

“CRISTO EM CAFARNAUM”, AMOEDO EM PARIS

Richard Santiago Costa*

Em maio de 1976, o estudo intitulado *Jesus Cristo em Cafarnaum* (Figura 1), do pintor baiano Rodolfo Amoedo, pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo, fora escolhido para ser o destaque do acervo daquele mês. O boletim nº 14 da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia escrevera, em pouco mais de duas páginas datilografadas, uma espécie de descrição sumária da tela, contendo dados básicos como dimensões, técnica e data de feitura, bem como um curto texto explicativo sobre ela. Naquela época, a então diretora da Pinacoteca do Estado, Aracy Amaral, empreendera uma prática de expor com destaque, a cada mês, alguma obra de relevo do acervo do museu paulistano, e provavelmente tenha sido por suas mãos que tal apreciação tenha chegado aos meios de comunicação. Com efeito, a exposição da tela fora noticiada em alguns jornais do estado, e verifica-se que o corpo de ideias dos textos de tais jornais segue um esquema básico de informações e enfoques claramente devedores das palavras de Amaral. Dada a época, alguns juízos de valor pouco refletiam a justiça que os fatos, descobertos à luz do tempo, mostrariam posteriormente sobre a referida obra.

A começar pela datação curiosa de tal estudo. Em sessão de 13 setembro de 1884, Victor Meirelles e José Maria de Medeiros, então membros do conselho da Academia Imperial de Belas Artes, referem-se a um *esbocetto* intitulado *Jesus Christo em Capharnahum*, enviado anteriormente ao Rio de Janeiro por Amoedo para apreciação do conselho, intentando com ele a prorrogação de sua estadia na Europa por mais dois anos, durante os quais executaria essa grande obra. Presume-se, em um primeiro momento, que o esboço poderia ser datado, no máximo, até meados de 1884, considerando o tempo de viagem de navio do mesmo da França até o Brasil. No entanto, a data assinada por Amoedo no canto inferior esquerdo da tela é de 1885, portanto, posterior ao parecer do conselho. Recentemente, tal estudo foi restaurado, e a data constante ao lado do nome do artista não deixa dúvidas a esse respeito, lendo-se claramente “1885”. A menos que tal estudo tenha retornado para as mãos de Amoedo em Paris, fato este que não encontra respaldo em nenhum documento, pode-se supor que o mesmo tenha sido datado após sua volta ao Brasil, em 1887. Chama atenção o fato de que, ao contrário de outros estudos dos demais pensionistas da Academia na Europa, este não pertencia ao acervo da instituição, entrando para o

* Mestrando em História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Bacharel e Licenciado em Artes Visuais pela mesma instituição. Pesquisa financiada pela Fapesp.

acervo do museu paulistano somente no ano de 1950, adquirido pelo governo do estado, através da Secretaria de Educação, das mãos do colecionador Octalles Marcondes Ferreira.

Fato é que através de tal estudo, Amoedo fora contemplado com a prorrogação de sua estadia em Paris por mais dois anos para executar “a grande machina”, hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e, infelizmente, furtada aos olhos do público, permanecendo guardada na reserva técnica do museu. Como último trabalho executado por Amoedo em Paris, percebe-se, principalmente através de suas correspondências com a Academia do Rio de Janeiro, o esmero com que empreendera a cena cristã. Era sua intenção expô-la no Salão de Paris de 1887, e para isso, tomara todas as precauções para que sua tela causasse as apreciações mais positivas possíveis. Em uma de suas cartas ao então diretor da Academia, Antonio Nicolao Tolentino, Amoedo especificara os gastos que teria com a execução da obra: despesas com modelos e vestuários: 2.000 francos; aluguel do ateliê por dois anos: 3.000 francos; moldura com largura de 30cm: 1.325 francos; tela e grade de 3,5m por 4,5m: 198,50 francos; totalizando 6.523,50 francos. Nota-se que Amoedo queria não só obter um possível prêmio no Salão parisiense como impressionar o meio artístico brasileiro em sua volta ao país, sendo *Jesus Cristo em Cafarnaum* (Figura 2) uma espécie de trabalho de conclusão de sua estadia na Europa.

