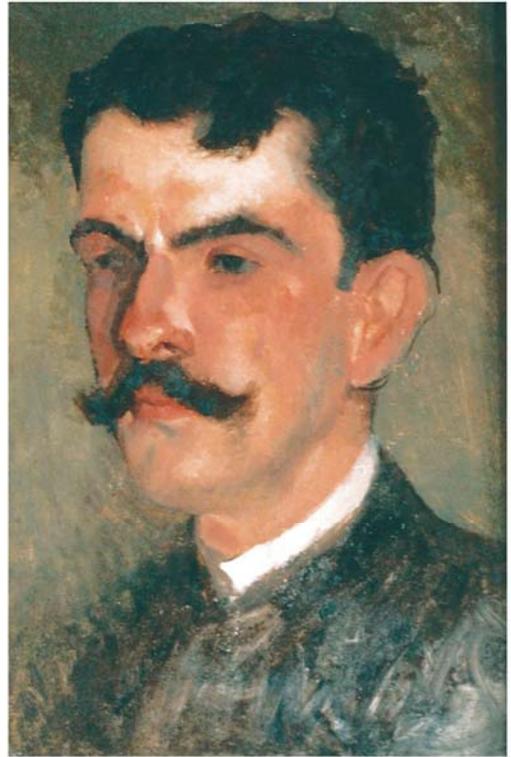


Fig. 120 - R. Amoêdo. *Retrato de Raul Pompéia*, s.d.
Tempera sur bois. 26,5 x 19,5 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 150. N° Tombo: 122.
Photo: M. B. Botelho.

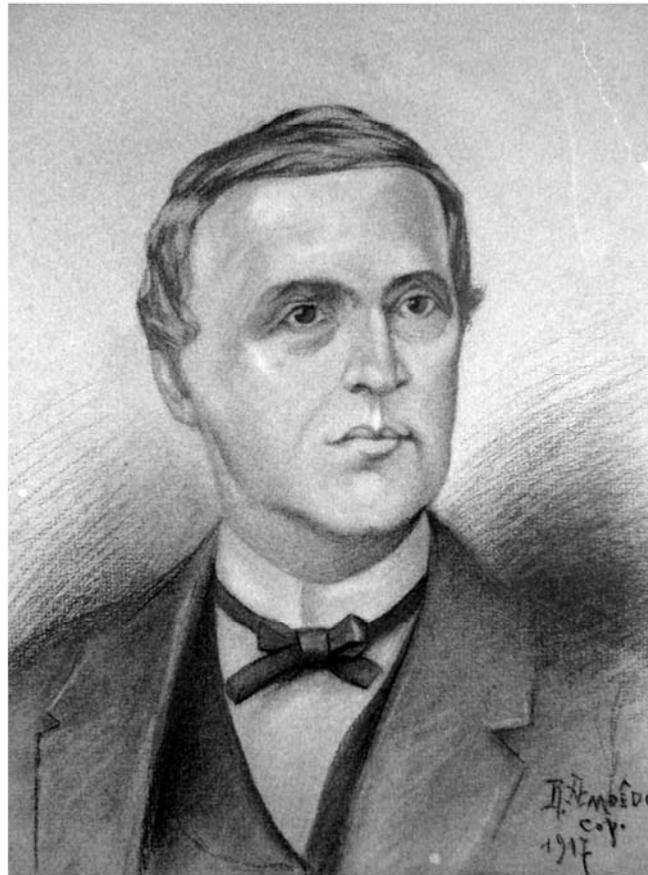


Fig. 121 - R. Amoêdo.
Portrait du Vicomte de Porto Seguro, 1917.
Crayon sur papier.
RJ, IHGB.
Photo: IHGB.



Photo 15 - *Membres de la "Panelinha"*.
Amoêdo est le premier debout, à gauche.



Photo 16 - *Déjeuner à l'Hôtel Rio Branco des membres de la "Panelinha"*. RJ, 1901.
Debout: Rodolpho Amoêdo (à droite), Artur Azevedo, Inglês de Sousa, Olavo Bilac, José Veríssimo, Sousa Bandeira, Filinto de Almeida, Guimarães Passos, Valentim Magalhães, Rodolfo Bernardelli, Rodrigo Octavio, Heitor Peixoto.
Assis: João Ribeiro, Machado de Assis, Lúcio de Mendonça et Silva Ramos.



Photo 13 - Auteur anonyme. *Madame Amoêdo*. RJ, ca 1920.
RJ, collection privée.



Photo 14 - Auteur anonyme. *Madame Amoêdo chez elle*.
RJ, collection privée.



Photo 12 - Amoêdo *et sa femme au piano*. Vers 1895.
RJ, MHN. N° Inv.:



Fig. 180 - R. Amoêdo.
Portrait de Regina Esnaty (inachevé), ca. 1915.
Huile sur toile.
RJ, MNBA. N° Inv.;
Photo: M. B. Botelho.



Fig. 181 - R. Amoêdo.
Portrait de Regina Esnaty (inachevé), ca. 1915.
Pastel et crayon sur carton.
RJ, collection privée.
Photo: M. B. Botelho.



Fig. 178 - C. Portinari. **Guerre**, 1956
Huile sur bois. 1.400 x 1.058 cm
New York, Organisation des Nations Unies



Fig. 179 - C. Portinari. **Paix**, 1956
Huile sur bois. 1.400 x 953 cm
New York, Organisation des Nations Unies



Fig. 177 - R. Amoêdo. *Scène d'intérieur ou jeune femme en rouge*, s.d.
Aquarelle sur papier. 27,5 x 21,2 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 1279.
Photo: M. B. Botelho.

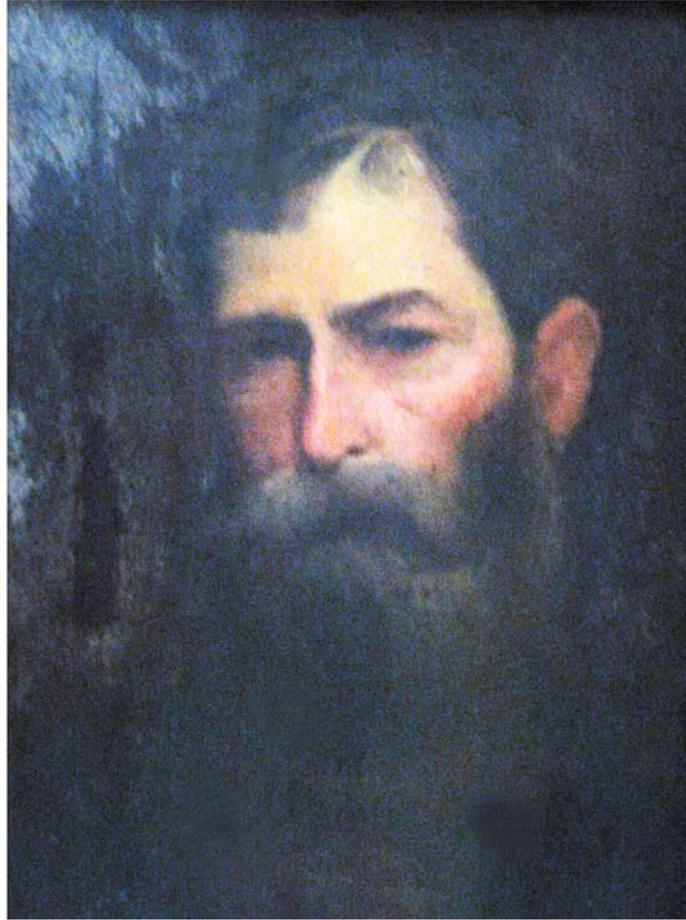


Fig. 175 - R. Amoêdo.
*Portrait de Francisco Ferreira de Moraes,
beau-père de l'artiste*, ca. 1891.
Tempera sur bois. RJ, collection privée.
Photo: M. B. Botelho.

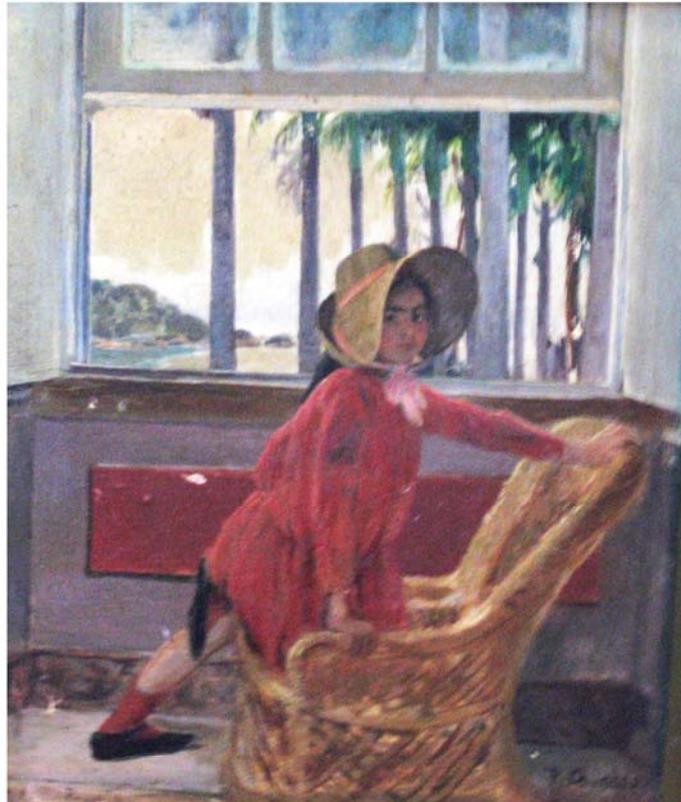


Fig. 176 - R. Amoêdo. *Portrait de Laura de Moraes enfant*, 1891.
Tempera sur bois. RJ, collection privée.
Photo: M. B. Botelho.



Photo 11 - Auteur anonyme.
Amoêdo au Conseil Municipal de Rio de Janeiro
(Palais Pedro Ernesto), ca 1923.
RJ, archives du MHN. Cote: RA 47.1.



Fig. 174 - R. Amoêdo, *Angoisse*, s.d.
Aquarelle sur carton.
Localisation inconnue.
Photo: Revista da Semana. N° 376. RJ, 28.07.1907.



Fig. 172 - R. Amoêdo. *Fondation de Rio de Janeiro par Estácio de Sá*, 1923.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Câmara Municipal.
Photo : Câmara Municipal.



Fig. 173 - R. Amoêdo. *Bataille d'Uruçuí*, 1923.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Câmara Municipal.
Photo : Câmara Municipal.



Fig. 171 - R. Amoêdo. *Le cycle de l'or*, ca.1922.

Huile sur toile marouflée au mur. 222 x 132 cm.

SP, MP. N° Inv. : 1-19543-0000-0000.

Photo: José Rosael.



Fig. 169 - R. Amoêdo. *Décoration pour le Suprême Tribunal Fédéral*, 1914.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Centro Cultural da Justiça Federal.
Photo: Roberto Alves.



Fig. 170 - R. Amoêdo. *Décoration pour le Suprême Tribunal Fédéral* (détail), 1914.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Centro Cultural da Justiça Federal.
Photo: Roberto Alves.

