pareciam ser queridos ao crítico.[18] A formação de musicólogo também marcou suas análises e críticas no ramo das artes plásticas. Inúmeros exemplos e comparações entre as duas artes permeiam seus textos.[19] Pode-se dizer, portanto, que a imagem sonora e os conceitos musicais integravam, de fato, a crítica e a elaboração dos ideais plásticos de Mário de Andrade.

A integração entre as artes plásticas e a música popular se dá, então, justamente como forma de aliar a primeira, a que se dava a função de *ponta de lança* do modernismo, à segunda, matéria-prima ideal para a formulação de um Brasil que se sustentasse junto às grandes nações européias. É justamente este o cruzamento que se pretende, com o tempo, compreender. Me restringi, até então, a identificar os trajetos da música na obra de Portinari, salientando seus recortes e visões sobre o tema e, por vezes, inserindo-os junto a alguns conceitos gerais que perpassam sua obra.

Marcelo Téo. Graduado em História pela Universidade Estadual de Santa Catarina e mestrando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desenvolve atualmente uma pesquisa voltada para a história da música na primeira metade do século xx em florianópolis, intitulada *A vitrola nostálgica: música e constituição cultural em Florianópolis (1930-40).*

[18] Um indício disso é o quadro *O violinista* (1931) de Cândido Portinari. Este retrato de um violinista foi a primeira obra do pintor a impressionar Mário de Andrade, dando início à relação entre os dois.

[19] No texto *Fantasia*, publicado no *Baile das quatro artes*, o autor, ao comentar a obra de Bach *Tocata e fuga em Ré Menor*, argumenta: *As formas e movimentos luminosos que criou são de uma riqueza e beleza inesquecíveis. Lidando com a arte pura da fuga musical, o grande artista conseguiu abstrações em movimento, por vezes tão possantes como as de um Picasso, ou graciosas, principalmente graciosas, com as de um Candinsqui.* Em sua correspondência com Manuel Bandeira, em especial na carta de 10 de setembro de 1931, ao elaborar uma justificativa crítica para sua opção pelo retrato de Manuel Bandeira de Portinari em oposição àquele feito pelo pintor Friedrich Maron, Mário se refere uma obra de Zuluoga argumentando: *Era um quadro, uma música com dois temas, era a composição bitemática como as fugas, mas os dois temas concertantes entre si. E às vezes admiravelmente concertantes, em que a paisagem vira interpretativa ou complementar da figura, ou da técnica do pintor, como é nos quadros de Guignard. Ora Maron, servindo-se da composição tradicional desatendeu completamente ao problemas dela. Em vez de dois temas musicais concertantes, o quadro dele tem dois assuntos. (...).*

O RELIGIOSO E O ARTÍSTICO NOS LIVROS ILUSTRADOS EM MINAS GERAIS: TERMO DE COMPROMISSO DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR DAS CONGONHAS DE SABARÁ.

Márcia Almada
marciaalmada@uol.com.br

Este artigo pretende analisar como o aparato estético utilizado na elaboração dos Livros de Irmandades mineiras no século XVIII integrava uma lógica que unia a arte às demandas religiosas e aos anseios espirituais da população e como a linguagem artística praticada no setecentos mineiro possui referências de culturas diversas.

A multiplicidade da constituição cultural da sociedade mineira no período colonial tem sido abordagem privilegiada nos estudos historiográficos recentes, especialmente no que se refere à complexidade das relações sociais, às práticas de miscigenação cultural e à possibilidade de interações e resistências aparentes nas inúmeras ações do dia-a-dia. É um processo dinâmico de compartilhamento de diferentes universos culturais, onde as contradições entre a realidade cotidiana e as orientações religiosas e políticas se manifestavam por diversos artifícios para sobrevivência e para a convivência inter e intra grupos.