Que há diferenças substanciais entre o estudo e a tela definitiva, não há dúvida. Quer pelo tamanho e pela composição final, fatalmente o esboço de 1885 pertenceria a um tipo de fatura bastante diverso da tela oficial de 1887. Apenas para efeito de comparação, utilizarei aqui a única imagem disponível da tela definitiva, em preto e branco, para confrontarmos com o estudo. Meu enfoque, nesta comunicação, recai sobre o esboço de 1885, visto que, por sua maior liberdade de execução, Amoedo alcança efeitos bem mais oníricos do que em sua versão definitiva. Não pretendo aqui, obviamente, fazer um juízo de valor entre o estudo e a tela oficial, ao escolher aquele, visto que ambos possuem qualidades muito significativas no âmbito da produção do pintor. Não seria exagero dizer que *Jesus Cristo em Cafarnaum* figure entre as principais obras da carreira bem sucedida de Amoedo, revelando o estilo de um artista que, apesar de jovem quando empunhara seus pincéis para executar tais obras, já valorizava o efeito compositivo acima de qualquer exigência estrutural da obra. Com isso, quero dizer que a propalada fama de “exímio desenhista” de Amoedo, facilmente comprovável e inegável, não ofuscava sua busca por um lirismo condizente com suas verdades artísticas. Passemos então à análise da obra propriamente dita.

A pequena tela de 63 x 78 cm, executada com a liberdade própria das ideias que germinam em profusão e buscam sua materialização nas tintas que se agarram às tramas da tela

do artista, parece bastante própria ao tema que se presta a retratar. No evangelho de Marcos, temos a narração de um dos episódios mais místicos e enigmáticos da vida de Cristo. Cabe aqui ouvirmos o pequeno excerto que descreve um dos milagres do messias:

1 Alguns dias depois, Jesus passou novamente por Cafarnaum, e espalhou-se a notícia de que ele estava em casa. 2 Ajuntou-se tanta gente que já não havia mais lugar, nem mesmo à porta. E Jesus dirigia-lhes a palavra. 3 Trouxeram-lhe um paralítico, carregado por quatro homens. 4 Como não conseguiam apresentá-lo a ele, por causa da multidão, abriram o teto, bem em cima do lugar onde ele estava e, pelo buraco, desceram a maca em que o paralítico estava deitado. 5 Vendo a fé que eles tinham, Jesus disse ao paralítico: “Filho, os teus pecados são perdoados”. 6 Estavam ali sentados alguns escribas, que no seu coração pensavam: 7 “Como pode ele falar deste modo? Está blasfemando. Só Deus pode perdoar pecados”! 8 Pelo seu espírito, Jesus logo percebeu que eles assim pensavam e disse-lhes: “Por que pensais essas coisas no vosso coração? 9 Que é mais fácil dizer ao paralítico: ‘Os teus pecados são perdoados’, ou: ‘Levanta-te, pega a tua maca e anda?’ 10 Ora, para que saibais que o Filho do Homem tem na terra poder para perdoar pecados – disse ao paralítico – 11 eu te digo: levanta-te, pega a tua maca e vai para casa!” 12 O paralítico se levantou e, à vista de todos, saiu carregando a maca. Todos ficaram admirados e louvavam a Deus dizendo: “Nunca vimos coisa igual” (Marcos, 2. 1-12)

Como podemos perceber, o milagre engendrado por Cristo ao recuperar o paralítico de Cafarnaum está envolto por uma atmosfera de incredulidade inicial, logo transformada em fé diante do imponderável milagre de Cristo. Como Marcos transparece em sua narração enérgica da cena, Cristo traz a esfera do inimaginável (o milagre) para a esfera secular dos escribas incrédulos e da população de Cafarnaum, dividida entre a materialização do poder sobrenatural do Cristo e as acusações de blasfêmia que pairavam sobre ele. Não há dúvidas de que também Amoedo precisara se deixar envolver pelo espetáculo miraculoso da narrativa de Marcos para que pudesse também ele materializar algo que se encontrava nas esferas superiores do pensamento.

De início, percebemos que Amoedo liberara-se de retratar a cena com a máxima fidelidade aos escritos do evangelho. Marcos refere-se a um paralítico trazido em uma maca através do teto, sendo que na composição do artista, o paralítico encontra-se já diante de Cristo, recostado nos joelhos de um de seus parentes. Amoedo retrata o momento em que Cristo, envolto por um halo de luz faiscante, adentra o recinto em que jaz o corpo sem mobilidade do paralítico,

e a seus pés, suplica uma mulher, provavelmente a mãe ou a irmã do enfermo. Atrás do Cristo, sob a arcada, encontra-se uma massa semi-disforme de incrédulos e crentes, sendo que as seis figuras mais identificáveis atrás dele podem ser de alguns de seus discípulos ou de alguns escribas. A imagem do messias não ocupa o centro da composição, mas a maneira como é construída atrai para si, como que magneticamente, a atenção do espectador. É sobre essa figura emblemática, protagonista da composição, que deter-nos-emos a seguir.