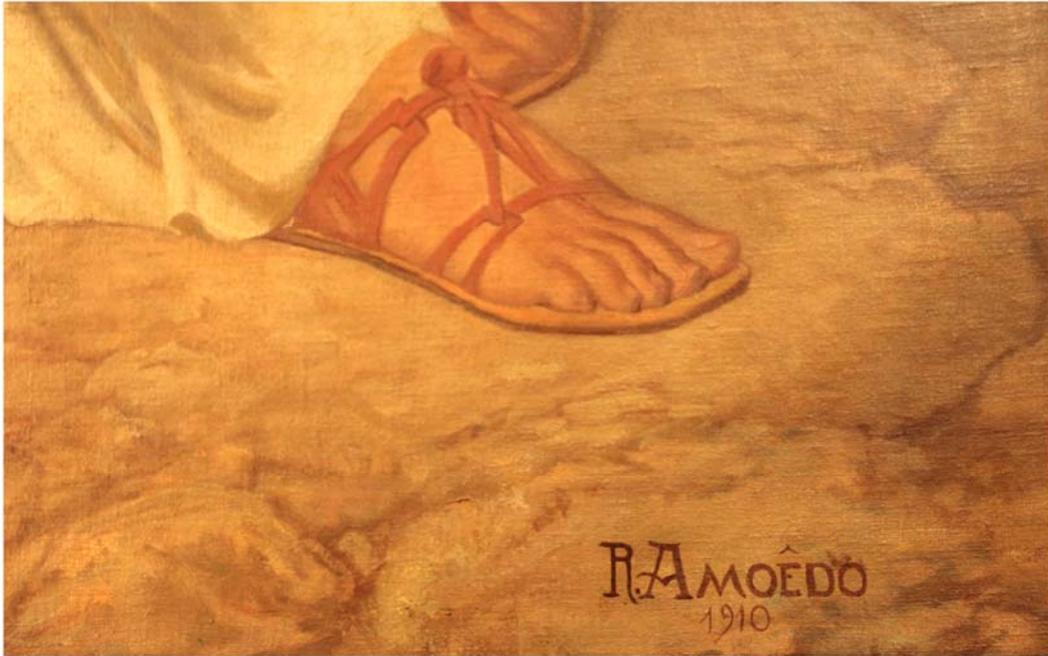


Fig. 167 - R. Amoêdo. **Réflexion** (détail), 1910.
Huile sur toile marouflée au mur. 344 x 104 cm.
RJ, Biblioteca Nacional.
Photo : Roberto Alves.

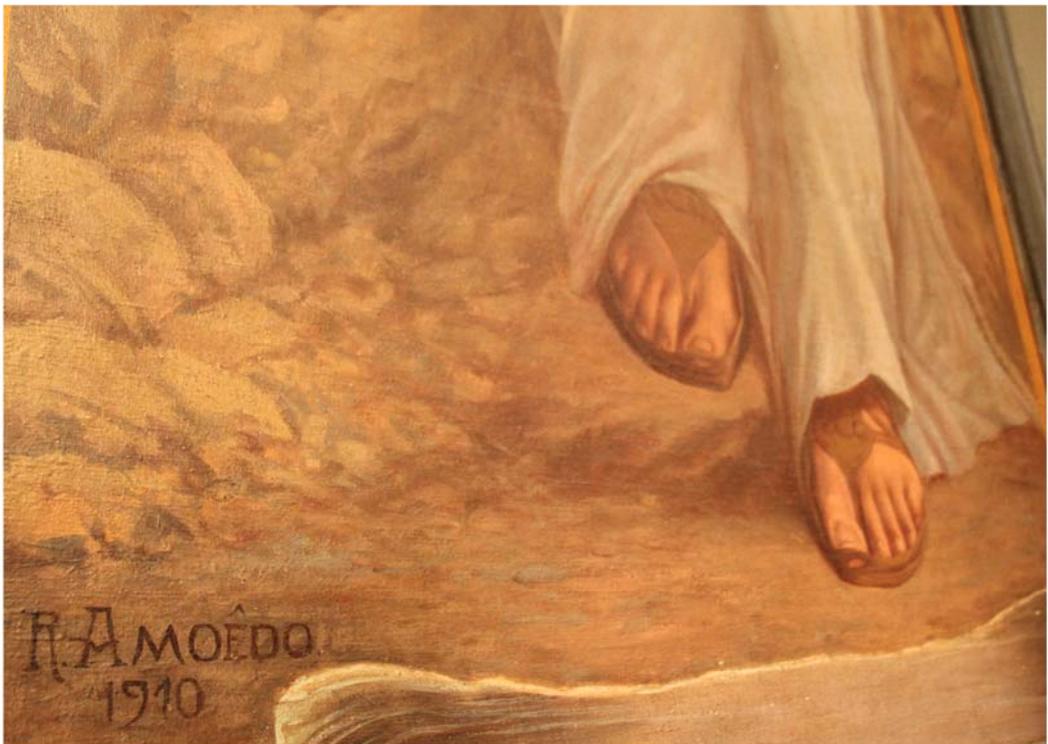


Fig. 168 - R. Amoêdo. **Mémoire** (détail), 1910.
Huile sur toile marouflée au mur. 344 x 104 cm.
RJ, Biblioteca Nacional.
Photo : Roberto Alves.

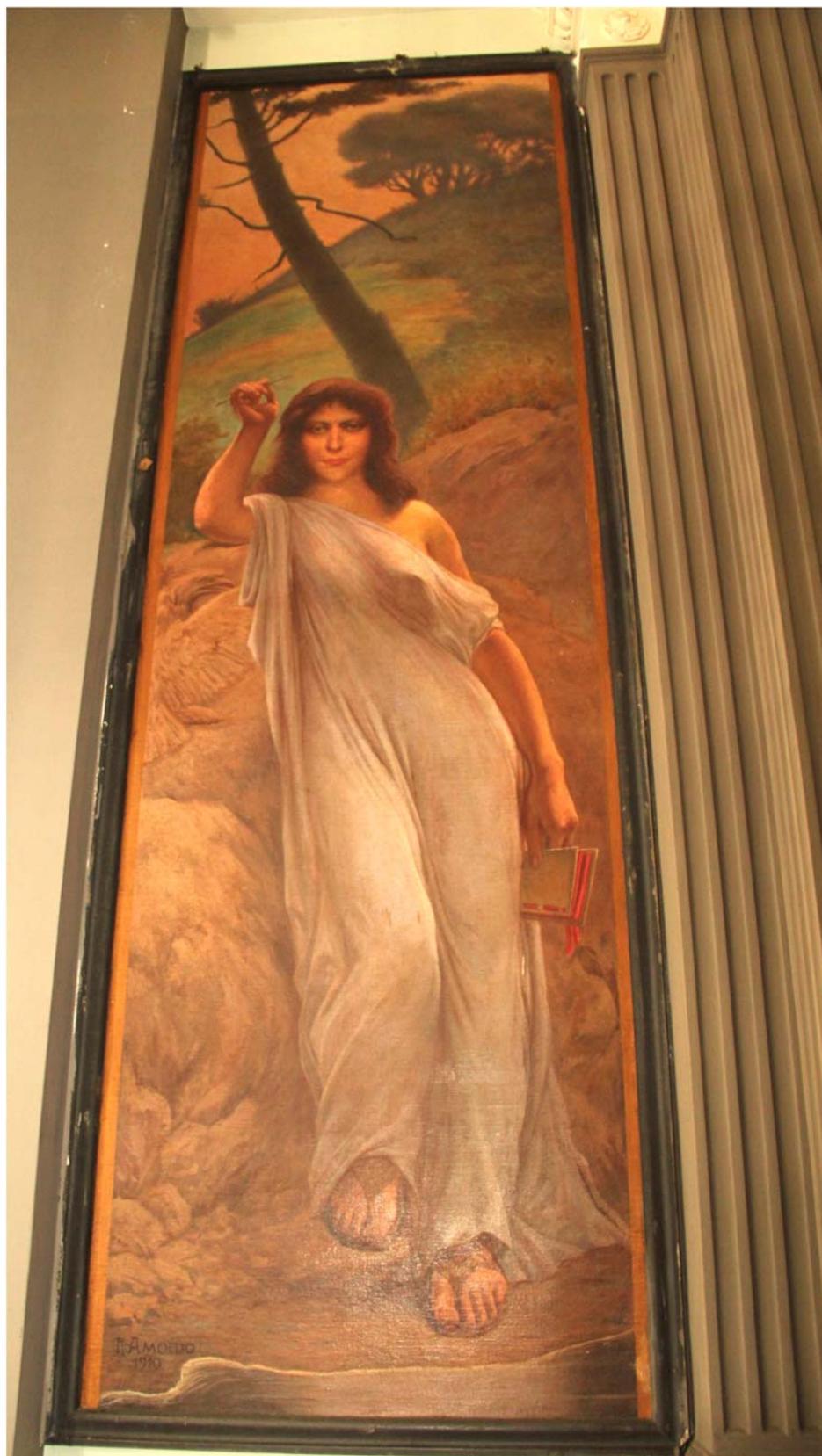


Fig. 166 - R. Amoêdo. **Mémoire**, 1910.
Huile sur toile marouflée au mur. 344 x 104 cm.
RJ, Biblioteca Nacional.
Photo : Roberto Alves.



Fig. 165 - R. Amoêdo. *Réflexion*, 1910.
Huile sur toile marouflée au mur. 344 x 104 cm.
RJ, Biblioteca Nacional.
Photo : Roberto Alves.



Fig. 161 - R. Amoêdo.
Décoration pour le Palais de l'Itamaraty (détail), 1906.
 Huile sur toile marouflée au mur.
 RJ, Palais de l'Itamaraty.
 Photo: Hélien Verraes Alves.



Fig. 162 - R. Amoêdo.
Décoration pour le Palais de l'Itamaraty (détail), 1906.
 Huile sur toile marouflée au mur.
 RJ, Palais de l'Itamaraty.
 Photo: M. B. Botelho.

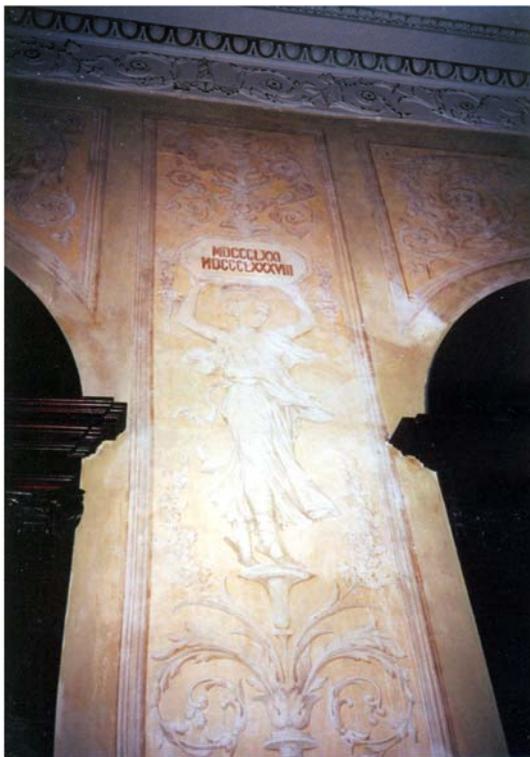


Fig. 163 - R. Amoêdo.
Décoration pour le Palais de l'Itamaraty (détail), 1906.
 Huile sur toile marouflée au mur.
 RJ, Palais de l'Itamaraty.
 Photo: M. B. Botelho.



Fig. 164 - R. Amoêdo.
Décoration pour le Palais de l'Itamaraty (détail), 1906.
 Huile sur toile marouflée au mur.
 RJ, Palais de l'Itamaraty.
 Photo: Hélien Verraes Alves.

