



# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## **Os Exercícios das Cópias dos Nossos Artistas na Europa: o que Viam e o que Escolhiam**

Sonia Gomes Pereira (EBA – UFRJ/CBHA)

**Resumo:** Esse trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre os exercícios de cópias pintadas, pertencentes ao acervo do Museu D. João VI – executadas na Europa e enviadas para a Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro durante o período do pensionato destes alunos, após ganharem o Prêmio de Viagem. Nessa comunicação, discuto a questão das viagens de estudos à Europa, tentando entender o que elas proporcionavam aos jovens artistas durante o século XIX, enquanto repertório visual. Dada a impossibilidade de tratar aqui de todo o trajeto usual nessas viagens, faço o recorte de algumas das mais importantes coleções romanas: Colonna, Barberini e Doria Pamphili.

**Palavras-chave:** Viagem de estudos; coleções; Roma.

**Abstract:** This paper is part of a major research about the painted copies kept by the Museu D. João VI, which were realized by the Brazilian artists after the Travel Prize at the Fine Arts Academy in Rio de

Janeiro. It focuses on the study travels in Europe, in order to understand the visual repertory available to the young students during the 19<sup>th</sup> century. As it would be impossible to examine the whole usual itinerary, I concentrate my analysis on some of the most important Roman collections: Colonna, Barberini and Doria Pamphili.

**Key Words:** Study travels; collections; Rome.

Há algum tempo venho trabalhando com a questão do exercício das cópias no processo de aprendizado artístico do século XIX e o início do XX.<sup>1</sup> De um lado, tenho tentado identificar as cópias pintadas do acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ.<sup>2</sup> Por outro lado, venho discutindo seu papel e suas características, enfatizando a preferência pelos pintores coloristas, a importância do conhecimento da tradição pictórica e as oportunidades oferecidas pelas viagens de estudos.

Nessa comunicação, vou-me concentrar nesse último item - as viagens de estudos –, analisando o repertório visual oferecido pelas principais coleções nas cidades visitadas, não apenas aos nossos pensionistas, mas aos artistas em

---

<sup>1</sup> Principais publicações sobre esse tema estão indicadas nas referências bibliográficas.

<sup>2</sup> A identificação das cópias do Museu D. João VI foi feita, em parte, pelo próprio inventário do Museu ([www.museu.eba.ufrj.br](http://www.museu.eba.ufrj.br)). Algumas alunas de graduação da EBA/UFRJ, bolsistas PIBIC e PIBIAC, contribuíram na continuação desse trabalho de identificação, consultando os *sites* oficiais das instituições européias. São elas: Viviane Viana de Souza (agosto/dezembro 2010), Gabriela Dezidério (agosto 2010/julho), Leticia Carneiro e Thayane Paiva e Silva (agosto 2011/julho 2012, Flora Pereira Flor e Antonio Mendes (a partir de agosto/2012).

geral. Ao fazer essa análise, estou tratando as viagens de estudos de forma genérica, como possibilidades que se apresentavam aos artistas na época – uma fonte muito útil para refletir sobre a diferença entre a teoria acadêmica, o gosto dos colecionadores e a prática artística.

Em estudos anteriores, pude identificar as coleções que mais serviram de referência aos jovens artistas: em Roma, a Academia de São Lucas, a Galeria Borghese, os palácios Colonna, Barberini e Doria Pamphili, além da Pinacoteca do Vaticano; em Florença, a Galeria dei Uffizzi; em Veneza, a *Accademia*; e finalmente em Paris, os museus do Louvre e Luxemburgo, assim como a *École des Beaux-Arts*.<sup>3</sup>

Em trabalhos recentes, analisei as coleções da Academia de São Lucas, da Galeria Borghese, dos Uffizzi e da *Accademia* de Veneza.<sup>4</sup> Aqui, nessa comunicação, vou-me concentrar em outras coleções: Colonna, Barberini e Doria Pamphili.

## **PALÁCIO COLONNA EM ROMA**

O Palácio Colonna começou a ser construído no século XIV, mas somente no século XVII tomou a sua forma atual, sendo então realizada a galeria, com 76 metros de comprimento, para abrigar as coleções da família, iniciada pelo Cardeal Girolamo Colonna.