Tornou-se lugar comum representar Cristo como um homem de estatura mediana, longas barbas e cabelos adornando um rosto de aspecto magro, de maxilares bem pronunciados e semblante grave. A vestimenta, quando não fosse uma cena de flagelação, crucificação ou deposição do corpo do Cristo morto, compunha-se invariavelmente por uma clâmide de tecido cru, majoritariamente branca, podendo adquirir tonalidades mais variadas de acordo com a escola do artista ou a imperativos compositivos que por ventura a cena exigisse. O Cristo que adentra as ruas secas e poeirentas de Cafarnaum veste-se de alguns desses lugares comuns citados anteriormente. Seu corpo consubstancia-se dentro da clâmide branca, e bem poderíamos vê-lo levitar se não nos atívéssemos ao seu pé direito que se desnuda por debaixo do tecido e toca o chão com gravidade. Não há dúvidas de que o profeta que estende sua mão direita aos suplícios de uma mulher desesperada olha com segurança para o corpo inerte do paralítico. Seu rosto é, definitivamente, uma abstração. Amoedo limita-se a indicar as áreas sombreadas que se moldam sobre o terreno facial fugidio do Cristo próprio às entidades dotadas de poder sobrenatural. A ele não fora revelada a face do profeta. Talvez, seus olhos tenham sido ofuscados pela luz santificadora que resplandece por detrás da cabeça de Cristo. Aqui, Amoedo utiliza-se de um recurso bastante comum e esperado nas cenas religiosas: o halo luminoso que sacraliza o indivíduo faz parte do código visual religioso desde tempos remotos.

Com efeito, Rodolfo Amoedo formara-se em uma Paris dividida entre os preceitos acadêmicos e a efervescência das correntes dissidentes. Um de seus mestres franceses fora o aclamado Pierre Puvis de Chavannes, comumente classificado como simbolista. Mesmo simbolista, alcunha que ele rejeitara a vida toda com veemência, Chavannes não ficara de fora do rol dos artistas bem sucedidos da segunda metade do século XIX, recebendo algumas encomendas oficiais que corroboravam sua ampla aceitação entre as altas esferas de poder, talvez o pintor oficial da Terceira República, além de ter formado toda uma geração de artistas que passaram por sua tutela. Sua *Decapitação de São João Batista* [Figura 3], de 1869, traz algo das cores fugidias que Amoedo empregara com tanta maestria em seu estudo. A atmosfera terrosa, aquecida por tonalidades variadas de vermelho, transmite, a ambas as cenas, a atmosfera seca daquela região da Galileia. Em ambas as cenas se abrem espaços na extremidade superior

esquerda para um horizonte ao fundo que pretende aumentar a profundidade do espaço. Por trás de um arco, Chavannes nos apresenta sombras, não sabemos se são massas de folhagens ou se são espectadores da cena sanguinária que se seguiria; Amoedo dá passagem aos edifícios que se erguem dando continuidade à cidade, ao mesmo tempo em que não deixa dúvidas de que o milagre de Cristo é visto por uma multidão. Ao mesmo tempo, o rosto do carrasco de São João Batista divide com o rosto do Cristo de Amoedo o aspecto indicativo, onde o relevo onírico da ação parece diluir os contornos dos corpos e tornar amorfas as formas que antes eram concretas. Mesmo na versão definitiva de 1887, o rosto de Cristo parece apenas ter se tornado mais grave, o que não lhe favorece em termos de maior concretude.

Seguindo os caminhos do código visual simbolista, talvez o representante maior desse estilo na França, Gustave Moreau, nos indique um norte a seguir diante das escolhas de Amoedo para esse estudo. Como havia dito anteriormente, o halo de luz que se forma sobre a cabeça de Cristo contribui para que sua face nos escape, aumentando o caráter místico e miraculoso da cena. Moreau utilizara diversas vezes esse mesmo expediente: em *Aparição* de 1876 (Figura 4), em *Salomé carregando a cabeça de João Batista em uma bandeja* de 1876 (Figura 5) e em *Cristo no Jardim das Oliveiras* de 1880. Em todos eles, podemos observar o fascínio que o tema religioso tivera sobre ele. No centro de sua arte está a paixão pela revelação do divino. Moreau fora um incompreendido pelos círculos oficiais de arte de sua época, e talvez sua reclusão voluntária desse ambiente tenha dado impulso a um aprofundamento cada vez maior de sua fé, não só religiosa, como também artística. Amoedo também quer revelar o divino. A luz santificadora de Moreau espraiasse sobre a temática religiosa do final do século, e seria difícil a qualquer artista fugir do magnetismo dos seres sobrenaturais deste artista. A cabeça decapitada de João Batista é familiar à cabeça do Cristo de Amoedo: os aspectos estruturais são praticamente os mesmos, e por um momento, a matéria sagrada de ambos os mártires é compartilhada. Não há dúvidas de que as semelhanças param aqui. Amoedo, pelo menos em *Jesus Cristo em Cafarnaum*, não se deixara seduzir pela opulência e pela lascívia do universo *moreauriano*.