Dentre as fontes para a investigação sobre a realidade colonial, as imagens visuais podem ser percebidas como integrantes dos sistemas de representação[1] e entendimento do mundo. As práticas são historicamente condicionadas e devem ser vinculadas aos padrões, doutrinas e formas de organização da sociedade em cada tempo. O entendimento dos signos é particular aos grupos e está ligado à transformação dos conteúdos e matérias e aos usos que deles se fazem. A representação colonial deve ser compreendida como o resultado da integração e subordinação de diversos códigos culturais às circunstâncias locais. eferências culturais africanas, européias, greco-latinas, asiáticas e outras - possíveis através da internacionalização dos estilos, da utilização de gravuras impressas como modelos temáticos e iconográficos[2] e da circulação de artistas estrangeiros - integram-se às práticas artísticas e relacionais do cotidiano, conformando uma especificidade própria.

[1] Uso o termo para designar as formas materiais pelas quais os homens expressam o sentido da existência.

[2] Myriam Ribeiro destaca o papel das gravuras impressas em livros na divulgação dos estilos artísticos. A autora lembra que os estoques de livros multiplicaram-se por 10 no período 1680-1780 na Europa Ocidental, evidenciando a grande importância do comércio internacional livreiro. Mais do que os tratados teóricos, os livros que traziam coletâneas de gravuras feitas sobre trabalhos de ornamentistas franceses teve uma melhor repercussão no mercado internacional. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

Idéias e representações podem ser construídas a partir de esquemas universais de percepção, mas elas estão sempre relacionadas ao grupo que as forja. É possível partir dos objetos, das condutas e dos códigos para delimitar as áreas sociais por onde circulam as idéias, mas sem o pressuposto de que as clivagens da sociedade são forçosamente organizadas por um recorte social previamente constituído, com oposições dadas a priori, como a tradicional distinção entre elite e povo e entre cultura letrada e iletrada[3]. As relações sociais acontecem em um lugar regido pela pluralidade, muitas vezes incoerente e contraditória, e as individualidades devem ser analisadas como parte de esquemas de ação integrantes de uma lógica operatória própria do corpo social[4].

Um exemplo das trocas complexas entre tradições são as festividades promovidas pelas irmandades em Minas Gerais no século XVIII. Na festa do Triunfo Eucarístico, realizada em Vila Rica em 1733 para comemorar a trasladação do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a nova Matriz de Nossa Senhora do Pilar, há no relato de Simão Ferreira Machado inúmeras citações da inserção de elementos profanos mesclados aos religiosos, compondo um efeito visual e sonoro variado. A presença da diversidade é vista pelo autor como o triunfo da cristandade[5]. Seria o testemunho contemporâneo da multiplicidade de heranças que constroem a cultura setecentista? Também nas festas das irmandades negras, segundo relato de diversos visitadores e viajantes, constante eram os fogos, danças e músicas profanas, comida e bebida em profusão, práticas opostas às orientações tridentinas quanto ao culto sagrado [6].

As Irmandades Religiosas e os Termos de Compromisso

Deve ser destacado o papel das irmandades religiosas na sociedade mineira no período colonial. Como agremiações de fiéis, de caráter secular, sua abrangência se estende aos planos social, político e religioso. Na sociedade colonial, atuavam como elemento de coesão pois atendiam as necessidades comuns das pessoas no que se refere aos assuntos religiosos e cotidianos que se fundiam como demandas imediatas de proteção e anseios de ascensão social. Prestavam orientação religiosa e cumpriam assistência junto aos grupos que as integravam. Em uma sociedade marcada pela pobreza, esses requisitos eram garantia de sua expansão. Além disso, a proibição da presença de ordens religiosas regulares na região mineira e a repressão às práticas espirituais heterodoxas durante as visitações do bispado estimulavam a participação da população nas irmandades leigas[7]. Em relação à população negra e mestiça, estima-se que cerca de 20% dos escravos, 50% dos forros e quase 100% dos livres negros e mulatos, durante o século XVIII em Minas, estavam engajados na vida confrarial [8].

Enquanto instituições, as Irmandades precedem à ação do Estado e da Igreja. Quando as primeiras vilas foram criadas por Antônio de Albuquerque em 1711, a presença e a atuação das Irmandades já era incontestável[9]. As irmandades tiveram papel fundamental na construção e afirmação das diretrizes da nova ordem social. Também se destacaram como promotoras do desenvolvimento artístico no período colonial. Além de financiarem os projetos de construção e decoração de igrejas e capelas, seus dirigentes discutiam com os mestres artífices os detalhes do repertório iconográfico a ser utilizado[10].Também impulsionaram as chamadas artes menores: os seus Termos de Compromisso eram executados, na maioria das vezes, com requinte de ornamentação.