---

<sup>3</sup> Tradição e Cópias – o caso do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes/UFRJ. *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Brasília: CBHA/UNICAMP, 2012. p. 323-336.

<sup>4</sup> O que os olhos vêem nas viagens de estudos: o caso de artistas brasileiros na Itália. *Anais do 21º Encontro da ANPAP*. Rio de Janeiro: ANPAP/UERJ, 2012. p. 1504-1517.

Como em outras galerias do mesmo período, a sua decoração segue o padrão de preencher todos os espaços, tanto vertical como horizontalmente, em torno de temas. No caso dos Colonna, o *leitmotiv* é a glorificação da vitória de Marcantonio II Colonna em Lepanto em 1571.

Mesmo que tenha havido algumas mudanças, devidas à venda de algumas obras para ajudar o papado na indenização do Tratado de Tolentino em 1798, a coleção continua com o seu arranjo original.

O colecionismo dos Colonna voltou-se para esculturas antigas e, sobretudo, pinturas dos séculos XV ao XVII, especialmente artistas italianos, mas também estrangeiros.<sup>5</sup>

Podemos destacar vários artistas italianos, Do século XV, Cosimo Tura e Pinturicchio. Do XVI, Tintoretto (*Narciso numa fonte e Retrato de Onofrio Panvinio*), Veronese (*Retrato de Nobre*),<sup>6</sup> Bronzino (*Venus com Cupido e um Sátiro*) e Annibale Carracci (*Comedor de Feijões*). Do XVII, Guido Reni (*São Francisco e Dois Anjos*), Francesco Albani (*O Rapto de Europa*), Guercino (*Moisés com as Tábuas da Lei*), Salvator Rosa (*São João Batista numa Gruta e São João Batista pregando numa paisagem*).

Desse grupo de obras italianas, é preciso chamar atenção para a diversidade de linguagens artísticas, que posteriormente serão classificadas em estilos diferentes, como maneirismo (Tintoretto, Bronzino) ou barroco (Salvator Rosa); ou, então, para o contraste entre uma

<sup>5</sup> GUIDI (2007) p.81-83.

<sup>6</sup> É a esse quadro que se refere a cópia do Museu D. João VI: Eliseu Visconti, *Nobre Veneziano*, óleo sobre tela, 122 x 94 cm, s/d (MDJVI 3043).

pintura considerada como típica da escola bolonhesa, de conciliação entre as diversas correntes do XVI e XVII (Guido Reni, Guercino) e o surpreendente realismo de Annibale Carracci em *Comedor de Feijões*. (Figura 1)

Outro ponto importante a ser enfatizado na coleção dos Colonna é a presença significativa de artistas estrangeiros. De um lado, os chamados “primitivos”, tais como Bernard van Orley (*Sete Alegrias da Virgem* e *Sete Dores da Virgem*), assim como *Tentações de Santo Antônio*, de um seguidor de Jerônimo Bosch; ou mesmo *Caçadores num Caminho da Montanha*, atribuído a Josse de Momper e Jan Brueghel o Velho. Por outro lado, os paisagistas.



Figura 1- Annibale Carracci, *Comedor de Feijões*, Palácio Colonna, Roma.

Aliás, é notória, na coleção, a grande preferência pela pintura de paisagem: originalmente, havia 66 obras desse gênero, hoje são 30 – das quais 12 de Gaspard Dughet – um dos artistas favoritos do Cardeal Girolamo Colonna. Gaspard Dughet (1615-1675) era francês, cunhado e discípulo de Poussin e dedicou-se à pintura de paisagem, especialmente dos arredores de Roma.<sup>7</sup>

## **PALÁCIO BARBERINI EM ROMA**

Atualmente, o Palácio Barberini é sede da Galeria Nacional de Arte, reunindo um acervo de diferentes procedências, onde se encontra, entre outros, o *Retrato do Papa Clemente IX* de Baciccio.<sup>8</sup>

No entanto, essa disposição é recente, pois o palácio foi adquirido pelo estado para abrigar o museu nacional em 1949 e a coleção original dos Barberini já tinha sofrido grandes perdas, até ser definitivamente dispersada em 1934, como veremos mais adiante.

Os artistas em viagem de estudos na Itália durante o século XIX e mesmo início do XX podem ter visto o palácio ainda com boa parte de suas obras, pois, como outras coleções privadas, era aberto à visita do público. Vamos, então, tentar entender como se constituía o colecionismo dos Colonna.