Interessante observarmos que existe uma espécie de inconsciente coletivo que orienta o fazer dos mais diversos artistas em um determinado período da história. Mais do que um pretenso espírito da época, para citar um dos pilares da teoria de Wölfflin sobre a evolução dos estilos artísticos, existe um diálogo silencioso entre mentes e obras. O Cristo de *Ecce homo* (Figura 6) de Honoré Daumier não poderia ser atribuído às fileiras simbolistas. Não faz parte da mentalidade aguda de Daumier resvalar para os caprichos e seduções dos temas religiosos suntuosos dos artistas do símbolo. No entanto, seu Cristo “sujo”, literalmente, mostra-nos os

contornos dúbios aos quais a religião estava sujeita na metade final do século XIX. Poderíamos falar de um pretense científico da época, regado do mais puro racionalismo normatizador, ou então de um surto industrial que obrigaria contingentes populacionais inteiros, até então intocados, a mudar seu estilo de vida medieval, e por isso mesmo assentado sobre uma fé em vias de ruir. O fato é que o Cristo de Daumier, acusado por uma turba de indivíduos rotos e sem identidade, é o reflexo de uma crise de fé. Seu rosto borrado coloca-o no mesmo patamar dos homens que o acusam. Talvez o Cristo de Amoedo, em meio à sua peregrinação mística para provar aos homens sua filiação a Deus, coloque-se tão comum quanto os crentes e incrédulos que presenciam seus milagres.

O boletim nº 14 da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia citado anteriormente, coloca o estudo para *Jesus Cristo em Cafarnaum* como parente próximo de uma obra muito conhecida na Paris da segunda metade do século XIX: *Cristo diante de Pilatos*, de 1881, do pintor húngaro Mihály Munkácsy (Figura 7). No começo da década de 1880, Munkácsy, que já lograra certa fama no ambiente salunar parisiense, tendo obtido a medalha de ouro no Salão de 1870, empreendera uma trilogia sobre a paixão de Cristo, começando pelo momento que este é apresentado a Pilatos. Diante do romano, Cristo coloca-se em uma posição de segurança, e nem é preciso repetir que os aspectos físicos de sua face são muito similares ao que Amoedo faria posteriormente. No entanto, mais do que nos mostra a tela definitiva de 1881, é num estudo para a figura de Cristo de 1880 [Figura 8], pertencente atualmente a um museu de Budapeste, que percebemos a circularidade das representações de sua figura: a rapidez das pinceladas de Munkácsy constroem o rosto de um Cristo severo, de traços duros, mas fundamentalmente, parecido com o Cristo de Amoedo. Se pudéssemos ver a face deste com clareza, certamente veríamos nele os traços daquele. As longas barba e cabelos, de um castanho pronunciado tendendo ao cobre, atestam que estamos falando do mesmo Cristo.

Sua figura é tão enigmática em sua composição que nos leva a um exercício quase arqueológico de busca por suas raízes artísticas. Sua clâmide pertence, assim como seus aspectos físicos descritos anteriormente, ao conjunto de códigos visuais que o identificam em qualquer parte do mundo cristão. Ela é a mesma nas obras de Moreau, Daumier, Munkácsy e Amoedo. Para citar um exemplo brasileiro, não poderíamos deixar de notar que o Cristo do conjunto *Cristo e a mulher adúltera* de Rodolfo Bernardelli [Figura 9], é praticamente a versão tridimensional do Cristo de Amoedo. A forma pronunciada com que este caminha para dentro da cena de Cafarnaum evoca o momento em que aquele levanta sua mão direita e pede clemência a uma pecadora. O caimento da roupa, o corte da gola, a amplitude das mangas sugere que Amoedo pudesse conhecer a escultura de Bernardelli, visto que esta data entre 1881 e 1884. Da

mesma forma, as obras de Munkácsy também sugerem isso: a mesma gola em V, o mesmo tecido abundante.

Saindo das questões relativas à figura de Cristo, mostra-se fascinante estudar as demais personagens que compõem a cena. Muitas mudaram drasticamente do estudo para a versão final. A mulher que se ajoelha diante dele e implora pela saúde do paraplégico não se modificara tanto em sua posição, mas basicamente em sua vestimenta. A mulher que se situa em pé, atrás do conjunto formado pelo enfermo e uma mulher, também mudara sua postura: no estudo, aparecia cobrindo o rosto, talvez em pranto, talvez assustada com a aparição do messias, ao passo que na versão de 1887, sua expressão é mais amena, e as mãos erguidas parecem pedir piedade. A mulher que ampara o paraplégico teve mudanças mais drásticas em sua fisionomia: os desenhos preparatórios e o estudo mostram uma mulher mais idosa, nariz pontiagudo, enquanto que na versão oficial seu rosto transparece serenidade e suas feições são suavizadas. Os dois senhores que se postam no canto direito da composição foram modificados mais em suas vestimentas do que em seus posicionamentos.