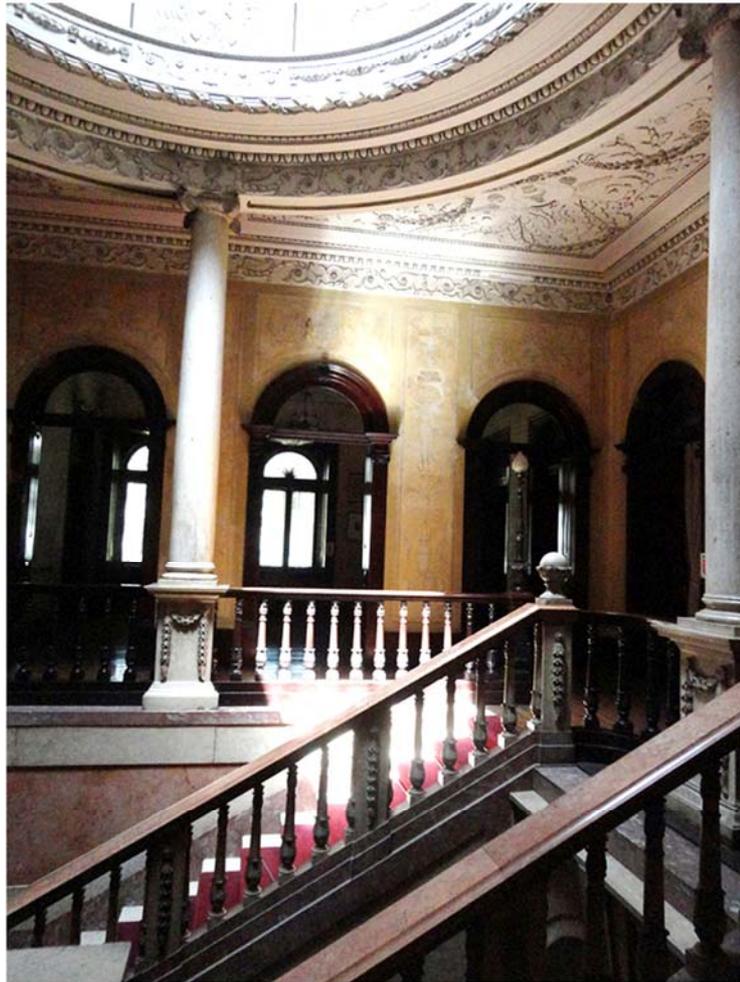


Fig. 159 - R. Amoêdo.
Décoration pour le Palais de l'Itamaraty, 1906.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Palais de l'Itamaraty.
Photo: Hélen Verraes Alves.



Fig. 160 - R. Amoêdo.
Décoration pour le Palais de l'Itamaraty, 1906.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Palais de l'Itamaraty.
Photo: Hélen Verraes Alves.

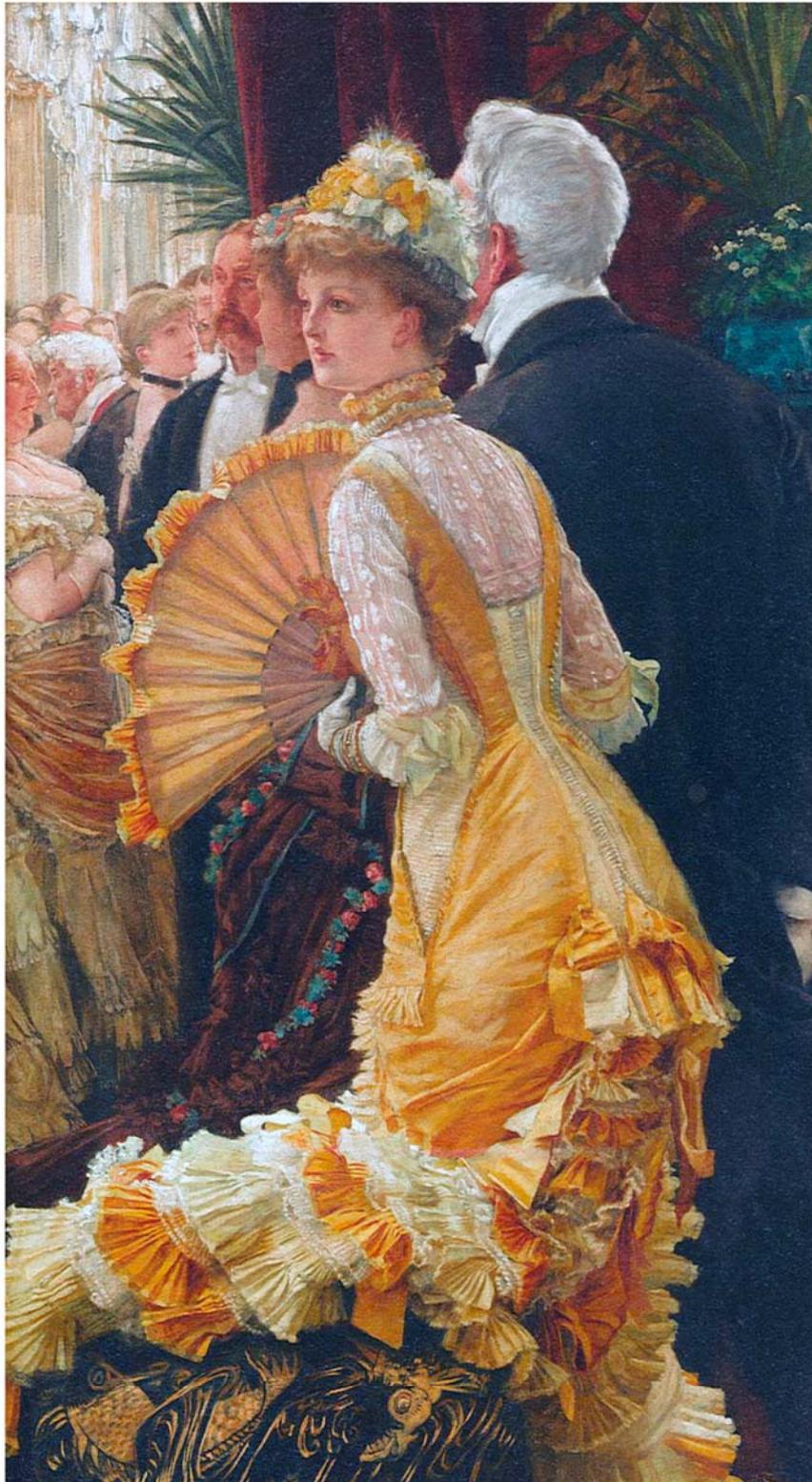


Fig.158 - *J. Tissot. Evening,*
Huile sur toile.
Paris, Musée d'Orsay. N° Inv.:



Fig. 156 - R. Amoêdo.
Portrait du peintre João Timoteo da Costa, 1908.
Huile sur bois. 50 x 29 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 191.
Photo: César Barreto.

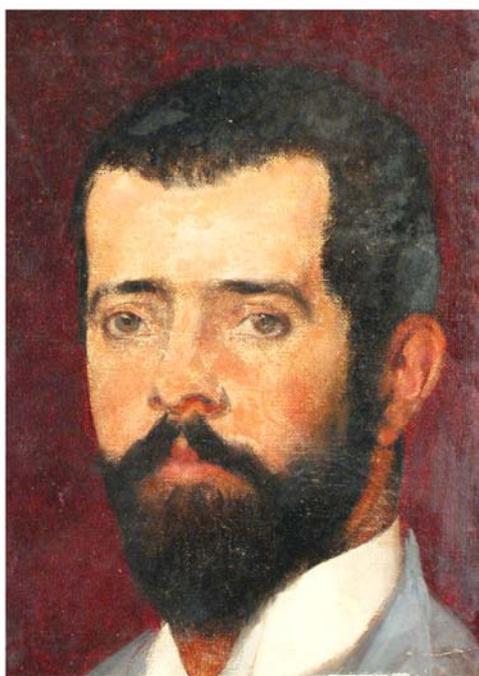


Fig. 157 - R. Amoêdo.
Portrait de Belmiro de Almeida, s.d.
Huile sur toile. 35 x 28 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 97. N° Tombo: 83.
Photo: M. B. Botelho



Fig. 154 - R. Amoêdo.
Portrait de Décio Villares, s.d.
Huile sur toile. 78,8 x 59 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 93. N° Tombo: 80.
Photo : M. B. Botelho.



Fig. 155 - R. Amoêdo.
Portrait de Décio Villares, s.d.
Huile sur bois. 18 x 12 cm.
SP, Pinacoteca. N° Inv.: 5882.
Photo: Pinacoteca.



Photo 10 - *Décio Villares.*

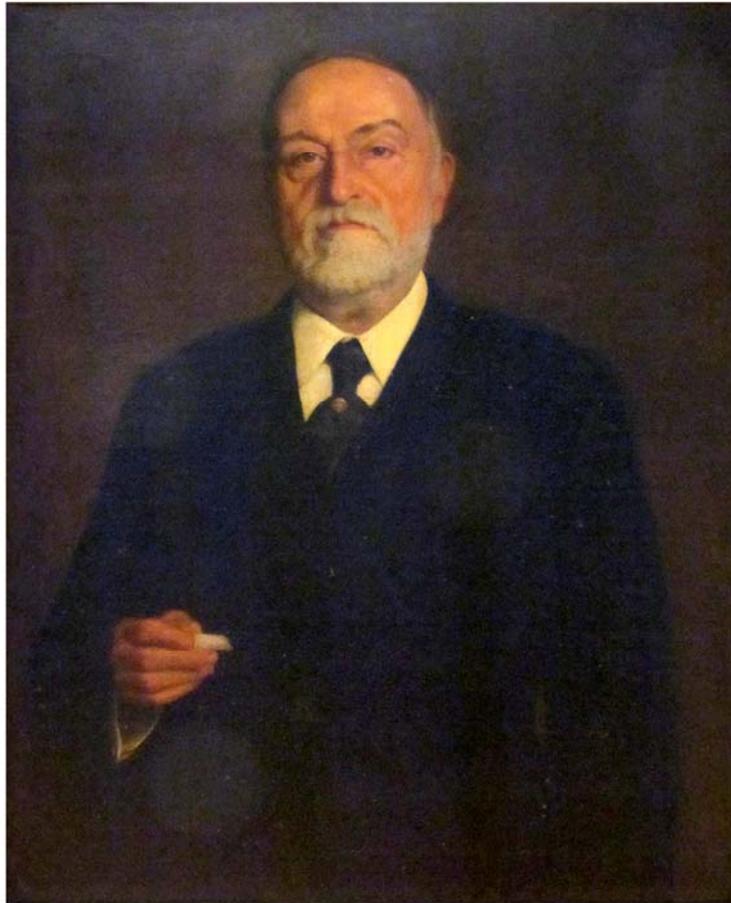


Fig. 151 - R. Amoêdo. *Portrait de Paulo de Frontin*, s.d.
Huile sur bois. 80,5 x 65,5 cm.
RJ, MDJVI. N° Inv. : 23.
Photo: Rafael Bteshe.



Fig. 152 - R. Amoêdo.
Portrait d'Adelaide Amoêdo, vers 1930.
Huile sur toile. 38,2 x 29,5 cm.
RJ, MHN. N° Inv.: 006.509.
Photo: R. Alves



Fig. 153 - R. Amoêdo.
Portrait de Madame Amoêdo, vers 1890-1891.
Huile sur bois. 19,7 x 13,2 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 102. N° Tombo : 88.
Photo: M. B. Botelho.



Fig. 149 - A. Cabanel. *La duchesse de Vallombrosa*, 1869.
Localisation inconnue.

Photo : Catalogue de l'exposition Alexandre Cabanel 1823-1889,
La tradition du beau. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.



Fig. 150 - A. Cabanel.
Mme John Jacob Ridgway, 1861.
Localisation inconnue.

Photo : Catalogue de l'exposition Alexandre Cabanel 1823-1889,
La tradition du beau. Paris : Somogy éditions d'art, 2010.



Photo 8 - Auteur anonyme.
Exposition de Maria Pardos et Regina Veiga à la Galerie Jorge.
RJ, octobre 1916.



Photo 9 - *Amoêdo et Portinari.*
RJ, ENBA, 1922.
RJ, P. Portinari.