---

<sup>7</sup> Não há no MDJVI cópias realizadas por Agostinho José da Mota – o único pensionista do tempo do Império, especializado em pintura de paisagem –, mas seria interessante investigar a relação dessa coleção de paisagens com a experiência italiana de Mota.

<sup>8</sup> Giovanni Battista Gaulli, conhecido como Baciccio, fez vários retratos do Papa Clemente IX. Há no Museu D. João VI uma cópia de um desses retratos: *Retrato de Papa, s/a*, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, s/d. (MDJVI 3087)



O prédio foi construído no início do século XVII, logo depois da eleição de Maffeo Barberini como papa em 1623, com o nome de Urbano VIII. Aproveitando a estrutura de um palácio pré-existente, Carlo Maderno fez o projeto e, após a sua morte em 1629, foi continuado por Bernini, com algumas intervenções de Borromini. Além da atuação desses arquitetos notáveis, sua arquitetura ainda apresenta uma feição muito importante: estabeleceu um novo padrão de tipo de palácio romano: em vez de pátio central, como era tradicional, foi adotado o partido com duas alas projetadas de cada lado do bloco central. Dessa maneira, unia as funções do *palazzo* – a residência urbana de representação – e as características da *villa* suburbana, com vastos jardins e com longas e abertas perspectivas. A presença de Bernini e de Borromini acentuou a novidade arquitetônica do palácio, afrouxando a estrita conformidade a um sistema modular em favor de uma maior liberdade da expressão individual – como, por exemplo, o grande salão central, que corresponde a dois andares do prédio, o salão oval, a *loggia* envidraçada entre as duas alas ou a escada em espiral. Também Pietro da Cortona aí trabalhou, no projeto do teatro, localizado em uma das alas. Todo esse extraordinário complexo arquitetônico foi muito prejudicado pelas alterações causadas, de um lado, pela decadência da família e, por outro lado, pelas intervenções urbanas com a modernização de Roma no século XX.

O conteúdo do palácio era tão importante quanto seu edifício. Para salvaguardar a integridade da coleção da família, o Papa Urbano VIII colocou-a sob a proteção de

um *fidecommesso* - ato legal que proibia a sua dispersão. No entanto, do século XVII em diante, a decadência da família Barberini foi irreversível. Depois de várias perdas ao longo dos séculos XVIII e XIX, foi finalmente dispersada em 1934: atualmente pouco das obras originais permanece no palácio.<sup>9</sup>

Como já foi dito antes, tendo sido o prédio adquirido pelo estado em 1949, foi destinado a ser a Galeria Nacional de Arte – instituição fundada desde 1895, mas até então sem um prédio próprio. Assim, o que hoje se encontra nesse museu é o conjunto formado por obras de diferentes coleções e lugares – Barberini, Torlonia, Sciarra, Chigi, entre outros. A exposição conta com 1445 pinturas e 2067 objetos decorativos, organizados cronologicamente – isto é, exatamente o oposto da expografia das coleções

---

<sup>9</sup> É interessante apresentar o detalhamento de sua dispersão como exemplo dos problemas enfrentados por essas coleções. Há quatro momentos críticos nesse processo. Em 1728, a família estava próxima da extinção, quando o último membro da família uniu-se à família Colonna - Cornelia Costanza, então com 12 anos, ficou noiva de Giulio Cesare Colonna di Sciarra, herdeiro da família Colonna. Essa aliança assegurou a continuidade do nome Barberini e a união dos *fidecommessi* das duas casas. No início do século XIX, o litígio entre os seus descendentes - que deviam herdar os legados dos Colonna e dos Barberini - levou à divisão das coleções entre os dois ramos da família, segundo os termos de um acordo legal feito em Paris em 1811. Um inventário de meados do século XIX dá uma descrição detalhada das obras no Palácio Barberini depois da divisão. No final do XX, os dois ramos das coleções sofrem perdas. A venda da coleção Sciarra dispersou as obras que não tinham permanecido no Palácio Barberini. Do outro lado, em 1871, com o casamento das duas herdeiras Barberini com membros da família Corsini, houve mais divisão da coleção: três oitavos da metade remanescente da coleção passaram para o palácio florentino dos Corsini. Mesmo muito diminuída, a parte desse imenso patrimônio que permaneceu em Roma ainda era notável. A dispersão definitiva da coleção ocorreu somente em 1934. Até essa data, constituía umas das mais importantes coleções romanas protegidas pelo estado, ficando aberta ao público como um museu privado, como as galerias Doria Pamphili e Colonna ainda hoje. No entanto, atendendo a uma demanda das famílias Barberini e Corsini, um decreto real de 1934 permitiu a quebra do *fidecommesso*. A coleção foi dividida em três partes. A primeira passou para o estado; o segundo lote das obras ficou em total disponibilização da família, com liberdade para vender e exportar para outros países; e um terceiro grupo de pinturas permaneceu em posse da família, sujeita às leis regulares que regem os objetos de interesse histórico e artístico - 112 obras que foram adquiridas pelo estado em 1952.