Contudo, a figura do paraplégico suscita diversas associações. O tema do corpo lânguido, sem energia, enfermo ou morto, não era novidade no conjunto da obra pictórica de Amoedo. Em 1883, seu *Aimberê de O Último Tamoio* era a personificação de um estudo atento e pormenorizado da anatomia humana. Somente um estudo meticuloso do modelo poderia produzir tamanho efeito. Na época, críticos como Gonzaga-Duque reconheceram a maestria dos conhecimentos anatômicos de Amoedo. É sabido que as representações do corpo morto de Cristo serviam de modelo para as representações de corpos inertes de alguns artistas. No caso de Amoedo, parece bastante plausível que seu referencial advinha de uma longa tradição de deposições e *pietàs*. No caso do paraplégico de Cafarnaum, a mulher que apóia seu corpo reporta às tradicionais *pietàs* da história da arte. Mas é o corpo doente que não se furta a comparações com o corpo morto de Cristo. Tomemos como exemplo o de *Lamentação sobre o Cristo morto* de Rubens: o corpo de contornos moles, as articulações que parecem ganhar uma nova capacidade de dobrar-se conferem ao corpo de Rubens um realismo agonizante. O braço que pende, as pernas estendidas que quase se escorçam são algumas das semelhanças entre a tela de Amoedo e a do flamengo. As feições do paraplégico do estudo são radicalmente diversas das feições da tela definitiva. Há também uma espécie de compensação de liberdades compositivas em ambas as telas: no estudo, o pescoço do paraplégico é menos exigido, ao passo que seu braço esquerdo só poderia estar naquela posição se seu ombro estivesse deslocado; já na tela definitiva, Amoedo corrige a anatomia do ombro e do braço, mas coloca o pescoço em um ponto de tensão irreal. Neste aspecto, lembra as liberdades anatômicas de Ingres.

Todas as personagens que observamos acima encontram-se em um cenário de padrões claramente orientais. Durante a estadia de Amoedo em Paris, o orientalismo estava em voga com força absoluta, e até mesmo as cenas urbanas de Paris contavam com elementos exóticos e exuberantes. Aracy Amaral chamou atenção em sua resenha sobre a tela para o parentesco compositivo da tela de Amoedo com o *Cristo diante de Pilatos* de Munkácsy. De fato há alguma semelhança, principalmente no tema do arco. É também verdade que este mesmo arco pode ser encontrado na obra supracitada de Chavannes sobre a decapitação de João Batista. Mas Luciano Migliaccio chama atenção para a influência do italiano Mariano Fortuny sobre o gosto orientalizado de Amoedo: ao observarmos uma cena como *O café das Andorinhas*, de 1868 (Figura 10), perceberemos a forte presença dos arcos próprios à arquitetura oriental, ao passo que a liberdade do traço de Fortuny dialoga frutiferamente com o despojamento de Amoedo.

Quero encerrar minha comunicação, problematizando uma questão posta por Gonzaga Duque sobre essa obra. Em sua obra *Contemporâneos*, Gonzaga Duque afirma que *Jesus Cristo em Cafarnaum*, apesar de ser uma grande tela, era uma praxe acadêmica imposta aos pensionistas que terminavam seu pensionato em Paris, e que o “assunto, como se compreende, estava deslocado do tempo e em contradição com a natureza do artista” (DUQUE, 1929:17). Há de se tomar cuidado com essa afirmação e procurar entender sua real relevância. Amoedo não era um artista demasiadamente apegado aos temas tradicionais da academia carioca: não pintara nenhuma cena de batalha ao longo de sua carreira, e suas obras de temática próxima ao indianismo resumiam-se a três telas. Basicamente, fora um artista das cenas cotidianas, dos nus, dos retratos e, porque não, dos temas religiosos. Sua obra estaria em maior concordância com o que viria a ser a Escola Nacional de Belas Artes, já sob a República e da qual Amoedo seria diretor. A tela que possibilitara sua ida à França era de temática religiosa, e juntamente com mais três telas desta mesma temática, aqui inclusa *Jesus Cristo em Cafarnaum*, Amoedo adquirira respaldo junto ao meio artístico nacional. Como entender, senão sob a luz do oposicionismo de Gonzaga Duque à Academia, a afirmação de que o tema estava deslocado no tempo? Como vimos, a produção de temática religiosa ainda tinha grande espaço na Europa e, num país majoritariamente católico como o Brasil daquele período, não há nada de deslocado ou estranho em se produzir uma grande tela sobre a vida de Cristo na segunda metade do século XIX. Gonzaga Duque vai mais longe em seus argumentos, sugerindo que a figura de Jesus seria uma “aparição corporificada pela crença dos leprosos e paráliticos, cérebros suficientemente dosados para os fenômenos fantasiosos da visão” (DUQUE, 1929: 17). Ora, fica evidente que, mais do que algo verificável, Gonzaga Duque atribui a Amoedo grande parte de suas próprias convicções artísticas. A propriedade com que o pintor concebera sua cena em Cafarnaum, e outras tantas

