

MARCELA REGINA FORMICO

**A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva:
Sobre a circulação e transformação de modelos
europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil**

**CAMPINAS
2012**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MARCELA REGINA FORMICO

A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva:
Sobre a circulação e transformação de modelos
 europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto
de Artes da UNICAMP para obtenção do título de
Mestre na área de Artes Visuais

Prof^a Dr^a Claudia Valladão de Mattos

Campinas, 2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

F767e Formico, Marcela Regina.
A "Escrava Romana" de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil / Marcela Regina Formico.
– Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Claudia Valladão de Mattos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Silva, Oscar Pereira da, 1867-1939. 2. Gerome, Jean-Leon, 1824-1904. 3. Arte - Estudo e ensino. 4. Escravas. 5. Arte acadêmica brasileira. 6. Arte acadêmica européia. I. Mattos, Claudia Valladão de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: "Escrava Romana" by Oscar Pereira da Silva: about the circulation and cultural transfer of European models in the Brazilian Academy in the 19th Century

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Silva, Oscar Pereira da, 1867-1939

Gerome, Jean-Leon, 1824-1904

Art - Study and teaching.

Women slaves

Brazilian academic art

European academic art

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Claudia Valladão de Mattos [Orientador]

Ana Paula Cavalcanti Simioni

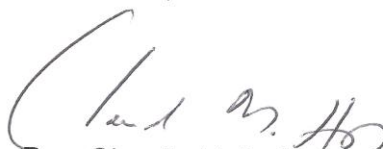
Luciano Migliaccio

Data da Defesa: 16-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

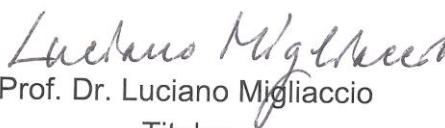
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela
Mestranda Marcela Regina Formico - RA 44977 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos
Presidente



Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni
Titular



Prof. Dr. Luciano Migliaccio
Titular

RESUMO

Este trabalho apresenta uma contribuição para a análise do jogo de relações que se estabeleceu entre a pintura produzida no contexto brasileiro do século XIX e a produção internacional, especialmente francesa, centrando-nos na trajetória artística do pintor Oscar Pereira da Silva. A trajetória desse artista foi marcada por diversas idas e vindas entre Brasil e França, fazendo do artista um verdadeiro tradutor do sistema artístico francês para o contexto brasileiro. Desta forma, a partir da escolha da obra, “Escrava Romana”, como “chave-mestra” para o desenvolvimento do debate em questão que se baseia o fluxo argumentativo da pesquisa. Razão que é justificável por esta tela representar um exemplar do primor técnico do estudo acadêmico do pintor brasileiro durante sua estadia com os mestres franceses, principalmente o pintor Jean-Léon Gérôme, que possui uma gama de obras que versam a temática explorada pelo objeto central de estudo. O segundo e último motivo se resguarda por se tratar de uma obra de grande impacto visual que compõe a galeria da Pinacoteca do Estado de São Paulo e ser um belíssimo representante da mais clássica das atividades do currículo da arte acadêmica do século XIX, a representação do nu.

ABSTRACT

This work presents a contribution for the relation's analysis between the masterpieces made inside the Brazilian's context on the 19th century and the international art's production, specially in France, focussing in the artistic path of the painter Oscar Pereira da Silva. The artist's life had a closer relation with France, making the painter a true translator of the French artistic model to Brazil. By choosing a particular painting as a methodological matter, the “Escrava Romana” became the “master key” for the research. To justify, this canvas is a perfect model of academic studies during his learning period with the French masters, specially Jean-Léon Gérôme, artist who developed a great number of canvas with the same thematic. The second and last reason is the great visual impact that this master-piece represents inside the gallery of Pinacoteca do Estado de São Paulo and for being a beautiful sample of the most classic discipline in the learning process at École des Beaux Arts and the academic art in general, the representation of the nude.

AGRADECIMENTOS

Sou grata a professora Claudia Valladão de Mattos por ter acreditado no meu potencial como pesquisadora de História da Arte desde o primeiro momento em que entrei no programa de Pós-graduação do Instituto de Artes. Não faltaram oportunidades para ela demonstrar essa confiança em mim. Obrigada por ter me acompanhado nesta jornada em busca da titulação de Mestre, sempre me indicando meios para amadurecer como pesquisadora. Espero que nossos caminhos continuem se cruzando em meio a essa infindável jornada que é a vida Acadêmica.