históricas típicas de Roma. Ao contrário, esse novo conceito era mais próximo ao modelo dos grandes museus nacionais de outros países.<sup>10</sup>

Assim, o problema é tentar nos aproximarmos do que seria a coleção do palácio Barberini no século XIX e início do XX – ou, pelo menos, destacar no acervo que ali está atualmente o que pertencia à coleção original e, portanto, poderia ter sido visto por um visitante na época.

Em primeiro lugar, é preciso citar as pinturas decorativas do próprio palácio, destacando Andrea Sacchi, que pintou *A Divina Sabedoria* (1629-33), e Pietro da Cortona, que decorou o saguão central com o *Triunfo da Divina Providência* – obra excepcional da decoração ilusionística (1633-39).

Das pinturas de cavalete, eis algumas obras que podemos ter certeza de que pertenciam à coleção Barberini: *Natividade com Santos Lourenço e André* de Antonio Aquili, conhecido como Antonio Romano; *A Sagrada Família* de Andrea del Sarto; (Figura 2) a famosa *Fornarina* de Rafael; *Madonna com o Menino Jesus e São João Batista* de Domenico Beccafumi; *Anjo Dormindo* de Guido Reni; *Retrato de Beatriz Cenci* atribuído a Guido Reni; *Venus Tocando Harpa (Alegoria à Música)* de Giovanni Lanfranco; *Santa Madalena* atribuído a Simon Vouet; *Alegoria à Paz* de um irmão anônimo de Cavalier Muti; *São Jerônimo* de Lionello Spada; *São Jerônimo* de Trophime Bigot; *Massacre dos Filhos de Níobe* e *Caçada de Diana* de Andrea Camassei.

---

<sup>10</sup> GUIDI (2007) p. 49-57; ONORI, VRODET (2009).



Figura 2 – Andrea del Sarto, *Sagrada Família*, Palácio Barberini, Roma.

Nesse pequeno conjunto, pode-se observar a predominância de obras dos séculos XV e sobretudo XVI, especialmente italianas - com destaque para a *Fornarina* de Rafael – ao lado de algumas obras francesas. Embora

aqui prevaleça o tom retórico da grande pintura de raiz renascentista, sabemos que, entre as pinturas que foram vendidas ao exterior, havia obras de um carácter diferente. *A Morte de Germanicus* de Poussin - agora no Instituto Minneapolis de Artes –, embora mantenha o tom retórico, procura ater-se às fontes clássicas de forma mais restrita. *Santa Catarina de Alexandria* de Caravaggio - agora no Museu Thyssen de Madrid – apresenta a cena com grande expressividade, mas mais naturalista. A coleção, portanto, tinha um aspecto bastante diversificado.

É interessante indicar que o teatro - que havia sido construído por Pietro da Cortona numa das alas do Palácio Barberini e acabou sendo demolido em 1926 - funcionou, no século XIX, como ateliê de Berthel Thorwaldsen. Por esse motivo, deve ter sido visitado, não apenas por alunos e ajudantes, mas também interessados no escultor – que gozou de muita fama ainda em vida.

## **PALÁCIO DORIA PAMPHILI EM ROMA**

A construção desse palácio se desenvolve desde o início do XVI até a segunda metade do XVII. Inicialmente residência do cardeal Fazio Santoro, passou em seguida aos Della Rovere e, em 1601, ao cardeal Pietro Aldobrandini, sobrinho do Papa Clemente VIII.