sobre temas bíblicos, abre o precedente, ao menos, de questionarmos se de fato essa temática era estranha a ele. Podemos ver o caráter controverso da recepção de tal obra na época ao observarmos as palavras do pintor José Maria de Medeiros: “O Sr. Amoedo, escolhendo esse ponto da Bíblia, conseguiu por em relevo o seu brilhante talento, mostrando-se um pintor histórico de fina têmpera, tendo alma e individualidade para nos impressionar, e sabendo, pela execução, fazer respeitar no assunto o seu modo de ver (sic) e sentir”. O distanciamento histórico de mais de um século mostraria que a mística na qual estava envolta a obra de Amoedo persistiria até hoje quando nos colocamos diante dela. Assim como ele, deixamos nos levar pelos “fenômenos fantasiosos da visão”, parafraseando Gonzaga Duque, agora não mais nos questionando sobre a validade dos milagres, mas embevecidos com a sutileza e a maestria que só os grandes artistas podem legar a suas obras.

Referências bibliográficas:

30 *Mestres da Pintura no Brasil*/ Exposição e catálogo por Luiz Marques. São Paulo: MASP, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Koln: Taschen, 1999.

GONZAGA, Duque. *A Arte Brasileira / Luiz Gonzaga Duque Estrada; introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

_____. *Contemporaneos: (pintores e esculptores)*. Rio de Janeiro: Typ. B. de Souza, 1929.

LUCIE-SMITH, Edward. *Symbolist Art*. Londres: Thames and Hudson Ltd, 1972.

MIGLIACCIO, Luciano. “Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar” In: *19&20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume II, n.º 2, abril de 2007.

PRICE, Aimée Brown. *Pierre Puvis de Chavannes*. New York: Rizzoli, 1994.

REED, John R. *Decadent style*. Athens: Ohio State Univ. Press, 1985.

Documentos:

Atas da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes – Sessão de 3 de setembro de 1884. Museu D. João VI, Notação 3838.

Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/Pinacoteca do Estado (1976). *Boletim nº 14 - Destaque do mês de maio de 1976*. São Paulo: Biblioteca da Pinacoteca do Estado, pasta do artista.

Artigos de jornal:

KARMAN, E. Obra de Rodolfo Amoedo em destaque na Pinacoteca. *Folha da Tarde*, São Paulo, s/p, 28 mai. 1976.

KLEIN, P. Jesus em Cafarnaum: um destaque na Pinacoteca. *Diário do Grande ABC*, Santo André, s/p, 05 mai. 1976.