Esses documentos registravam os estatutos da organização, os quais deveriam ser submetidos à aprovação do Bispo. Os termos de compromisso em geral organizavam a vida social dos lugares a partir das atividades das Irmandades, regulando rituais litúrgicos, festas religiosas, auxílio aos irmãos e ações fúnebres. Apresentam-se sob a forma de livro manuscrito com caligrafia elaborada, encadernado com revestimento nobre (em geral veludo). Em variados casos, eram decorados com iluminuras coloridas, frontispício com iconografia específica do santo de devoção, página de rosto, capitulares e vinhetas com ilustrações decorativas. O primor técnico de sua confecção indica que esses livros extrapolavam o valor documental em si, já que as formas de elaboração de livros manuscritos ou impressos estão impregnados de sentido quanto ao uso e às apropriações possíveis[11]. Seja nos livros das irmandades, nos estandartes, nas inscrições nas obras de arte, nos documentos oficiais, texto e ilustrações ligadas exprimiam um sentido visual: "com efeito, é o comprazimento dos olhos que se busca sempre"[12].

[3]CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999.
[4] CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 2001.p.38
5 in ÁVILA,Afonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, vol.1., pp16-18
[6] AGUIAR, Marcos M. de. *Negras Minas Gerais:* uma história da diáspora africana no Brasil Colonial. Tese de Doutorado, USP,1999, p.318

[7] FIGUEIREDO, Luciano R. *O avesso da memória.* Cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. 2ed. pp.153-154.
[8]. AGUIAR,op.cit p.256
[9] BOSCHI, Caio C. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática, 1986, p.23
[10] esse tema é discutido por Adriano Ramos, que aponta diversos exemplos onde conflitos entre irmandades e artistas eram gerados quando as cláusulas contratuais que se referiam às diretrizes estéticas a serem cumpridas eram modificadas. RAMOS, Adriano. *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na capitania das minas do ouro.* Belo Horizonte, Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002
11 CHARTIER, *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Ed. UNB, 1994. p.8
[12] ÁVILA, op.cit., p. 86

O Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará

As representações são construídas por signos perfeitamente inteligíveis aos sujeitos do processo comunicativo, capazes de reconhecer as significações e o valor das metáforas utilizadas[13]. Podemos nos questionar a respeito dos valores implícitos das ilustrações dos Termos de Compromisso e da significação do aparato visual utilizado. Deve ser destacado que esses documentos eram geralmente destinados ao uso privativo da mesa administrativa. Mas o seu valor público é justamente o ato de fundação de uma entidade comunitária que permeava em muitos aspectos a vida urbana e o convívio social.

No Termo de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas, datado de 1725, encontramos diversos elementos que atestam o valor simbólico da construção do objeto. O livro é composto por frontispício iluminado com o tema de devoção da irmandade, possui folha de rosto decorada intensivamente com motivos florais de matizes variados. O texto, dividido entre 24 capítulos, além de requerimento de instalação da Irmandade à Câmara Eclesiástica e de Termo de Abertura, é construído com caligrafia elaborada, tendo em todos os capítulos letras capitulares ornamentadas. Aparecem ainda vinhetas de caráter decorativo ou simbólico e bordaduras gráficas em todas as páginas ilustradas.

Analisarei aqui apenas o frontispício por se tratar, no conjunto pictórico, da ilustração que incorpora um valor simbólico mais significativo. A composição encontra-se construída como um retábulo sustentado por duas colunas torsas, terminado em frontão interrompido e decorado ao fundo com policromia marmorizada. No camarim terminando em arco, aparece o Santíssimo Sacramento, raionado e reluzentemente dourado. Apóia-se sobre nuvens azuis que têm em sua base um querubim. Sobre o ostensório, encontra-se um sol encimado por uma coroa, suportada por dois anjos. Nas partes laterais, duas personagens[14] trajadas com vestes vermelhas e usando coroa de louros apontam para o santíssimo sacramento. Na parte inferior frontal encontra-se uma tarja com inscrição[15] ladeada por elementos decorativos em C, surgindo do conjunto dois ramos de trigo. À esquerda, na base do nicho, aparece de um lado a imagem de uma árvore (no lado oposto há perda de suporte e da imagem). A policromia aponta para a predominância do vermelho, do azul e dos tons dourados (ouro, ocre e verde). Em toda a decoração do livro, predomina o matiz vermelho, cor utilizada pela irmandade do Santíssimo Sacramento.