Olímpia Aldobrandini – viúva de Paolo Borghese – torna-se herdeira em 1638 e leva o palácio como dote em seu segundo casamento, em 1647, com Camilo Pamphili, sobrinho do Inocente X, que se tornou Papa em 1644. Com

esse casamento, juntaram-se dois patrimônios de perfis diferentes.

A coleção formada por Camilo Pamphili contém, sobretudo, pinturas e estátuas de artistas da época. Os inventários mostram nomes de pintores vivos italianos e também estrangeiros (Claude Lorrain, Jan de Momper, Gaspard Dughet), que Camilo comprava diretamente dos artistas ou de intermediários.<sup>11</sup> As ligações com o mercado de arte trouxeram excelentes resultados: o primeiro inventário já se refere a um quadro de Caravaggio: *Repouso da Santa Família durante Fuga no Egito*; é ainda nessa época que entra na coleção o *Retrato de Inocente X* de Velásquez, realizado entre 1649 e 1650. Foi igualmente na metade do século XVII, em 1651, que remonta a instituição do *fidecommesso*, pela qual Inocente X liga de maneira indissolúvel o patrimônio à instituição ao direito do primogênito na sucessão.

Já a coleção formada por Pietro Aldobrandini, herdada por Olímpia, tinha a particularidade de ser constituída por quadros da Renascença, provenientes da coleção da Casa d'Este e transportadas para Roma em 1598 para serem conservadas principalmente na Villa de Montemagnanapoli. Numerosos quadros da Renascença, como a *Salomé com a Cabeça de São João Batista* de Tiziano,<sup>12</sup> (Figura 3) a

---

<sup>11</sup> Entre os intermediários, distingue-se Niccolò Simonelli, antiquário e *marchand*. É interessante observar, nas relações de Camilo, que há várias querelas entre o colecionador, o *marchand* e os artistas, cuja base repousa na diferente maneira de considerar o papel deste último. Camilo considerava o artista como fazendo parte da família: era remunerado modestamente, fazia desde a restauração de quadros até a grande decoração e não o considerava como um pintor independente, capaz de estabelecer o valor de sua obra.

<sup>12</sup> Esta obra é a referência para uma cópia do Museu D. João VI: Francisco Antônio Nery, *Salomé com a cabeça de São João Batista*, óleo sobre tela, s/d, 91,3 x 70,0 cm (MDVI 109).





Figura 3 – Tiziano, *Salomé com a Cabeça de São João Batista*, Palácio Doria Pamphili, Roma.

*Natividade* de Parmegiano, o *Duplo Retrato* de Rafael, a *Didon* de Dosso Dossi, além de Mazzolino e Garofalo. Assim, a união com os Aldobrandini traz para a coleção a maioria dos quadros antigos e de procedência geográfica

diferente: Veneza, Ferrara, Flandres do século XVI (donde vêem quadros de Patinir e sua escola). Entre outros legados importantes da coleção Aldobrandini, convém assinalar obras do começo do XVII, como a série de óculos com a *História da Virgem* de Aníbal Carracci e de sua escola - encomendados por Pietro Aldobrandini, antes de 1604, para a decoração da capela do palácio, mas que foi rapidamente desmembrada.

Os descendentes ampliaram a coleção, sobretudo adquirindo outros gêneros, como a pintura de paisagem. No século XVIII, fez-se a modernização em todo o prédio, empreendida entre 1731 e 1734, fechando a *loggia* superior do pátio, para obter a Galeria atual – um espaço expressamente destinado à exposição de obras de arte. A partir de 1760, a família Pamphili une-se aos Doria.<sup>13</sup>

Há um manuscrito de 1767, conservado no Arquivo Doria, que descreve de maneira exaustiva e minuciosa as pinturas expostas nos salões de representação e nas alas