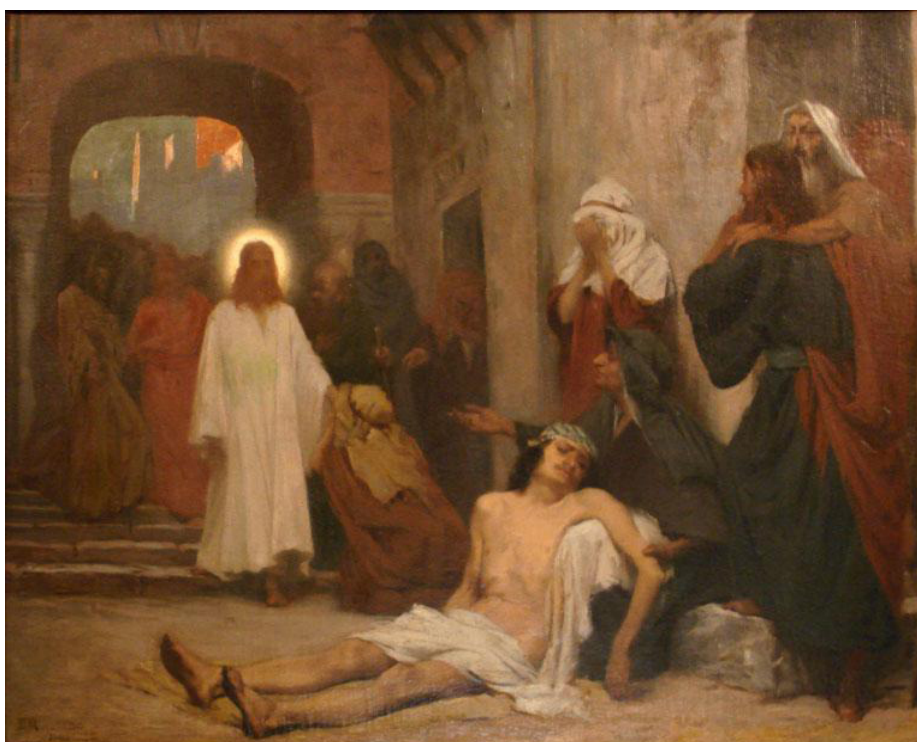


Figura 1: (1885) Rodolfo Amoedo, *Jesus Cristo em Cafarnaum* (estudo), óleo sobre tela, 63 x 79 cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado.

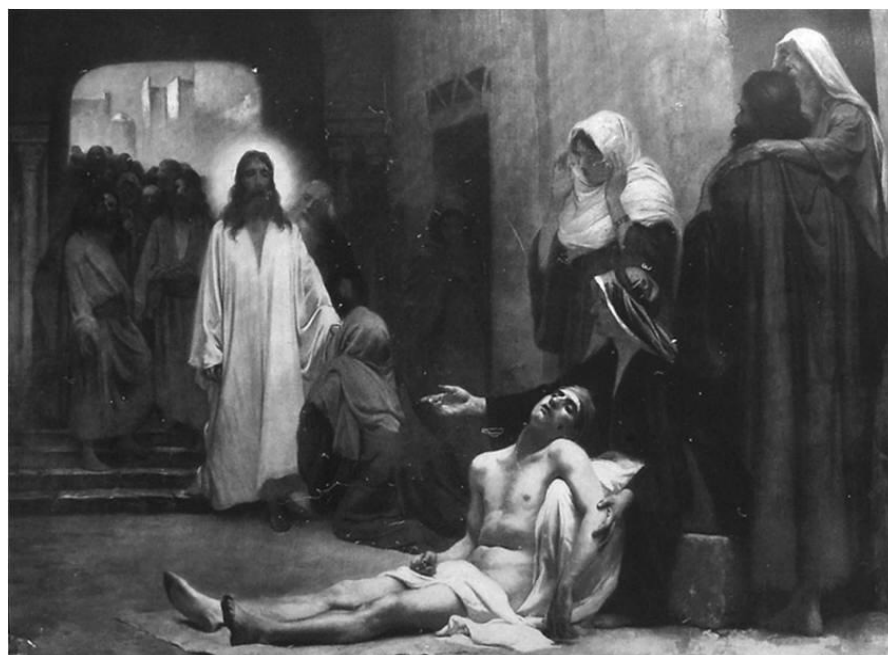


Figura 2: (1887) Rodolfo Amoedo, *Jesus Cristo em Cafarnaum*, óleo sobre tela, 250 x 309 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

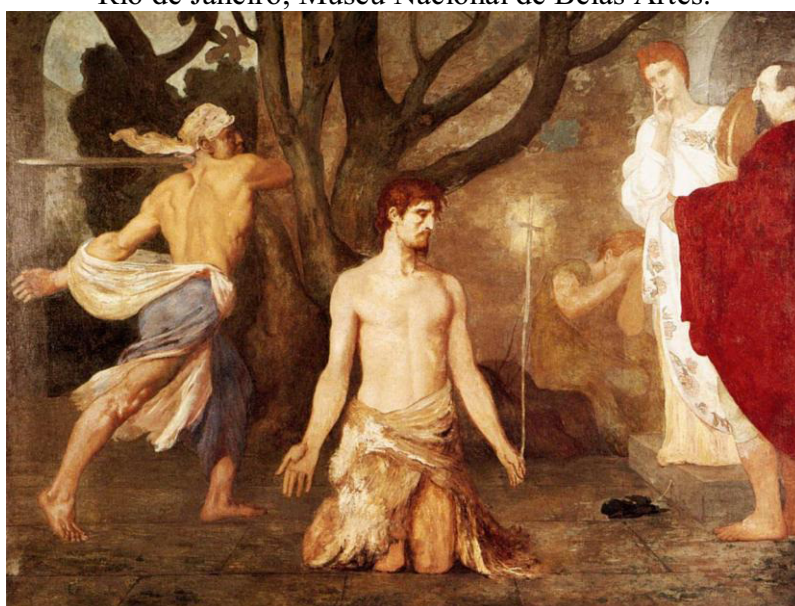


Figura 3: (1869) Pierre Puvis de Chavannes, *Decapitação de São João Batista*, óleo sobre tela. National Gallery, Londres.