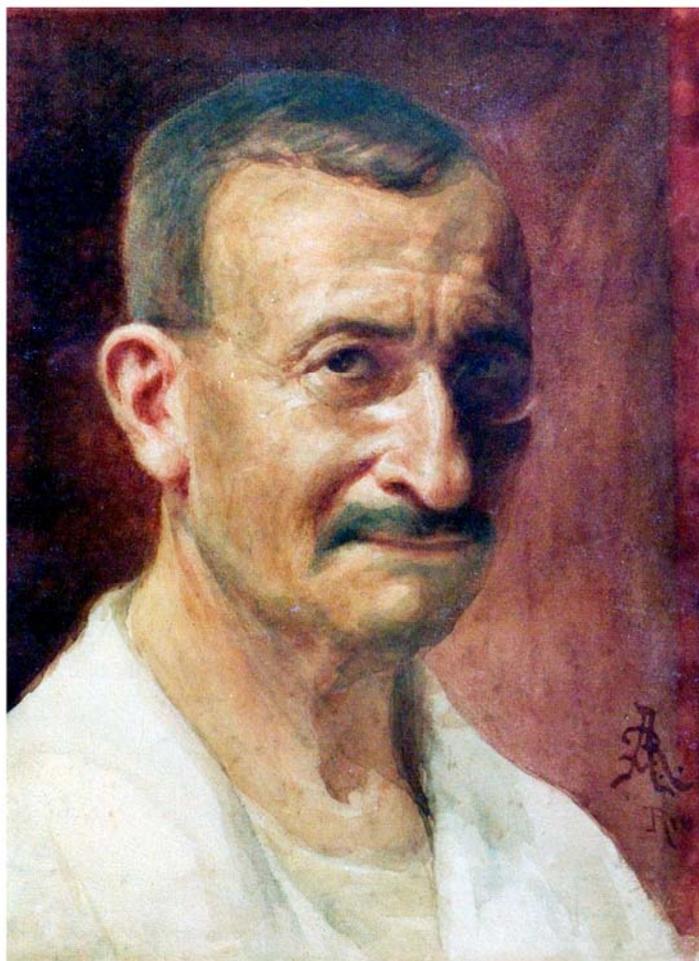


Fig. 147 - R. Amoêdo. **Autoportrait**, vers 1930.
Gouache. 33,5 x 23,7 cm.
Juiz de Fora, MAPRO. N° Inv.: 82.21.418.
Photo: MAPRO.



Fig. 148 - A.M. Vianna.
Retrato do Prof. Rodolfo Amoêdo, 1936.
Huile sur toile. 95,5 x 90,5 cm.
RJ, MDJVI. N° Inv.: 3247.
Photo: M. B. Botelho.



Fig. 146 - R. Amoêdo. *Bandeirante Borba Gato*, 1929.
Huile sur toile. 233 x 158 cm.
Juiz de Fora, MAPRO. N° Inv.: 82.21.326.
Photo: MAPRO.



Fig. 145 - R. Amoêdo. *Jésus descend le Mont des Oliviers*, 1928.

Huile sur toile. 130 x 90,5 cm.

RJ, MNBA. N° Inv.: 61.

Photo: Roberto Alves.



Fig. 143 - R. Amoêdo. *Etude pour Moema (1)*, s.d.
Tempera sur toile. 54 x 65 cm
RJ, MNBA. N° Inv.: 87. N° Tombo: 77.
Photo: M. B. Botelho.



Fig. 144 - R. Amoêdo. *Etude pour Moema (2)*, s.d.
Tempera sur carton. 29 x 49,8 cm
RJ, MNBA. N° Inv. : 1083.
Photo : M. B. Botelho.



Fig. 141 - R. Amoêdo.
Portrait du Professeur Girardet, 1919.
Huile sur toile. 93,5 x 69 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 190.
Photo : M. B. Botelho.

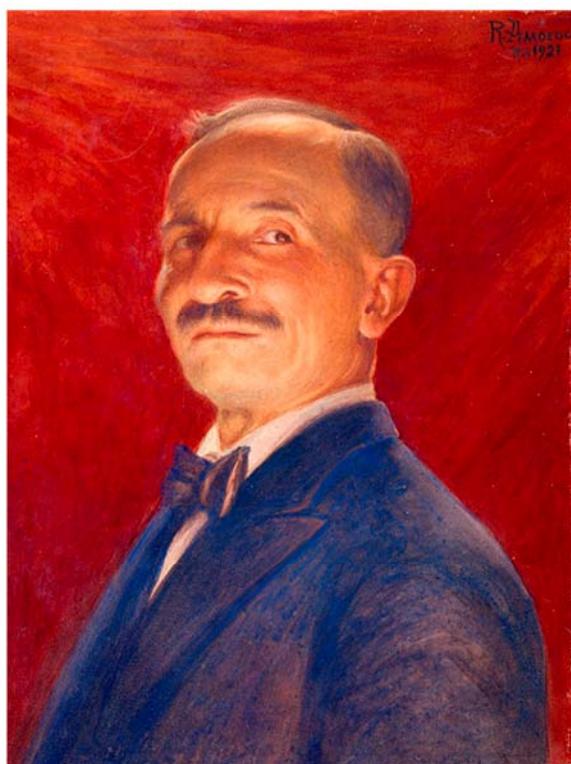


Fig. 142 - R. Amoêdo. *Autoportrait*, 1921.
Aquarelle et tempera. 58 x 43 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1076.
Photo : César Barreto.



Fig. 139 - R. Amoêdo. *La Hongrie*, 1916.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.



Fig. 140 - R. Amoêdo. *La Pologne*, 1916.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.



Fig. 137 - R. Amoêdo. *L'Espagne*, 1916.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.



Fig. 138 - R. Amoêdo. *La France*, 1916.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.



Fig. 135 - R. Amoêdo. *La Grèce*, 1916.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.

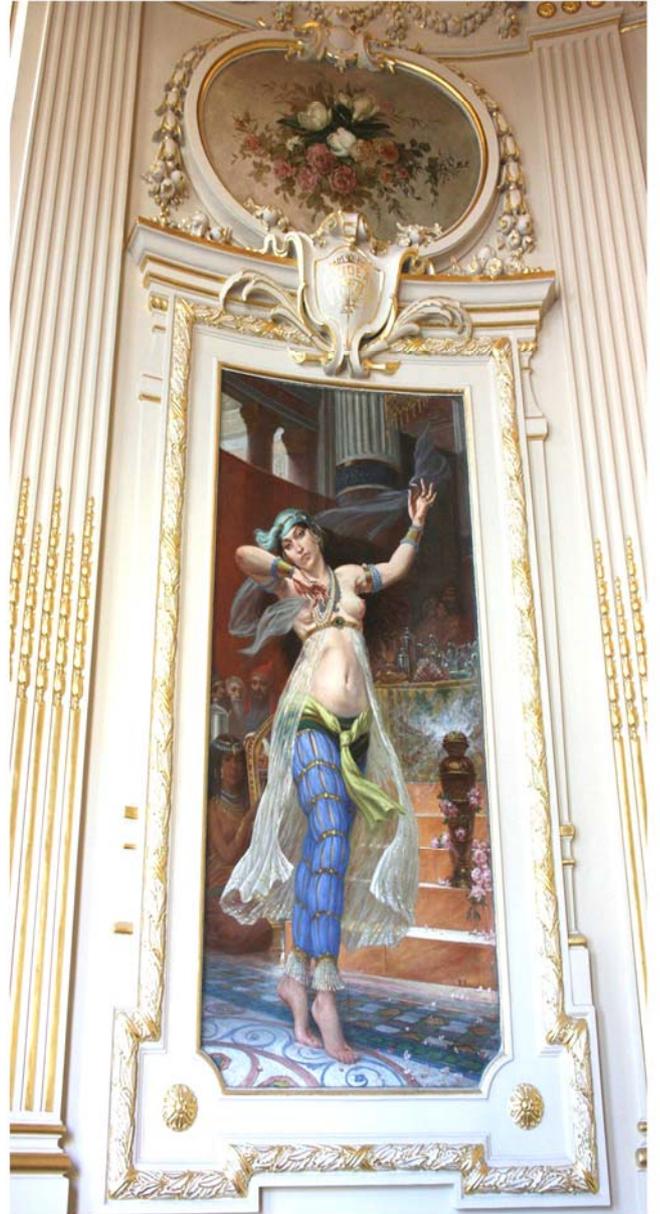


Fig. 136 - R. Amoêdo. *La Judée*, 1916.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.



Fig. 133 - R. Amoêdo. *L'Egypte*, 1916.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.



Fig. 134 - R. Amoêdo. *Rome*, 1916.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.



Fig. 130 - R. Amoêdo. *Estudo de alegoria*.
Tempera sur toile.
RJ, MNBA. N° Inv. : 172. Photo: M. B. Botelho.



Fig. 131 - R. Amoêdo. *Estudo de alegoria da justiça*.
Huile sur carton.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1329. Photo: M. B. Botelho.



Fig. 132 - R. Amoêdo. *Estudo para alegoria da justiça*.
Aquarelle et plume sur papier.
Localisation inconnue. Photo: <http://www.soraiacals.com.br>.



Fig. 128 - R. Amoêdo. *Allégorie de la Justice*.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Centro Cultural da Justiça Federal. N° Inv. : s/n°.
Photo: Roberto Alves.



Fig. 129 - R. Amoêdo. *Allégorie de la Justice (détail)*.
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Centro Cultural da Justiça Federal. N° Inv. : s/n°.
Photo: Roberto Alves.



Fig. 126 - R. Amoêdo. *Retrato de homem*, 1904.
Tempera sur bois. 34 x 28 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 152. N° Tombo: 124.
Photo: M. B. Botelho.



Fig.127 - R. Amoêdo.
Retrato de Eduardo Paulo de Moraes, 1904.
Huile sur bois. 45 x 19 cm.
RJ, Collection Max Perlingeiro. N° Inv. : s/n°.
Photo: M. B. Botelho.



Fig. 124 - R. Amoêdo. *Portrait de femme*, s.d.
Aquarelle sur papier. 39,2 x 26,8 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1033.
Photo : M. B. Botelho.



Fig. 125 - R. Amoêdo.
Figure féminine auprès d'une fenêtre, dit aussi Prière, 1904.
Huile sur bois. 73 x 40 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 96.
Photo: César Barreto.



Fig. 122 - R. Amoêdo.
Cabeça de moça, 1904.
Tempera sur carton. 28 x 20 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 123. N° Tombo : 1035.
Photo: M. B. Botelho.



Fig. 123 - R. Amoêdo. ***Severa***, 1905.
Huile sur toile.
Localisation inconnue.
Photo: <http://www.soraiacals.com.br>.



Photo. 17 - *Inauguration du buste de Rodolpho Amoêdo, par occasion du centenaire de sa naissance, décembre 1957.*
Source : RJ, Arquivo Nacional. Photo n° PH FOT 08543.003.

INDEX DES IMAGES

- 3 Fig. 1
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
A partida de Jacó, 1884
[*Le départ de Jacob*]
Huile sur toile. 106 x 135 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 56.
Photo : César Barreto.
- 4 Fig. 2
Victor Meirelles de Lima
(Florianópolis, 1832-Rio de Janeiro, 1903)
Primeira missa no Brasil, 1860.
[*Première messe au Brésil*]
Huile sur toile. 270 x 357 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 901.
Photo : Roberto Alves.
- 4 Fig. 3
Pedro Américo de Figueiredo e Melo
(Areias, 1843-Florence, 1905)
A Batalha do Avaí, 1877.
[*La bataille de l'Avaí*]
Huile sur toile. 600 x 1100 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 686.
Photo: Roberto Alves.
- 5 Fig. 4
João Zeferino da Costa
(Rio de Janeiro, 1840-Rio de Janeiro, 1915)
A Pompeiana, 1879.
[*La pompeïenne*]
Huile sur toile. 219 x 120 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 993.
Photo: Roberto Alves.
- 6 Fig. 5
José Ferraz de Almeida Junior
(Itu, 1850-Piracicaba, 1899)
Caipira picando fumo, 1893
[*Paysan coupant du tabac*]
Huile sur toile. 202 x 141 cm.

São Paulo, Pinacoteca. N° Inv. : RM 13.
Photo : *Almeida Júnior. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros*. N° 11.
São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 2013.

6 Fig. 6

José Ferraz de Almeida Junior

(Itu, 1850-Piracicaba, 1899)

Violeiro, 1899

[*Joueur de guitare*]

Huile sur toile. 141 x 172 cm.

São Paulo, Pinacoteca. N° Inv. : RM 1251.

Photo : *Almeida Júnior. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros*. N° 11.

São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 2013.

7 Fig. 7

Décio Villares

(Rio de Janeiro, 1851-Rio de Janeiro, 1931)

Retrato de senhora, 1872

[*Portrait de dame*]

RJ, MNBA. N° Inv.: s/n°.

Photo: CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Page 111.

Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

7 Fig. 8

Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo

(Areias, 1856-Rio de Janeiro, 1916)

Ilusão do terceiro reinado ou

O último baile da Ilha Fiscal, 1905

[*Illusion du troisième royaume, dit aussi*

Le dernier bal de l'Île Fiscale]

Huile sur toile. 398 x 733 cm.

RJ, MHN. N° Inv. : 006.204.

Photo : Roberto Alves.

8 Fig. 9

Henrique Bernardelli

(Valparaíso, 1858-Rio de Janeiro, 1936)

Os bandeirantes, ca. 1885

[*Les bandeirantes*]

Huile sur toile. 400 x 290 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 256.

Photo: Roberto Alves.

8 Fig. 10

João Zeferino da Costa

(Rio de Janeiro, 1840-Rio de Janeiro, 1915)

- São João Batista*, 1873
[*Saint-Jean-Baptiste*]
Huile sur toile. 201,5 x 132,5 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 991.
- 9 Fig. 11
Belmiro de Almeida
(Cerro, 1858-Paris, 1935)
Flagelação do Cristo, 1885
[*Flagellation du Christ*]
Huile sur toile.
RJ, Igreja de São Francisco da Penitência.
Photo: Roberto Alves.
- 9 Fig. 12
Belmiro de Almeida
(Cerro, 1858-Paris, 1935)
Arrufos, 1887
[*Fâcheries*]
Huile sur toile. 89 x 116 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 27.
Photo: Roberto Alves.
- 10 Fig. 13A
Henri Gervex
(Paris, 1852-Paris, 1929)
Retour du bal, 1879
Huile sur toile. 158,8 x 203,8 cm.
Localisation inconnue.
Photo: Sothebys NY.
- 10 Fig. 13B
Henri Gervex
(Paris, 1852-Paris, 1929)
Retour du bal, s.d.
Huile sur toile. 66 x 81,2 cm.
Localisation inconnue.
Photo: Sothebys NY.
- 11 Fig. 14
Antonio Parreiras
(Niterói, 1860-Niterói, 1937)
Fantasia, 1909
[*Fantaisie*]
Huile sur toile. 89 x 146 cm.
SP, Pinacoteca. N° Inv. : RM 57.
Photo: Isabella Matheus.

11 Fig. 15

Antonio Parreiras

(Niterói, 1860-Niterói, 1937)

Nonchalance, 1914

Huile sur toile.

Localisation inconnue.

12 Fig. 16

José Ferraz de Almeida Junior

(Itu, 1850-Piracicaba, 1899)

A partida da monção, 1897

[*Départ de la campagne*]

Huile sur toile. 390 x 640 cm.

SP, MP. N° Inv.: 1-19137-0000-0000.

Photo : *Almeida Júnior. Coleção Folha Grandes Pintores*

Brasileiros. N° 11. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 2013.

12 Fig.16A

Antonio Parreiras

(Niterói, 1860-Niterói, 1937)

Flor do mal, 1918

[*Fleur du mal*]

Niterói, Museu Antonio Parreiras.

Photo: CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*.

Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

13 Fig. 17

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

O sacrificio de Abel, 1878

[*Le sacrifice d'Abel*]

Huile sur toile. 116,4 x 89,5 cm.

RJ, MDJVI. N° Inv. : 6.

Photo: Rafael Bteshe.

14 Fig. 18

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Marabá, 1882

Huile sur toile. 120 x 170 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 59.

Photo: MNBA.

14 Fig. 19

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

O último Tamoio, 1883

[*Le dernier des Tamoios*]

Huile sur toile. 180 x 260 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 62.
Photo: César Barreto.

15 Fig. 20

Alexandre Cabanel

(Montpellier, 1823-Paris, 1889)

Naissance de Vénus, 1863

Huile sur toile. 130 x 225 cm.

Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : R.F. 273.

Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel
1823-1889, La tradition du beau.*

Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

15 Fig. 21

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Estudo de mulher, 1884

[*Etude de femme*]

Huile sur toile. 150 x 200 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 60.

Photo : MNBA.

16 Fig. 22

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Eros e a noite, 1917

[*Eros et la nuit*]

Huile sur toile. 150 x 200 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 68.

Photo : M. B. Botelho.

16 Fig. 23

James Jacques Tissot

(Nantes, 1836-1902)

Portrait de Sydney Milner-Gibson, 1872

Huile sur toile. 127 x 99,1 cm.

Bury Edmunds, Manor House Museum

Photo : Catalogue de l'exposition *De Nittis e Tissot. Pittori
Della vita moderna*. Barletta, Palazzo Della Marra, Pinacoteca
« G. De Nittis », 2006.

17 Fig. 24

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

A narração de Philletas, 1887

[*Le récit de Philletas*]

Huile sur toile. 251 x 310 cm.

RJ, MNBA. N° Tombo : 52.

Photo: Roberto Alves.

17 Fig. 25

Puvis de Chavannes

(Lyon, 1824-Paris, 1898)

L'espérance, vers 1872

Huile sur toile. 70,5 x 82 cm.

Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : 20117.

Photo : Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures.

Paris : RMN, 1990.

18 Fig. 26

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Jesus em Cafarnaum, 1887

[*Jésus à Capharnaïm*]

Huile sur toile. 249 x 311 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 54.

Photo: MNBA.

18 Fig. 26A

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Estudo para Jesus em Cafarnaum, 1885

[*Etude pour Jésus à Capharnaïm*]

Huile sur toile. 63 x 78 cm.

SP, Pinacoteca. N° Inv. : 2419. N° Registro: 1435.

Photo: Pinacoteca.

19 Fig. 27

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Retrato de Adelaide Amoêdo, 1892

[*Portrait d'Adelaïde Amoêdo*]

Huile sur bois. 41 x 33 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 130. N° Tombo: 107.

Photo: Fernando Chaves.

20 Fig. 28

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Saudade, 1901

[*Nostalgie*]

Huile sur toile. 141 x 99 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 53.

Photo: Jaime Acioli.

20 Fig. 29

Puvis de Chavannes

(Lyon, 1824-Paris, 1898)

Le ballon, 1870

Huile sur toile. 136,7 x 86,5 cm.
Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : R.F. 1987-21.
Photo : Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures.
Paris : RMN, 1990.

21 Fig. 30

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

A morte de Atala, 1883

[*La mort d'Atala*]

Huile sur toile. 96 x 115 cm.

SP, collection privée.

Photo: catalogue de l'exposition *30 Mestres da Pintura no Brasil, 30 anos Credicard*.

São Paulo : MASP, 2001.

21 Fig. 31

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Desdemona, 1892

[*Desdemone*]

Huile sur toile. 97 x 130,5 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 57.

Photo: Jaime Acioli.

22 Fig. 32

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Más notícias, 1895

[*Mauvaises nouvelles*]

Huile sur toile. 100 x 74 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 65. N° Tombo: 63.

Photo: MNBA.

22 Fig. 33 et 33A

Jacques-Louis David

(Paris, 1748-Bruxelles, 1825)

Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils, 1789.

Huile sur toile. 323 x 422 cm.

Paris, musée du Louvre. N° Inv. : INV. 3693.

Photo : Catalogue de l'exposition *De la scène au tableau*.

Paris : Skira-Flammarion, 2009.

Photo 1

L. Musso et Cie.

(Photographia Brasileira. Rua Uruguayana, n°. 30. RJ, Brésil)

Professor Rodolpho Amoêdo

RJ, vers septembre 1904

[*Professeur Rodolpho Amoêdo*]

(V. Chapitre I)

23 Photo 2

Auteur anonyme.

Luiz Carlos Amoêdo

Photo: <https://www.entretenimento.r7.com/>

23 Photo 3

Militão Augusto de Azevedo

(Rio de Janeiro, 1837-São Paulo, 1905)

Rodolpho Amoêdo, ca. août 1879

SP, MP. N° Inv.: 1-16544-2049-2814.

24 Fig. 34

José Ferraz de Almeida Junior

(Itu, 1850-Piracicaba, 1899)

Derrubador brasileiro, 1879

[*Le défricheur brésilien*]

Huile sur toile. 225 x 185 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 37.

Photo : *Almeida Júnior. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. N° 11.*

São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 2013.

24 Fig. 35

José Ferraz de Almeida Junior

(Itu, 1850-Piracicaba, 1899)

Remorsos de Judas, 1880

[*Les remords de Judas*]

Huile sur toile. 209 x 163,3 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 38.

Photo: Roberto Alves.

25 Fig. 36

José Ferraz de Almeida Junior

(Itu, 1850-Piracicaba, 1899)

A fuga da sacra familia para o Egito, 1881

[*La fuite en Egypte*]

Huile sur toile. 320 x 223 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 34.

Photo : *Almeida Júnior. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. N° 11.*

São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 2013.

26 Fig. 37

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Figura feminina num ateliê, s. d.

[*Figure féminine dans un atelier*]

Huile sur bois. 48 x 64,5 cm.
RJ, Collection Hecilda et Sérgio Fadel.
Photo : Editions Pinakotheke.

26 Fig. 38

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Num ateliê, s. d.

[*Dans un atelier*]

Huile sur bois.

Localisation inconnue.

Photo : catalogue de *l'Exposição Rodolpho Amoêdo,*

Comemorativa do Centenário de seu nascimento

– 1857-1957. RJ : sans éditeur, 1957.

27 Fig. 39

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Meditação, 1915

[*Méditation*]

Huile sur bois. 27 x 19 cm.

Localisation inconnue.

Photo: www.soraiacals.com.br

27 Fig. 40

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Retrato de Hermínia Leão Veloso (esboço) (1), ca. 1896

[*Portrait d'Hermínia Leão Velos (esquisse)*]

Huile et aquarelle sur carton.

RJ, MNBA. N° Inv. : 102.

Photo: M. B. Botelho.

28 Fig. 40A

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Retrato de Hermínia Leão Veloso (esboço) (2), ca. 1896

[*Portrait d'Hermínia Leão Velos (esquisse)*]

Huile et aquarelle sur carton.

RJ, MNBA. N° Inv. : 102.

Photo: M. B. Botelho.

28 Fig. 41

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Cabeça de oriental, 1920

[*Tête d'oriental*]

Huile sur bois. 57 x 45 cm.

SP, MASP. N° Inv.: 541.

Photo: MASP.

29 Fig. 42

Tancrède Bastet

(Domène, 1858-Grenoble, 1942)

Vue de l'atelier de Cabanel, 1883

Huile sur toile. 65 x 80,5 cm.

Musée des Beaux-Arts de Grenoble. N° Inv. : MG 1332.

Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau.*

Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

29 Fig. 43

Lucien Laurent-Gsell

(Paris, 1860-Paris, 1944)

L'Atelier Cabanel à l'Ecole des beaux-arts, 1885

Huile sur bois. 55 x 46 cm.

Morlaix, musée de Morlay. N° Inv. : 89-952.

Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau.*

Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

30 Fig. 44

François Boucher

(Paris, 1703-Paris 1770)

L'Odalisque, 174(5?)

Huile sur toile. 53 x 64 cm.

Paris, musée du Louvre. N° Inv. : R.F. 2140.

Photo : <https://oliaklodvenitiens.wordpress.com>

30 Fig. 45

Jean-Auguste-Dominique Ingres

(Montauban, 1780-Paris, 1867)

Une odalisque, aussi dite, *La Grande odalisque*, 1814

Huile sur toile. 91 x 162 cm.

Paris, musée du Louvre. N° Inv. : 1158.

Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau.*

Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

31 Fig. 46

Jean-Auguste-Dominique Ingres

(Montauban, 1780-Paris, 1867)

Odalisque et l'esclave, 1842

Huile sur toile.

Baltimore, The Walters Art Museum.

Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau.*

Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

- 31 Fig. 47
Henri Gervex
(Paris, 1852-Paris, 1929)
Rolla, 1878
Huile sur toile. 175 x 220 cm.
Bordeaux, musée des Beaux-Arts. N° Inv. : Bx E 1455.
Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau*.
Paris : Somogy éditions d'art, 2010.
- 32 Fig. 48
Puvis de Chavannes
(Lyon, 1824-Paris, 1898)
Jeunes filles au bord de la mer, ca 1879
Huile sur toile. 61 x 47 cm.
Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : RF 2015.
Photo : Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures. Paris : RMN, 1990.
- 32 Fig. 49
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Estudo de nu na praia, s. d.
[*Etude de nu à la plage*]
Aquarelle sur papier. 48 x 26,3 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1168.
Photo : M. B. Botelho.
- 33 Fig. 50
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Dorso de mulher, 1881
[*Dos de femme, étude de nu*]
Huile sur toile. 92 x 65 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 58.
Photo : Jaime Acioli.
- 34 Fig. 51
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Amuada, 1882
[*Boudeuse*]
Huile sur toile. 73 x 49 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 55.
Photo : Fernando Zago.
- 35 Fig. 52
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Estudo para Jesus a Cafarnaum, ca. 1887

[*Etude pour Jésus à Capharnaüm*]

Crayon sur papier. 51 x 32 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 6827.

Photo : MNBA.

35 Fig. 53

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Etude pour Jésus à Capharnaüm, ca. 1887

Crayon sur papier. 51 x 32 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 6827.

Photo : MNBA.

35 Fig. 54

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Etude pour Jésus à Capharnaüm, vers 1887

Pastel sur papier. 51 x 32 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 6394.

Photo : MNBA.

36 Fig. 55

Auteur anonyme

Caricature avec sous-titre :

« Salve ! Abram esta Academia ! Estamos esperando há muito tempo que sua santidade o Leão XIII do ministério se decida a entregar as chaves ! Abram esta Academia ! (Coro de artistas diante da Academia de Belas Artes) ».

[Salut ! Ouvrez cette Académie ! Nous attendons depuis très longtemps que sa sainteté le Léon XIII du ministère se décide à livrer les clés ! Ouvrez cette Académie !

(Chœur d'artistes devant l'Académie des Beaux-Arts)]

Extrait de *Vida Fluminense. Periódico Ilustrado, Litterario e Sportivo*. Anno II. RJ, le 8 mars 1890. N° 25.

36 Fig. 56

Jean-Pierre Cortot

(Paris, 1787-Paris, 1843)

Daphnis et Chloé, 1827

Marbre. H : 1,43 m ; L : 0,81 m ; P : 0,82 m.

Paris, musée du Louvre. N° Inv. : C.C. 171.

Photo : <https://cartelfr.louvre.fr/>

37 Fig. 57

José Ferraz de Almeida Junior

(Itu, 1850-Piracicaba, 1899)

O descanso da modelo, 1882

[*Le repos du modèle* aussi dit, *Pendant le repos*]

RJ, MNBA. N° Inv. : 36.

Photo : CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. RJ : Edições Pinakothèque, 1983.

37 Fig. 58

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Dorso de mulher, s. d.

[*Dos de femme*]

Huile sur toile.

Localisation inconnue.

Photo: catalogue de l'Exposition Rodolpho Amoêdo,

Comemorativa do Centenário de seu nascimento – 1857-1957.

RJ: sans éditeur, 1957.

38 Fig. 59

Victor Meirelles de Lima

(Florianópolis, 1832-Rio de Janeiro, 1903)

Moema, 1866

Huile sur toile. 129 x 190 cm.

SP, MASP. N° Inv.: 267 P.

Photo : catalogue de l'exposition *30 Mestres da Pintura no Brasil, 30 anos Credicard*. Page 72. São Paulo : MASP, 2001.

38 Fig. 60

José Maria de Medeiros

(Ilha do Faial, 1849-Rio de Janeiro, 1925)

Iracema, 1884

Huile sur toile. 168,3 x 255 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 565A.

Photo : Roberto Alves.

39 Fig. 61

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Ateliê do artista em Paris aussi dit Um canto do ateliê, 1883

[*Un coin d'atelier*]

Aquarelle sur carton. 56,9 x 77 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 1236.

Photo : Roberto Alves.

39 Fig. 62

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Retrato de Adelaide Amoêdo, 1897

[*Portrait d'Adelaïde Amoêdo*]

Huile sur bois. 11,5 x 22 cm.

RJ, Collection Max Perlingeiro. N° Inv. : 173.

Photo : Editions Pinakothèque.

- 39 Photo 4
Auteur anonyme.
Senhorita Adelaide de Moraes, vers 1890
[*Mademoiselle Adelaïde de Moraes*]
RJ, collection privée.
- 40 Fig. 63
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Mulher de turbante rosa, 1891
[*Femme au turban rose*]
Localisation inconnue.
Photo : Rafael Peixoto.
- 40 Fig. 64
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Portrait de dame: désabillé jaune, noeud violet, 1892
Huile sur bois. 41 x 61 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 100. N° Tombo : 86.
Photo : César Barreto.
- 41 Fig. 65
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de moça com chapéu, 1894
[*Portrait de jeune fille au chapeau*]
Huile sur toile. 50,5 x 36 cm.
Fortaleza, Collection Airton Queiroz.
Photo : Editions Pinakothek.
- 41 Fig. 66
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Cena de café, s. d.
[*Au café*]
Aquarelle sur papier. 22,8 x 28,2 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 1222.
Photo: Roberto Alves.
- 42 Photo 5
Marc Ferrez
(Rio de Janeiro, 1843-Rio de Janeiro, 1923)
Avenida Central, 1909
[*Avenue Centrale*]
RJ, collection privée.
- 42 Photo 6
Auteur anonyme.

Avenida Central (Avenida Rio Branco)
[*Avenue Centrale (actuelle Avenue Rio Branco)*]
Localisation inconnue.

43 Fig. 67

Alexandre Cabanel

(Montpellier, 1823-Paris, 1889)

Phèdre, 1880

Huile sur toile. 194 x 286 cm.

Montpellier, musée Fabre. N° Inv. : 880.2.1.

Photo : Catalogue de l'exposition *De la scène au tableau*.

Paris : Skira-Flammarion, 2009.

43 Fig. 68

Alexandre Cabanel

Mort de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta, 1870

Huile sur toile. 184 x 255 cm.

Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : RF 69.

Photo : Catalogue de l'exposition *De la scène au tableau*.

Paris : Skira-Flammarion, 2009.

44 Fig. 69

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Tronco masculino

[*Torse masculin (d'après Pagnest)*]

Huile sur toile. 98 x 82,3 cm.

RJ, MDJVI. N° Inv. : 43.

Photo : Rafael Bteshe.

44 Fig. 69A

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Nu de menino sentado, 1881

[*Nu de garçon assis*]

Charbon sur papier. 65 x 48,5 cm.

RJ, MDJVI. N° Inv.: 253.

Photo: Caroline Campos.

44 Fig. 69B

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Nu de menino sentado, 1881

[*Nu de garçon assis*]

Charbon sur papier. 65 x 49,5 cm.

RJ, MDJVI. N° Inv.: 252.

Photo: Caroline Campos.

45 Fig. 70

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

São Paulo eremita (cópia de Ribera), s. d.

[*Saint-Paul ermite (d'après Ribera)*]

Huile sur toile. 198 x 153,5 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 3690. N° Tombo : 189.

Photo : M. B. Botelho.

45 Fig. 71

Jusepe Ribera

(Játiva, 1591-Naples, 1652)

Saint-Paul ermite, s. d.

Huile sur toile. 197 x 153 cm.

Paris, musée du Louvre. N° Inv. : R.F. 125.

Photo : RMN.

46 Fig. 72

Camille-Félix Bellanger

(Paris, 1853-Paris, 1923)

Abel, 1874

Huile sur toile. 110,5 x 215,4 cm.

Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : R.F. 142.

Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau*.

Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

46 Fig. 73

Edouard Manet

(Paris, 1832-Paris, 1883)

Olympia, 1863

Huile sur toile. 130,5 x 191 cm.

Paris, musée d'Orsay. N° Inv. : R.F. 644.

Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel 1823-1889, La tradition du beau*.

Paris : Somogy éditions d'art, 2010.

47 Fig. 74

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Esboço para Yara, s. d.

[*Esquisse pour Yara*]

Tempera sur papier. 24 x 31,5 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 1191.

Photo : M. B. Botelho.

47 Fig. 75

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Esboço para Yara (mais perfeito), s. d.

[*Esquisse pour Yara (plus achevée)*]
Tempera sur carton. 32,7 x 48,2 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1204.
Photo : M. B. Botelho.

48 Fig. 76

Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Estudo para Eros e a Noite (1), s.d.
[*Etude pour Eros et la Nuit (1)*]
Tempera sur bois. 49,5 x 30 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 80.
Photo : M. B. Botelho.

48 Fig. 77

Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Estudo para Eros e a Noite (2), s.d.
[*Etude pour Eros et la nuit*]
Tempera sur toile. 83 x 41 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 79. N° Tombo : 73.
Photo : M. B. Botelho.

48 Fig. 77A

Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Estudo para Eros e a Noite (2) (détail), s.d.
[*Etude pour Eros et la nuit*]
Tempera sur toile. 83 x 41 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 79. N° Tombo : 73.
Photo : M. B. Botelho.

49 Fig. 78

Victor Meirelles de Lima
(Florianópolis, 1832-Rio de Janeiro, 1903)
Batalha dos Guararapes, 1879
[*Bataille des Guararapes*]
Huile sur toile. 494,5 x 923 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 903.
Photo : Roberto Alves.

49 Fig. 79

Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Teixeira Mendes em seu apartamento em Paris, 1880
[*Teixeira Mendes dans son appartement à Paris*]
Huile sur toile. 22,5 x 28 cm.
RJ, IPB. N° Inv.: s/n°.
Photo : M. B. Botelho.

50 Fig. 80

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Retrato de homem, 1879

[*Portrait d'homme*]

Huile sur zinc. 35,7 x 25,1 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : s/n°. N° Tombo : 114.

Photo: M. B. Botelho.

50 Fig. 81

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Estudo de cabeça, 1879

[*Etude de tête (1)*]

Huile sur carton. 41 x 30 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 64.

Photo: César Barreto.

51 Fig. 82

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Estudo de cabeça, 1879

[*Etude de tête (2)*]

Huile sur toile. 65,3 x 54,2 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : s/n°. N° Tombo: 66.

Photo: M. B. Botelho.

51 Fig. 83

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Cabeça de velho, 1880

[*Tête de vieillard*]

Huile sur toile. 64,8 x 53,5 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 67. N° Tombo: 65.

Photo: M. B. Botelho.

52 Fig. 84

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Missa de São Martinho (cópia de Tiepolo), s. d.

[*Messe de Saint-Martin (d'après Tiepolo)*]

Huile sur toile. 81 x 60 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 188.

Photo : A. Caetano.

52 Fig. 85

Belmiro de Almeida

(Cerro, 1858-Paris, 1935)

Sem título (cópia de Tiepolo), s. d.

[*Sans titre (d'après Tiepolo)*]
Huile sur toile. 100 x 72 cm.
Localisation inconnue.

53 Fig. 86

Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato coletivo de escritores, 1889
[*Portrait collectif d'écrivains*]
Huile sur toile. 64 x 54 cm.
RJ, ABL. N° Inv.: s/n°.
Photo: ABL.

54 Fig. 87

Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Estudo de cabeças (três homens rindo), s. d.
[*Etude de têtes (trois hommes souriant)*]
Huile sur bois. 46 x 37 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 149. N° Tombo : 121.
Photo: M. B. Botelho.

54 Fig. 88

Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Quatro cabeças masculinas, s. d.
[*Quatre têtes masculines*]
Huile sur toile. 45,5 x 21,7 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 117.
Photo: M. B. Botelho.

54 Fig. 89

Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Magnolia (estudo), ca. 1899
Aquarelle et crayon sur papier. 27,8 x 23,7 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 1247.
Photo: M. B. Botelho.

54 Fig. 90

Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Sem título, ca. 1899
[*Sans titre*]
Aquarelle sur papier. 32,7 x 25,2 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 1243.
Photo: M.B.Botelho.

55 Photo 7

Auteur anonyme.

Francelina Cecy de Moraes Lody, s. d.
RJ, collection privée.