---

<sup>13</sup> Aqui, novamente, vale a pena detalhar um pouco mais o desdobramento do colecionismo da família Os filhos do casal – Giovanni e Benedetto – ampliam a coleção. Giovanni organiza a primeira concentração das coleções no palácio citadino, fazendo transportar obras que, no inventário de 1666 de Camilo, ainda figuravam no Palácio da Piazza Navova e na Villa de Belrespiro. Benedetto revela-se um comprador de outros gêneros: desde os inventários de 1725 e 1730 e os guias sucessivos do Palácio, verifica-se a presença de naturezas-mortas, paisagens, cenas de caça. Os filhos de Benedetto – Girolamo e Camilo – continuam o colecionismo. As paisagens constituem o traço do legado de Girolamo à coleção. Seu irmão - Camilo Pamphili Aldobrandini - desempenhou um papel decisivo no aspecto atual da Galeria. Fez a modernização em todo o prédio, empreendida entre 1731 e 1734, tomando a decisão de fechar a *loggia* superior do pátio, para obter a Galeria atual – um espaço expressamente destinado à exposição de obras de arte. As três grandes alas abrigavam os quadros da coleção, enquanto a ala voltada para a Via del Corso era a Galeria dos Espelhos. As abóbadas das novas peças são decoradas: na Galeria dos Espelhos, Aureliano Milani pinta a *fresco* as *Histórias de Hércules*, as *Alegorias das Artes Liberais* e as *Alegorias dos Quatro Continentes*. Com a morte de Girolamo Pamphili em 1760 sem herdeiros, abre-se a luta pela herança – que acaba sendo vencida, em 1763, pela família Doria de Gênova: surge, assim, o ramo Doria Pamphili. Giovanni Andrea IV retoma a decoração das peças de representação (de 1766 a 1769) e a reorganização da coleção.



do quadrilátero. A lista de obras expostas é acompanhada por um pequeno plano de cada peça, descrevendo exatamente a parede. A cada quadro é dado um número, com título e atribuição. Deve ser mais um projeto do que um catálogo detalhado, pois nele consta uma obra que não tinha sido terminada. Mas esse plano é a base segunda a qual as salas adquirem nos anos sucessivos seu aspecto definitivo, fundado na tendência à simetria e à criação de séries e de pares, que caracterizavam as decorações há quase um século. Os quadros cobrem inteiramente as paredes e são unidos essencialmente sobre a base de seu formato, seguindo critérios de simetria e afinidades tipológicas e estilísticas – um exemplo típico da foram peculiar de organização e expografia das coleções dessa época.

As variações sucessivas na organização da coleção devem-se ao príncipe Filippo Andrea V, já no século XIX, que adquiriu pinturas primitivas, entre as quais a *Deposição* de Hans Memling. Na verdade, é a ele que remontam os primeiros verdadeiros catálogos da Galeria, impressos para os visitantes a partir de 1855.<sup>14</sup>

Tomada como conjunto, a coleção apresenta a mesma diversidade de linguagens plásticas apontada nos palácios anteriores. Predominam as obras italianas, de períodos diversos. Vamos destacar aqui alguns exemplos. Do chamado Alto Renascimento, temos Rafael (*Duplo Retrato*) e Tiziano (a já citada *Salomé com a Cabeça do Batista*). Do século XVI, encontramos artistas

---

<sup>14</sup> GUIDI (2007) p. 76-80; GALERIA DORIA PAMPHILI (1997).

hoje identificados como maneiristas, tais como Tintoretto (*Retrato de um Jovem Cavalheiro*) ou Vasari (*Deposição*); há, também, obras ligadas à Escola de Bolonha – em geral, tida como a tentativa de conciliação das diversas correntes artísticas italianas, como Aníbal Carracci (*Paisagem com a Fuga no Egito, Madalena Penitente*) e Ludovico Carracci (*São Sebastião e Madona com a Criança, Santa Catarina e São Bernardo*). Do final do XVI e do XVII, diversas modalidades da pintura hoje chamada barroca: Domenichino (*Susana e os Velhos*), Guercino (*Herminia e Trancredo, Retorno do Filho Pródigo; Martírio de Santa Inês; São João Batista no Deserto*), Guido Reni (*Madona adorando o Menino Jesus*) - ao lado do naturalismo de Caravaggio (*Repouso da Santa Família durante Fuga no Egito e Madalena Penitente*).