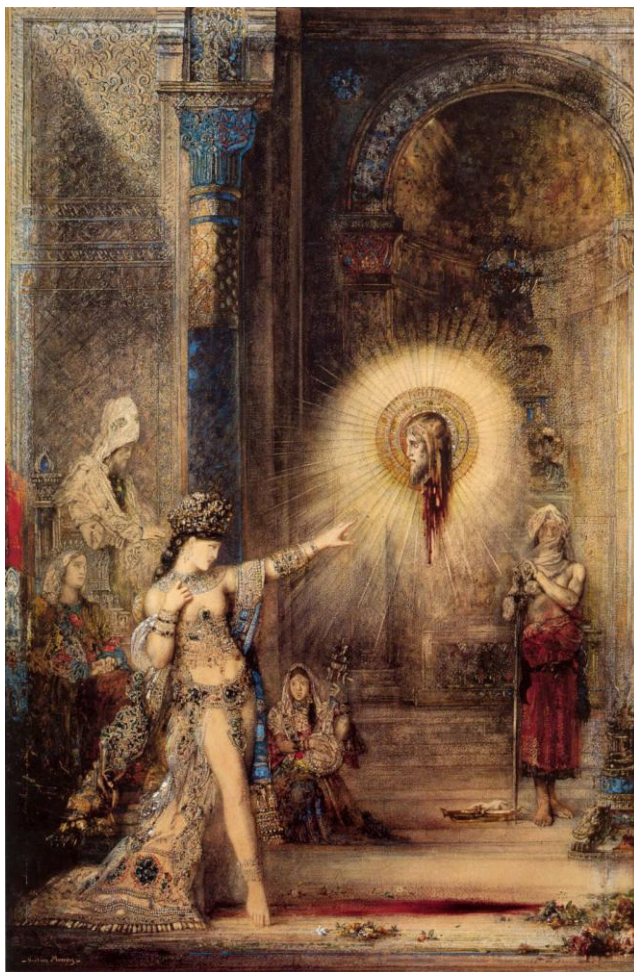


Figura 4: Gustave Moreau, *Aparição*, aquarela, 72 x 105 cm. Museu do Louvre, Paris.



Figura 5: Gustave Moreau, *Salomé carregando a cabeça de S. João Batista em uma bandeja*, óleo sobre madeira. Coleção privada.



Figura 6: (1849) Honoré Daumier, *Ecce homo*, óleo sobre tela. Museum Folkwang, Alemanha.



Figura 7: (1881) Mihály Munkácsy, *Cristo diante de Pilatos*, óleo sobre tela, 417 x 636 cm. Canadá. Art Gallery of Hamilton, Ontario, Canadá.

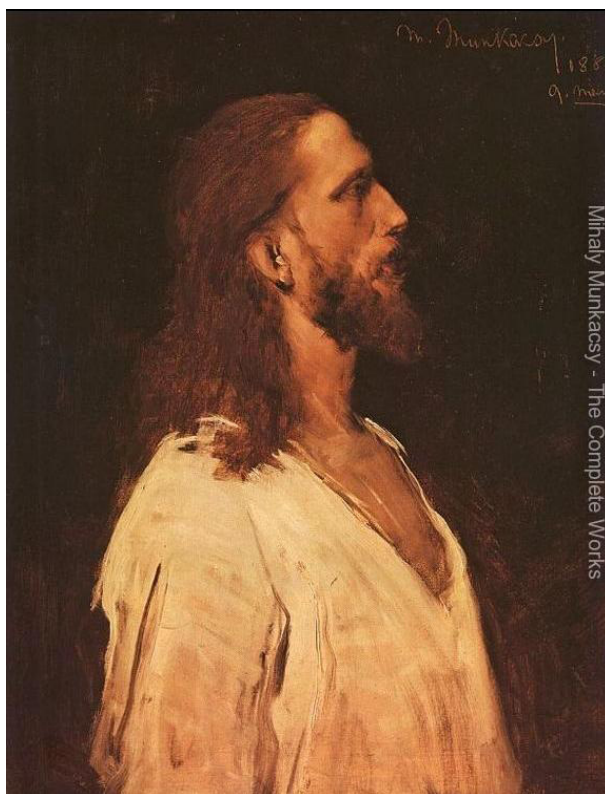


Figura 8: (1880) Mihály Munkácsy, *Estudo para Cristo diante de Pilatos*, óleo sobre tela. Hungarian National Gallery, Budapeste.



Figura 9: (1881-84) Rodolfo Bernardelli, *Cristo e a mulher adúltera*, mármore esculpido, 202 x 116 x 149 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 10: (1868) Mariano Fortuny, *O café das Andorinhas*, aquarela sobre papel, 49,4 x 39,5 cm. Coleção particular.