55 Fig. 91

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Sem título, s. d.

[*Sans titre*]

RJ, MNBA. N° Inv. : 7481 AA. N° Tombo : 6481.

Photo : M. B. Botelho.

56 Fig. 92

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Retrato de Júlia Lopes de Almeida, s.d.

[*Portrait de Júlia Lopes de Almeida*]

Huile sur toile.

Localisation inconnue.

Photo : catalogue de *l'Exposição Rodolpho Amoêdo,*

Comemorativa do Centenário de seu nascimento

– 1857-1957. RJ : sans éditeur, 1957.

56 Fig. 93

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Estudo para o retrato de Júlia Lopes de Almeida, s. d.

[*Etude pour le Portrait de Júlia Lopes de Almeida*]

Crayon sur papier. 23,5 x 30 cm.

RJ, Collection Max Perlingeiro. N° Inv. : 491.

Photo : Editions Pinakothek.

57 Fig. 94

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Estudo para o retrato de Felinto de Almeida, ca. 1896

[*Etude pour le portrait de Felinto de Almeida*]

Aquarelle sur papier. 20,5 x 27 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 1198.

Photo: M. B. Botelho.

57 Fig. 95

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Esboço do retrato de Carlos de Carvalho

ao piano, s. d.

[*Esquisse pour le portrait de Carlos de Carvalho au piano*]

Aquarelle et tempera. 33,2 x 24,2 cm.

RJ, MNBA. N° Inv.: 1200.

Photo: M. B. Botelho

- 58 Fig. 96
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de mulher com leque
ou Retrato de Hermínia Leão Veloso, 1897
[*Portrait de femme à l'éventail*
aussi dit, Portrait de Hermínia Leão Veloso]
Huile sur toile.
Localisation inconnue.
Photo : <http://www.soraiacals.com.br>.
- 58 Fig. 97
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de mulher com leque (esboço), ca. 1897
[*Portrait de femme à l'éventail (esquisse)*]
Huile sur carton. 29,8 x 21,4 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 108. N° Tombo : 92.
Photo : M. B. Botelho.
- 59 Fig. 98
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Recordação, 1897
[*Souvenir*]
Aquarelle sur carton. 30,8 x 24,5 cm.
Juiz de Fora, MAPRO. N° Inv.: 82-21-421.
Photo: MAPRO.
- 59 Fig. 99
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de perfil da cunhada do artista
ou Meditação (esboço)
[*Portrait de profil de la belle-sœur de l'artiste*
dit aussi, Méditation (esquisse)]
Huile sur bois. 33 x 25 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 105.
Photo: MNBA.
- 60 Fig. 100
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de José Júlio da Silva Ramos, 1899
Tempera sur bois. 72 x 40,5 cm.
RJ, Instituto Cultural Sérgio Fadel.
Photo: Editions Pinakothek.

- 61 Fig. 101
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Croqui do Diploma de membro honorário da Escola Nacional de Belas Artes, s. d.
[*Croquis du Diplôme de membre honoraire de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts*]
Crayon sur papier.
RJ, MNBA. N° Inv.: 7481AA. N° Tombo: 6481.
Photo: M. B. Botelho.
- 61 Fig. 102
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Escola Nacional de Bellas Artes. Capa do catálogo Da VI Exposição Geral de Bellas-Artes, ca. 1899
[*Ecole Nationale des Beaux-Arts. Couverture du catalogue de la VIème Exposition Générale des Beaux-Arts*]
Crayon sur papier. 23,8 x 17,1 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 7547. N° Tombo: 6615.
Photo: M. B. Botelho.
- 62 Fig. 103
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Auto-retrato, 1900
[*Autoportrait*]
Huile sur bois. 62,6 x 41,5 cm.
RJ, MHN. N° Inv.: 006.334.
Photo: Roberto Alves.
- 63 Fig. 104
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de Mlle. L.M., 1900
[*Portrait de Mlle L. M.*]
Huile sur bois.
Localisation inconnue.
Photo: *Revista da Semana*. N° 21. 1900.
- 63 Fig. 105
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Cabeça de mulher com mantilha amarela, ca. 1900
[*Tête de femme au voile jaune*]
Aquarelle sur papier. 36,6 x 27,4 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1120.
Photo: M. B. Botelho.

- 64 Fig. 106
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Cabeça de moça, ca. 1900
[*Tête de jeune fille*]
Tempera sur carton. 28 x 22 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 139. N° Tombo: 109.
Photo: M. B. Botelho.
- 64 Fig. 107
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de moça, ca. 1900
[*Portrait de jeune fille*]
Aquarelle sur papier. 35,2 x 21,5 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1327.
Photo: M. B. Botelho.
- 64 Fig. 108
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de mulher (inacabado), ca.1900
[*Portrait de femme (inachevé)*]
Aquarelle et tempera sur papier. 39,5 x 31 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1331.
Photo: M. B. Botelho.
- 65 Fig. 109
Stapler
(?)
Retrato de Laura Moraes Esnaty, s.d.
[*Portrait de Laura Moraes Esnaty*]
Huile sur toile.
RJ, collection privée.
- 65 Fig. 110
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de mulher, s. d.
[*Portrait de femme*]
RJ, MNBA.
Photo : M. B. Botelho.
- 66 Fig. 111
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Sahida de baile, 1900
[*Sortie de bal*]
Huile sur toile.

Localisation inconnue.
Photo: *Revista da Semana*. N° 21. 1900.

66 Fig. 112

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Retrato da Srta. Maria de Moraes, 1902

[*Portrait de Mlle Maria de Moraes*]

Huile sur toile. 80 x 65 cm.

Localisation inconnue.

Photo: F. Acquarone. *Obras-primas de Rodolfo Amoêdo 1857-1941, Mestre da Pintura Brasileira*.

Rio de Janeiro: sans éditeur, 1941.

67 Fig. 113

Elyseo d'Angelo Visconti

(Giffoni Valle Piana, 1866-Rio de Janeiro, 1944)

Gioventù, 1898

[*Jeunesse*]

Huile sur toile. 65 x 49 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 956.

Photo: catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. RJ: MNBA, 2012.

67 Fig. 114

Elyseo d'Angelo Visconti

(Giffoni Valle Piana, 1866-Rio de Janeiro, 1944)

Oréadas, 1899

Huile sur toile. 182,2 x 108 cm.

RJ, MNBA. N° Inv.: 965.

Photo: catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. RJ: MNBA, 2012.

67 Fig. 115

Elyseo d'Angelo Visconti

(Giffoni Valle Piana, 1866-Rio de Janeiro, 1944)

Recompensa de São Sebastião, 1898

Huile sur toile. 218,8 x 133,9 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 966.

Photo : catalogue de l'exposition *Eliseu Visconti, a modernidade antecipada*. RJ: MNBA, 2012.

68 Fig. 116

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

São João Batista, 1902

[*Saint-Jean Baptiste*]

Huile sur toile. 68 x 91 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 74. N° Tombo: 71.

Photo: A. Caetano.

68 Fig. 117

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Estudo para o quadro São João Batista, ca. 1902

[*Etude pour le tableau Saint-Jean Baptiste*]

Huile sur toile. 27 x 19 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 75. N° Tombo: 1078.

Photo: M. B. Botelho.

68 Fig. 118

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Paisagem com figura de São João Batista
(*estudo*), ca. 1902

[*Paysage avec figure de Saint-Jean Baptiste (étude)*]

Huile sur toile. 19 cm x 27 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 184. N° Tombo: 146.

Photo: M. B. Botelho.

69 Fig. 119

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Retrato do pintor Souza Lobo, 1903

[*Portrait du peintre Souza Lobo*]

Huile sur carton. 66,5 x 48 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : s/n°. N° Tombo: 67.

Photo: M. B. Botelho.

69 Fig. 120

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Retrato de Raul Pompéia, s. d.

[*Portrait de Raul Pompéia*]

Tempera sur bois. 26,5 x 19,5 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 150. N° Tombo: 122.

Photo: M. B. Botelho.

69 Fig. 121

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Retrato do visconde de Porto Seguro,
Francisco Adolfo de Varnhagen, 1917

[*Portrait du vicomte de Porto Seguro*]

Crayon sur papier. 29 x 22 cm.

RJ, IHGB.

Photo: IHGB.

- 70 Fig. 122
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Cabeça de moça ou Captiva, 1904
[*Tête de fille aussi dit, Captive*]
Tempera sur carton. 28 x 20 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 123. N° Tombo : 1035.
Photo: M. B. Botelho.
- 70 Fig. 123
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Severa, 1905
[*Sévère*]
Huile sur toile.
Localisation inconnue.
Photo: <http://www.soraiacals.com.br>.
- 71 Fig. 124
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de mulher, s. d.
[*Portrait de femme*]
Aquarelle sur papier. 39,2 x 26,8 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1033.
Photo : M. B. Botelho.
- 71 Fig. 125
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Figura feminina junto a uma janela
ou *Oração*, 1904
[*Figure féminine auprès d'une fenêtre aussi dit, Prière*]
Huile sur bois. 73 x 40 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 96.
Photo: César Barreto.
- 72 Fig. 126
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de homem, 1904
[*Portrait d'homme*]
Tempera sur bois. 34 x 28 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 152. N° Tombo: 124.
Photo: M. B. Botelho.
- 72 Fig. 127
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Retrato de Eduardo Paulo de Moraes, 1904

[*Portrait d'Eduardo Paulo de Moraes*]

Huile sur bois. 45 x 19 cm.

RJ, Collection Max Perlingeiro. N° Inv. : s/n°.

Photo: M. B. Botelho.

73 Fig. 128

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Alegoria da Justiça, 1914

[*Allégorie de la Justice*]

Huile sur toile marouflée au mur.

RJ, Centro Cultural da Justiça Federal.

Photo: Roberto Alves.

73 Fig. 129

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Alegoria da Justiça (detalhe), 1914

[*Allégorie de la Justice (détail)*]

Huile sur toile marouflée au mur.

RJ, Centro Cultural da Justiça Federal.

Photo: Roberto Alves.

74 Fig. 130

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Estudo de alegoria, s. d.

[*Etude d'allégorie*]

Tempera sur toile. 26 x 36,6 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 172.

Photo: M. B. Botelho.

74 Fig. 131

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Estudo para composição decorativa: alegoria da justiça, s. d.

[*Etude pour composition décorative: allégorie de la justice*]

Huile sur carton. 44,5 x 28,5 cm.

RJ, MNBA. N° Inv. : 1329.

Photo: M. B. Botelho.

74 Fig. 132

Rodolpho Amoêdo

(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)

Estudo para alegoria da Justiça, s. d.

[*Etude pour l'allégorie de la Justice*]

Aquarelle et plume sur papier.

Localisation inconnue.
Photo: <http://www.soraiacals.com.br>

- 75 Fig. 133
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
O Egito, 1916
[*L'Egypte*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.
- 75 Fig. 134
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Roma, 1916
[*Rome*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.
- 76 Fig. 135
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
A Grécia, 1916
[*La Grèce*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.
- 76 Fig. 136
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
A Judéia, 1916
[*La Judée*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.
- 77 Fig. 137
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
A Espanha, 1916
[*L'Espagne*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.
- 77 Fig. 138
Rodolpho Amoêdo

- (Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
A França, 1916
[*La France*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.
- 78 Fig. 139
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
A Hungria, 1916
[*La Hongrie*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.
- 78 Fig. 140
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
A Polônia, 1916
[*La Pologne*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Theatro Municipal.
Photo : Roberto Alves.
- 79 Fig. 141
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato do Professor Girardet, 1919
[*Portrait du Professeur Girardet*]
Huile sur toile. 93,5 x 69 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 190.
Photo : M. B. Botelho.
- 79 Fig. 142
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Autoretrato, 1921
[*Autoportrait*]
Aquarelle et tempera. 58 x 43 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 1076.
Photo : César Barreto.
- 80 Fig. 143
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Estudo para Moema (1), s. d.
[*Etude pour Moema (1)*]
Tempera sur toile. 54 x 65 cm

RJ, MNBA. N° Inv.: 87. N° Tombo: 77.
Photo: M. B. Botelho.