Todos os elementos da construção levam o olhar para a parte central, onde se encontra o Santíssimo Sacramento, símbolo da Eucaristia. É também na parte central onde se localiza a maioria dos elementos simbólicos da construção.

Para poder compreender melhor a significação desta imagem, há de se destacar o papel da Eucaristia dentre os sacramentos instituídos pela Igreja Católica Romana. Note-se que as irmandades do Santíssimo Sacramento compartilham com as irmandades do santo padroeiro o espaço de culto no altar-mor nas igrejas paroquiais em Minas. A Eucaristia é o principal dos sacramentos, a origem de todas as graças, porque encerra em si mesmo a presença de Jesus Cristo, fonte e autor de todo dom celestial. Simbolicamente a Eucaristia integra tripla dimensão temporal: passado, quando rememora a vida de Cristo; présente, por ser alimento da alma; futuro, pois prefigura a vida eterna. É também chamada de comunhão, pois através dela o cristão se une à carne e à divindade de Cristo, tornando todos os fiéis parte de um único corpo. A Eucaristia é o alimento espiritual para a peregrinação em busca da felicidade eterna. Segundo Santo Agostinho, este sacramento consta de dois elementos: a aparência visível da espécie e a carne e o sangue invisível de Nosso Senhor Jesus Cristo.[16] A relação entre o mundo temporal e o espiritual perpassa qualquer dos sete sacramentos, que são o "sinal visível, ou exterior da graça que invisivelmente dá Deus à alma, para santificar".[17]

Há, no culto ao Santíssimo Sacramento, diversos elementos que permitem identificar o imaginário do homem quanto à vinculação entre o visível e o invisível e quanto ao problema do destino individual e pessoal em relação à salvação e à vida eterna. São elementos cujo significado remete à imortalidade e podem ser identificados na construção simbólica do frontispício do Termo de Compromisso aqui abordado. A coroa que se inscreve na parte superior da composição sugere a idéia de elevação, poder e iluminação; para o cristão, é como uma recompensa por uma vida regrada pelo Evangelho, levando ao caminho da salvação eterna. A coroa de louros que adorna a cabeça das figuras humanas também sugere a permanência da vida[18]. O trigo remete à invocação de Cristo morto e ressuscitado; é uma das matérias da Eucaristia: o pão é o corpo

[13] HANSEN, A. *Leituras coloniais.* In: ABREU, M. (org.) *Leitura, história e história da leitura.* São Paulo: Fapesp, 1999. p.177

[14] seriam seres humanos ou anjos?

[15] "Panem angelorum manducavit Homo", citação encontrada no Salmo 78, versículo 25, que significa "o homem comeu o pão dos anjos".

[16] Para uma descrição detalhada sobre este e os demais sacramentos, vide MARTIN HERNANDEZ, Pedro. *Catecismo romano.* Madrid: Editorial Catolica, 1956.

[17] BLUTEAU, D. Raphael. *Vocabulário portuguez & latino.* Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1720. p. 422 (ortografia atualizada, estrutura gramatical original)