Aos professores da banca de defesa, que contribuíram decisivamente para o resultado final da presente dissertação durante o exame de qualificação. À professora Ana Paula Cavalcanti Simioni por ter me alertado a aprofundar a respeito da questão da alteridade. Ao professor Luciano Migliaccio por endossar minha conclusão a respeito da forte presença de ironia dentro da composição da “Escrava Romana”, e também por me alertar que esse poderia ser um indício do contexto de transição, que a Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro encontrava durante o período do pensionato de Oscar Pereira da Silva.

Não isentando os professores suplentes da banca, prof. Paulo Kühn, Luiz Marques e Lygia Eluf (qualificação), por aceitarem o convite de participar da minha banca, mesmo em papel secundário. Espero que tenhamos oportunidade em algum dia de conversarmos informalmente a respeito de suas impressões particulares do manuscrito da dissertação que se encontra em suas mãos neste exato momento.

Ao fomento à pesquisa prestado pela FAPESP durante os dois anos de pesquisa, agradeço imensamente, pois graças ao apoio financeiro concedido possibilitou a realização de cruciais pesquisas de campo tanto na França quanto no Rio de Janeiro, além da participação em congressos em diferentes Estados do país.

Agradeço especialmente à pesquisadora e curadora da exposição “Oscar Pereira da Silva – a pintura como missão” (ano: 2006, local: Pinacoteca do Estado de São Paulo) a Sr^a Ruth Sprung Tarasantchi por ter partilhado comigo seus conhecimentos a respeito de Oscar Pereira da Silva, me contatando com duas “peças chaves” para o engrandecimento da pesquisa: a Sr^a Gabriela Ramaciotti e a Sr.^a Isabel do Rego Rangel Mortensen.

Sou grata pela Sr^a Gabriela Ramaciotti por ter aberto as portas da sua casa e permitido fazer um registro fotográfico de uma das cópias da “Escrava Romana” por Oscar Pereira da Silva. Sua contribuição foi de imenso valor para traçar um conhecimento elaborado sobre o objeto de estudo.

Conhecer a neta de Oscar Pereira da Silva, s Sr^a Isabel do Rego Rangel Mortensen foi um dos momentos mais especiais da pesquisa. Agradeço por me receber em sua casa e compartilhar de suas memórias particulares de infância. Obrigada por ser tão atenciosa durante a visita a sua pinacoteca particular com quadros de seu avô, de sua tia Helena Pereira da Silva e do seu tio Ryokai Ohashi, marido de Helena.

Graças as conversas com Elizabeth A. Mattos Kajiya, foi possível lançar um olhar diferenciado à “Escrava Romana”. Olhar esse impossível de ser abordado por uma historiadora que desconhece as noções trabalhadas em pesquisas na área de Física. Elizabeth analisou de imagens de obras de arte produzidas por técnicas atômico nucleares, Graças a essas técnicas foi descoberta a inscrição “2 quando do mesmo autor” na tela da “Escrava Romana”. Obrigada principalmente por disponibilizar as imagens da “Escrava Romana” a partir das técnicas de incidência de ultravioleta e infravermelho.

Je veux remercier aussi, Mrs Emmanuel Schwartz pour votre attention dans ma visite à l'École des Beaux Arts et pour mon cadeau, le livre: Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts, de grand importance pour ma recherche.

Obrigada as minhas amigas de todo dia durante a pesquisa, as bibliotecárias do setor de obras raras da Biblioteca Central da Unicamp: Célia, Jacqueline, Teresa, Fernanda e Isabela. Verdadeiras companheiras de Trabalho. Obrigada por nossos almoços e rápidas pausas para o café tornando a rotina do dia a dia mais agradável.

À todos os funcionários da biblioteca do IFCH/UNICAMP que acompanharam meus progressos desde a graduação. Em especial não posso deixar de mencionar os nomes de: Sandro, Suely, Roberto, Paulo e Maria Helena.

Agradeço aos profissionais no SAE (Serviço de Apoio ao Estudante) por todo o apoio ao longo dos meus anos de formação na Unicamp, pois sem o seu auxílio não seria possível ter vivenciado diversas experiências que contribuíram para o meu crescimento pessoal e acadêmico. Em especial a Assistente Social Cibele Papa Palmeira.