Há, ainda, na coleção Doria Pamphili, artistas estrangeiros, como os flamengos Quentin Matsys (*Os Usuários, Os Hipócritas, Velhos Rezando*), Pieter Bruegel o Velho (*Batalha no Porto de Nápoles, Virgem com a Criança e Animais, Paraíso Terrestre, Paisagem com a Criação do Homem, Paisagem com as Tentações de Santo Antônio, Paisagem com Visão de São João em Patmos*) e Hans Memling (*Virgem Dolorosa diante de Cristo Morto*). Aparecem, também, alguns artistas franceses do século XVII, muito ligados à paisagem: Claude Lorrain (*Paisagem com Figuras Dançantes*, também conhecida como *Casamento de Isaac e Rebeca*, e *Vista de Delfos com Procissão* - ambas realizadas entre 1646 e 1647 para Camillo Pamphilij -, *Paisagem com Diana, Paisagem com*

*Apolo e Mercúrio, Paisagem com Repouso durante a Fuga para o Egito*) e Gaspard Dughet, cunhado e discípulo de Nicolas Poussin (*Paisagem com Plantas Aquáticas e Rochas; Paisagem com Ciprestes e Figuras; Paisagem com Cascata*). E a presença não muito comum de um espanhol Velázquez (*Retrato de Inocente X* – obra muito elogiada nos inventários antigos e, posteriormente, posta em destaque numa sala do palácio).

Assim, tendo feita essa aproximação a três das grandes coleções romanas – Colonna, Barberini e Doria Pamphili - é possível observar a persistência de algumas características, que são muito importantes para a nossa compreensão de como era entendido, no século XIX, o passado artístico recente e que certamente moldaram a experiência visual dos jovens artistas em viagem de estudos à Itália.

Em primeiro lugar, o acervo disponível era bem mais amplo do que se acredita normalmente como sendo o repertório acadêmico. Tinha-se acesso a obras que percorrem desde o século XIII até o XIX, de diversas regiões da Itália, com vertentes artísticas diferenciadas, assim como de artistas estrangeiros.

Em segundo lugar, transitava-se entre diversos estilos, que, mais tarde, a História da Arte vai opor radicalmente, como o renascimento, o maneirismo, o barroco, o rococó. As coleções e seus mentores não pensavam em estilos temporais, e sim individuais, e as exposições eram organizadas não em termos cronológicos ou geográficos, mas sim temáticos ou tipológicos.

E, em terceiro lugar, era possível examinar artistas na época dissidentes, como Caravaggio, que os teóricos acadêmicos condenavam, como é o caso de Pietro Bellori, mas que o gosto dos colecionadores acolheu e prestigiou.

Estas viagens, portanto, tiveram um papel essencial na formação destes artistas, sobretudo na construção de suas linguagens pessoais, muito além do que o universo acadêmico preconizava.

### Referências Bibliográficas:

GALERIA DORIA PAMPHILI. Guide succinct de La Galerie Doria Pamphilj. Roma: 1997.

GUIDI, Benedetta Cestelli. Museums of Rome. Roma: Scala & Ats, 2007.

ONORI, Lorenza Mochi; VRODET, Rossela. Guide to the National Gallery of Ancient art – Palazzo Barberini. Roma: Ministero per I Beni e le Attività Culturali, 2009.

PEREIRA, Sonia Gomes. O que os olhos vêem nas viagens de estudos: o caso de artistas brasileiros na Itália. Anais do 21º Encontro da ANPAP. Rio de Janeiro: ANPAP/UERJ, 2012. p. 1504-1517.

\_\_\_\_\_. Tradição e Cópias – o caso do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes/UFRJ. Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Brasília: CBHA/UNICAMP, 2012. p. 323-336.

\_\_\_\_\_. Academia e tradição artística. In CAMPOS, Marcelo et alli, org. História da arte: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011, p. 244-253.

\_\_\_\_\_. A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia

Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: Valle, Arthur; Dazzi, Camila. (Org.). Oitocentos - Arte Brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, v. 2, p. 617-638.

\_\_\_\_\_. Victor Meirelles e a Academia Imperial de Belas Artes. In: Museu Victor Meirelles. (Org.). Victor Meirelles: Novas Leituras. 1 ed. São Paulo: Nobel, 2009, v. 1, p. 46-63.

\_\_\_\_\_. História, arte e estilo no século XIX. Concinnitas (Rio de Janeiro), v. 1, p. 128-141, 2006.

\_\_\_\_\_. Repensando alguns conceitos do ensino acadêmico: desenho, composição, tipologia e tradição clássica. In: Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2005, Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004.

\_\_\_\_\_. Desenho, composição e tradição clássica. Arte e Ensaios, Rio de Janeiro, v. 10, p. 10-20, 2003.