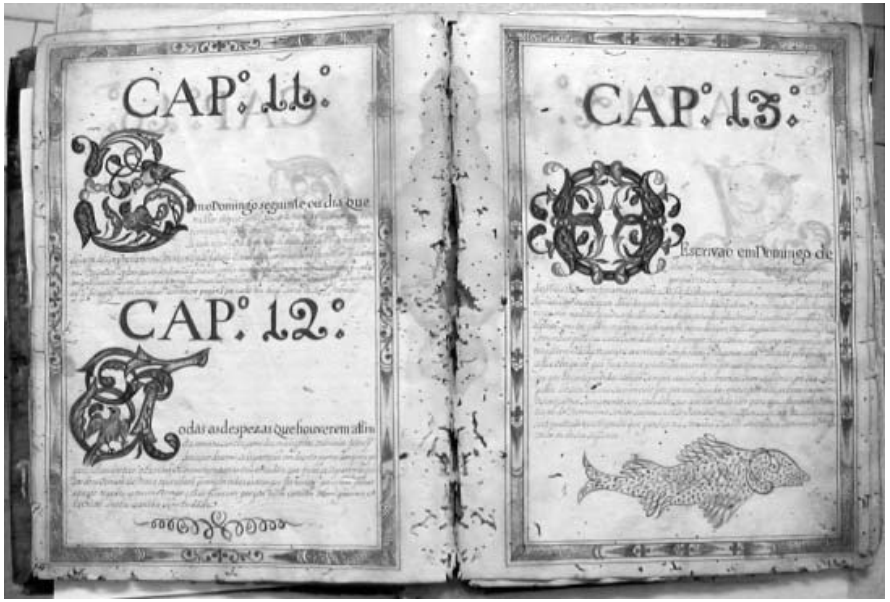
[18] As plantas que permanecem verdes no inverno estão ligadas à idéia de imortalidade. Durante o Império Romano, a coroa de louros indicava tanto a glória militar quanto a espiritual.

e a vida de Cristo. Por fim, a árvore que se encontra na base do retábulo é o símbolo das relações entre a terra e o céu, da perpétua regeneração; sua verticalidade remete ao caminho ascensional ao longo do visível ao invisível. Segundo a crença cristã, a árvore da vida está no paraíso e é vigiada por querubins. Somente pelo caminho da salvação o homem pode chegar ao paraíso e comer os frutos da árvore da vida, tornando-se novamente imortal.[19] O problema da eternidade também está presente no momento da morte, quando o cristão opera uma série de gestos piedosos que irão se somar aos fatos de sua vida no momento do julgamento particular. Nas irmandades há uma preocupação com a encomenda de missas e sufrágios pelo bem das almas dos irmãos defuntos. Grande parte dos indivíduos que constituem testamento reserva parte de seus bens para a encomenda de tais missas. Percebe-se no setecentos mineiro uma primazia da missa como valor em si, que dispensa inclusive a participação diária na Eucaristia com a finalidade de salvação da alma[20].

A preocupação com o destino humano permeia a vida dos homens influenciados pela religiosidade cristã. Esses sentimentos são traduzidos nas imagens produzidas pelos artistas, que tentam aproximar coisas do mundo invisível ao cotidiano, refletindo e representando a sensibilidade coletiva, construindo a partir de um repertório iconográfico pautado na tradição e tendo a imagem pictórica como um veículo para se chegar a Deus[21].

Mas a tradição como código de integração social e sentido de pertencimento a uma comunidade não está de modo algum isenta de uma manipulação promovida pelos seus praticantes. Somente a presença das representações não indica a maneira como elas são percebidas e transformadas. Uma produção secundária é criada a partir dos usos cotidianos das crenças, dos signos e das práticas culturais. Como diversos estudos têm apontado, na prática há uma enorme distância entre as orientações religiosas e a realidade cotidiana, cheia de artifícios voltados à sobrevivência, artifícios estes muitas vezes contrários à doutrina religiosa. A investigação sobre a realidade colonial através das fontes visuais não deve descartar a idéia de que há tanto aproximações como distanciamentos entre os significados da produção e dos usos particulares das imagens.

[19] Gênesis 3,24
[20] ARANTES, Adalgisa. *A terceira devoção do setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1994
[21] CHECA, Fernando. La imagen religiosa de la contrarreforma, 1560-1600.



Fonte das imagens: Arquivo Público Mineiro.