- 80 Fig. 144
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Estudo para Moema (2), s. d.
[*Etude pour Moema (2)*]
Tempera sur carton. 29 x 49,8 cm
RJ, MNBA. N° Inv. : 1083.
Photo : M. B. Botelho.
- 81 Fig. 145
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Jesus descendo o Monte das Oliveiras, 1928
[*Jésus descend le Mont des Oliviers*]
Huile sur toile. 130 x 90,5 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 61.
Photo: Roberto Alves.
- 82 Fig. 146
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Bandeirante Borba Gato, 1929
Huile sur toile. 233 x 158 cm.
Juiz de Fora, MAPRO. N° Inv.: 82.21.326.
Photo: MAPRO.
- 83 Fig. 147
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Autoretrato, ca. 1930
[*Autoportrait*]
Gouache. 33,5 x 23,7 cm.
Juiz de Fora, MAPRO. N° Inv.: 82.21.418.
Photo: MAPRO.
- 83 Fig. 148
Armando Martins Vianna
(Rio de Janeiro, 1897-Rio de Janeiro, 1991)
Retrato do Prof. Rodolfo Amoêdo, 1936
[*Portrait du Prof. Rodolfo Amoêdo*]
Huile sur toile. 95,5 x 90,5 cm.
RJ, MDJVI. N° Inv.: 3247.
Photo: M. B. Botelho.
- 84 Photo 8
Auteur anonyme.
Exposition de Maria Pardos et Regina Veiga

à la Galerie Jorge.
RJ, octobre 1916.
(Amoêdo est debout, le premier à droite,
juste derrière une dame à chapeau).

- 84 Photo 9
Auteur anonyme.
*Amoêdo et Portinari à l'Exposition
d'Art Contemporain à l'ENBA.*
RJ, ENBA, 1922.
(Portinari est le deuxième debout à gauche,
tenant un chapeau. Amoêdo est dans le deuxième
rang à droite, portant des lunettes).
RJ, P. Portinari.
- 85 Fig. 149
Alexandre Cabanel
(Montpellier, 1823-Paris, 1889)
La duchesse de Vallombrosa, 1869
Localisation inconnue.
Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel
1823-1889, La tradition du beau.*
Paris : Somogy éditions d'art, 2010.
- 85 Fig. 150
Alexandre Cabanel
(Montpellier, 1823-Paris, 1889)
Madame John Jacob Ridgway, 1861
Localisation inconnue.
Photo : Catalogue de l'exposition *Alexandre Cabanel
1823-1889, La tradition du beau.*
Paris : Somogy éditions d'art, 2010.
- 86 Fig. 151
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato do Dr. Paulo de Frontin, s. d.
[Portrait de Paulo de Frontin]
Huile sur bois. 80,5 x 65,5 cm.
RJ, MDJVI. N° Inv.: 23.
Photo: Rafael Bteshe.
- 86 Fig. 152
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de Adelaide Amoêdo, ca. 1930
[Portrait d'Adelaide Amoêdo]
Huile sur toile. 38,2 x 29,5 cm.
RJ, MHN. N° Inv.: 006.509.

Photo: Roberto Alves.

- 86 Fig. 153
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato da Senhora Amoêdo, ca. 1890-1891
[*Portrait de Madame Amoêdo*]
Huile sur bois. 19,7 x 13,2 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 102. N° Tombo : 88.
Photo: M. B. Botelho.
- 87 Fig. 154
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de Décio Villares, s. d.
[*Portrait de Décio Villares*]
Huile sur toile. 78,8 x 59 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 93. N° Tombo : 80.
Photo : M. B. Botelho.
- 87 Fig. 155
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de Décio Villares, s. d.
[*Portrait de Décio Villares*]
Huile sur bois. 18 x 12 cm.
SP, Pinacoteca. N° Inv. : 5882.
Photo : Pinacoteca.
- 87 Photo 10
Auteur anonyme.
Décio Villares, s. d.
- 88 Fig. 156
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato do pintor João Timóteo da Costa, 1908
[*Portrait du peintre João Timóteo da Costa*]
Huile sur bois. 50 x 29 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 191.
Photo : César Barreto.
- 88 Fig. 157
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de Belmiro de Almeida, s. d.
[*Portrait de Belmiro de Almeida*]
Huile sur toile. 35 x 28 cm.
RJ, MNBA. N° Inv. : 97. N° Tombo : 83.
Photo : M. B. Botelho.

- 89 Fig. 158
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de moça com pandeiro, s. d.
[Portrait of young girl with musical instrument]
Huile sur bois. 42 x 23 cm.
RJ, Collection Hecilda et Sérgio Fadel.
Photo: Editions Pinakothek.
- 90 Fig. 159
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Decoração do Palácio do Itamaraty, 1906
[Décoration du Palais de l'Itamaraty]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Palais de l'Itamaraty.
Photo: Hélien Verraes Alves.
- 90 Fig. 160
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Decoração do Palácio do Itamaraty, 1906
[Décoration du Palais de l'Itamaraty]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Palais de l'Itamaraty.
Photo: Hélien Verraes Alves.
- 91 Fig. 161
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Decoração do Palácio do Itamaraty
(detalhe), 1906
[Décoration pour le Palais de l'Itamaraty (détail)]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Palais de l'Itamaraty.
Photo: Hélien Verraes Alves.
- 91 Fig. 162
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Decoração do Palácio do Itamaraty
(detalhe), 1906
[Décoration pour le Palais de l'Itamaraty (détail)]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Palais de l'Itamaraty.
Photo: M. B. Botelho.

- 91 Fig. 163
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Decoração do Palácio do Itamaraty
(*detalhe*), 1906
[*Décoration pour le Palais de l'Itamaraty (détail)*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Palais de l'Itamaraty.
Photo: M. B. Botelho.
- 91 Fig. 164
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Decoração do Palácio do Itamaraty
(*detalhe*), 1906
[*Décoration pour le Palais de l'Itamaraty (détail)*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Palais de l'Itamaraty.
Photo: Hélien Verraes Alves.
- 92 Fig. 165
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Reflexão, 1910
[*Réflexion*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, BN.
Photo: Roberto Alves.
- 93 Fig. 166
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Memória, 1910
[*Mémoire*]
Huile sur toile marouflée au mur. 344 x 104 cm.
RJ, BN.
Photo: Roberto Alves.
- 94 Fig. 167
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Reflexão (detalhe), 1910
[*Réflexion (détail)*]
Huile sur toile marouflée au mur. 344 x 104 cm.
RJ, BN.
Photo: Roberto Alves.

- 94 Fig. 168
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Memória (detalhe), 1910
[*Mémoire (détail)*]
Huile sur toile marouflée au mur. 344 x 104 cm.
RJ, BN.
Photo: Roberto Alves.
- 95 Fig. 169
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Decoração do teto do Supremo Tribunal Federal, 1914
[*Décoration du plafond du Tribunal Fédéral Suprême*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, CCJF.
Photo: Roberto Alves.
- 95 Fig. 170
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Decoração do teto do Supremo Tribunal Federal (detalhe), 1914
[*Décoration du plafond du Tribunal Fédéral Suprême (détail)*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, CCJF.
Photo: Roberto Alves.
- 96 Fig. 171
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
O ciclo do ouro, ca. 1922
[*Le cycle de l'or*]
Huile sur toile marouflée au mur. 222 x 132 cm.
SP, MP. N° Inv. : 1-19543-0000-0000.
Photo: José Rosael.
- 97 Fig. 172
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Fundação da cidade do Rio de Janeiro por Estácio de Sá, 1923
[*Fondation de la ville de Rio de Janeiro par Estácio de Sá*]
Huile sur toile marouflée au mur.
RJ, Câmara Municipal.
Photo: Câmara Municipal.

- 97 Fig. 173
Rodolpho Amoêdo
 (Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Batalha de Uruçuí, 1923
 [Bataille d'Uruçuí]
 Huile sur toile marouflée au mur.
 RJ, Câmara Municipal.
 Photo: Câmara Municipal.
- 98 Photo 11
 Auteur anonyme.
Amoêdo achevant les travaux de son décor
Au Conseil Municipal de RJ, 1923.
 Photo: archives du MHN. Cote: RA 47.1.
- 98 Fig. 174
Rodolpho Amoêdo
 (Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Anseio, ca. 1907
 [Angoisse]
 Aquarelle sur carton.
 Localisation inconnue.
 Photo: *Revista da Semana*. N° 376. RJ, le 28 juillet 1907.
- 99 Fig. 175
James Jacques Tissot
 (Nantes, 1836-Chenecey-Buillon, 1902)
Evening, 1878
 Huile sur toile. 91 x 51 cm.
 Paris, musée d'Orsay. N° Inv.: RF 2253.
 Photo: catalogue de l'exposition *Impressionismo, Paris e a modernidade*. RJ: CCBB, 2012.
- 100 Fig. 176
James Jacques Tissot
 (Nantes, 1836-Chenecey-Buillon, 1902)
Portrait de Kathleen Newton (Mavourneen), 1877
 Huile sur toile. 90 x 51 cm.
 Localisation inconnue.
- 100 Fig. 176A
James Jacques Tissot
 (Nantes, 1836-Chenecey-Buillon, 1902)
Méditation, 1860
 Huile sur toile. 92 x 63,5 cm.
 Localisation inconnue.

- 100 Fig. 177
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Cena de interior ou Moça de vermelho, s. d.
[*Scène d'intérieur aussi dit jeune femme en rouge*]
Aquarelle sur papier. 27,5 x 21,2 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 1279.
Photo: M. B. Botelho.
- 101 Fig. 178
Candido Torquato Portinari
(Brodowski, 1903-Rio de Janeiro, 1962)
Guerra, 1956
[*Guerre*]
Huile sur bois. 1400 x 1058 cm.
New York, Organisation des Nations Unies.
Photo: *Portinari*. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros.
São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 2013.
- 101 Fig. 179
Candido Torquato Portinari
(Brodowski, 1903-Rio de Janeiro, 1962)
Paz, 1956
[*Paix*]
Huile sur bois. 1400 x 953 cm.
New York, Organisation des Nations Unies.
Photo: *Portinari*. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros.
São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 2013.
- 102 Photo 12
Auteur anonyme.
Amoêdo, sa femme Adelaïde et un ami, s. d.
RJ, archives du MHN. Cote: RA 27.
- 102 Fig. 180
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de menina, s. d.
[*Portrait de petite fille*]
Aquarelle sur papier. 29,5 x 21 cm.
RJ, MNBA. N° Inv.: 1283.
Photo: M. B. Botelho.
- 102 Fig. 181
Rodolpho Amoêdo
(Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941)
Retrato de Regina Moraes Esnaty, s. d.
Crayon et pastel.
RJ, collection privée.

Photo: M. B. Botelho.

- 103 Photo 13
Auteur anonyme.
Senhora Amoêdo no carro com seu cão Kiki.
RJ, ca. 1920.
[*Madame Amoêdo dans la voiture avec son chien Kiki*]
RJ, collection privée.
- 103 Photo 14
Auteur anonyme.
Senhora Amoêdo em sua casa, s. d.
[*Madame Amoêdo chez elle*].
RJ, collection privée.
- 104 Photo 15
Auteur anonyme.
Os membros da “Panelinha”, ca. 1901
[*Les membres de la “Panelinha”(petite casserole)*]
RJ, ABL.
- 104 Photo 16
Auteur anonyme.
Almoço no Hotel Rio Branco dos membros da “Panelinha”.
RJ, 1901.
[*Déjeuner à l’Hôtel Rio Branco des membres de la “Panelinha” (petite casserole)”*]
RJ, ABL.
- 105 Photo 17
Auteur anonyme.
Inauguração do busto de Rodolpho Amoêdo, por ocasião do centenário de seu nascimento. RJ, dezembro 1957.
[*Inauguration du buste de Rodolpho Amoêdo à l’occasion du centenaire de sa naissance*]
RJ, Arquivo Nacional. Cote: PH FOT 08543.003.