Bibliografia
AGUIAR, Marcos M. de. *Negras Minas Gerais:* uma história da diáspora africana no Brasil Colonial. Manuscrito. Tese de Doutorado. São Paulo:USP,1999.
ARANTES, Adalgisa. *A terceira devoção do setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*. Manuscrito. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1994.
AUSEJO, Serafin R.P. *Diccionario de la Bíblia*. Barcelona: Editorial Herder, 1964
ÁVILA, Afonso. *Resíduos seiscentistas em Minas- textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967,2 vols.
ÁVILA, Cristina Corrêa de Araújo. *A palavra no espelho.* O discurso parenético e o discurso visual no barroco mineiro. Manuscrito. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2001
BLUTEAU, D. Raphael. *Vocabulário portuguez & latino.* Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1720.
BOSCHI, Caio C. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática, 1986.
CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 2001.
CHARTIER, R. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Ed. UNB, 1994.
_____. *A aventura do livro*: do leitor ao navegador. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999.
CHECA, Fernanndo. La imagen religiosa de la contrarreforma, 1560-1600. IN *Pintura y escultura Del Renacimientoen Espana, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1999.
CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
FIGUEIREDO, Luciano R. *O avesso da memória.* Cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. 2ed.
HANSEN, João Adolfo. Leituras coloniais. In: ABREU, M. (org.) *Leitura, história e história da leitura.* São Paulo: Fapesp, 1999.
_____. Teatro da memória: monumento barroco e retórica. IN *Revista do IFAC (2).* Ouro Preto: UFOP, 1995
MARTIN HERNANDEZ, Pedro. *Catecismo romano*. Madrid: Editorial Catolica, 1956.
OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
PERUCCI, Suely. Iluminuras nos livros de compromisso de irmandades e ordens terceiras de Ouro Preto e Mariana: uma abordagem. In *Revista do IAC (1)*. Ouro Preto: UFOP, 1994.
RAMOS, Adriano. *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na capitania das minas do ouro*. Belo Horizonte, Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002

Márcia Almada. Mestranda do Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da UFMG. Especialista em Planejamento e Gestão Cultural e em Restauração de Papel.

PAINÉIS DECORATIVOS EXECUTADOS POR RODOLPHO AMOÊDO (1857-1941): ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Márcia Valéria Teixeira Rosa, MSc.
mvtr@terra.com.br

Pretendemos apresentar neste I Encontro de História da Arte do IFCH/UNICAMP, "Revisão historiográfica – o estado da questão"as obras executadas pelo pintor Rodolpho Amoêdo (1857-1941) para os edifícios públicos no Rio de Janeiro, foco de sua dedicação no início do século XX.

A formação do pintor foi iniciada na Academia Imperial de Belas Artes e aperfeiçoada na Ècole des Beaux Arts. Neste período realizou suas obras mais conhecidas, atualmente no acervo do MNBA. Tais produções foram enviadas para o Brasil onde sofreram rigorosas análises quanto aos aspectos formais, pela Congregação de Professores.

Devemos apontar a importância de Puvis de Chavannes (1824-1898) na formação da visualidade de Rodolpho Amoêdo, tendo em vista principalmente a significativa quantidade de obras executadas pelo pintor francês para edifícios públicos em Paris.

No período em que esteve estudando na capital francesa, o pintor brasileiro convidou o mestre para visitá-lo em seu atelier. Esta atitude de Amoêdo comprova o apreço que o mestre exercia em sua carreira. Em entrevista, Amoêdo relata emocionado para Tapajós Gomes (1939) a impressão que Chavannes teve sobre esta obra:

"Evoco, neste instante, (...) uma phrase de Puvis de Chavannes, o decorador maravilhoso do Pantheon de Paris. Eu o havia convidado para visitar a "Narração de Philetas", em meu atelier. O quadro estava quasi prompto e achava-se collocado em frente á porta. O grande mestre entrou, parou um instante, envolveu o quadro num olhar penetrante, e, sem lhe tirar os olhos exclamou: -Oh! le joli paysage!"[1]

Rodolpho Amoêdo, após o término de seus estudos como pensionista em Paris, retorna ao Brasil em 1887. Devemos destacar o perfil "irrequieto" do pintor, seu rigoroso profissionalismo, um devotado amor ao ofício e principalmente seus ideais que podem ser percebidos em sua obra.

A produção de Amoêdo sempre suscitou críticas, ora por parte de seus contemporâneos como Gonzaga Duque, ora por críticos modernos como Ferreira Gullar, cuja análise muitas vezes incidiam sobre as obras mais conhecidas do pintor e conseqüentemente eram classificadas de "acadêmicas", termo insuficiente e superficial.

[1]GOMES, Tapajós. *Rodolpho Amoêdo. Mestres do Nosso Museu*. Correio da Manhã: Rio de Janeiro, julho de 1939.