Não posso esquecer-me de expressar meus agradecimentos a todos os amigos e colegas da pós-graduação que me apoiaram, pelos conselhos, pelas conversas intermináveis de longas horas de duração tanto nos momentos de descontração, como também nas horas difíceis. Agradeço por fazerem parte da minha vida, amizades que guardo com muito carinho em meu coração: Carina Naufel, Maria do Carmo Couto da Silva, Zé Luiz Gozzo Sobrinho, Daniel Gozzo, Matheus Gozzo, Lidiane Gozzo, Ana Carolina de Albuquerque, Maira Canina Silvestrin, Ana Flora Murano, Tameny Romão, Felipe Nascimento, Bianca Wopereis, Sumie Sampaio Ogasawara, Laura Fraccaro, Igor Johansen, Marcos Leite Borges, Juliana Nakazone, Fanny Lopes. Peço desculpas desde já se me esqueci de alguém, mas se for mencionar os nomes de todas as pessoas importantes na minha vida o texto ficaria maior do que a dissertação, por favor se sintam representados nesses agradecimentos pois lembrei de todos vocês ao escrever essas linhas.

A dedicatória não estaria completa se não contemplasse minha família. Na reta final da dissertação o apoio das minhas tias Salete, Judith, Sonia e de minha tão admirada prima Rosa, a força dessas mulheres foi crucial para a finalização do texto, agradeço imensamente. Quanto aos meus queridos pais, Maria Regina e Alberto Formico, o que posso dizer? Vocês são as pessoas mais importantes na minha vida. Palavras são pouco para expressar minha gratidão. Simplesmente obrigada!

Dedico especialmente essa dissertação á Deus, que sempre abençoou minha vida, me dando forças para superar os maiores obstáculos sem nunca desanimar ou perder o prazer pela vida.

Em memória:

Do grande pintor, Oscar Pereira da Silva

E de minha irmã gêmea Iara Regina Formico

DOCUMENTAÇÃO ICONOGRÁFICA¹

Introdução

Oscar Pereira da Silva. *Menina vestida de japonesa* (detalhe), 1904. Óleo sobre madeira, 38 x 27 cm.

Oscar Pereira da Silva. *Mulher com turbante*, 1930. Óleo sobre papelão, 41 x 33 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Capítulo 1

Oscar Pereira da Silva. *A flagelação de Cristo* 1887. Óleo sobre tela, 117 x 89 cm. Museu D. João VI, /EBA/UFRJ .

Victor Meirelles. *A flagelação de Cristo*. 1856 . O. s/t. 156,9 x 115, 4. Rio de Janeiro, MNBA

Belmiro de Almeida. *A flagelação de Cristo* 1887. Óleo sobre tela, 88 x 115 cm. Museu D. João VI. /EBA/UFRJ

“Charge – Bellas Artes”. *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro. Ano XII, nº 471, 1887.

Oscar Pereira da Silva. *Nu Feminino* (academia \19_ _); Óleo sobre tela 80 x 50 cm. Museu D. João VI. /EBA/UFRJ. Foto: Marcela Regina Formico

Oscar Pereira da Silva. *Dorso de mulher* (1893); Óleo sobre tela 90 x 64 cm. MNBA.

Eliseu Visconti (1866-1944). *Nu feminino de costa*. Cerca de 1894. Óleo sobre tela, 81 x 45 cm. Rio de Janeiro. Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Foto: Bira Soares

Oscar Pereira da Silva. *Nu Masculino* (academia datada de 189_); Óleo sobre tela 81 x 50 cm. Museu D. João VI. /EBA/UFRJ. Foto: Marcela Regina Formico

Oscar Pereira da Silva. *Nu masculino de pé com braço direito levantado* (academia\1891); Óleo sobre tela 83 x 51 cm. Museu D. João VI. /EBA/UFRJ. Foto: Marcela Regina Formico

Oscar Pereira da Silva. *Encontro de Matilde e Dante* . 1891. (Cópia de Albert Maignan, 1881). Óleo sobre tela, 130 x 96 cm. MNBA. Foto: Marcela Regina Formico

¹ As imagens aqui citadas seguem a sequência natural, na medida em que as obras supracitadas estão inseridas no texto.

Oscar Pereira da Silva. *Excomunhão de Roberto , O Piedoso* (cópia de Jean Paul Laurens \ 1892); Óleo sobre tela 79,5 x 115 cm. Museu D. João VI. /EBA/UFRJ.

Oscar Pereira da Silva. *Cristo Morto* (cópia \ 1892); Óleo sobre tela 26 x 74,7 cm. Museu. D João VI. /EBA/UFRJ. Foto: Marcela Regina Formico

Léon Bonnat. *Giotto gardant les chèvres*, 1850. Musée Bonnat, Bayonne

Oscar Pereira da Silva. *Infância de Giotto* 1895; Óleo sobre tela 138 x 75 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Oscar Pereira da Silva. *Consertador de porcelana*, 1894; Óleo sobre tela 92 x 73 cm.

Oscar Pereira da Silva. *Le mendiant dans la cour*, 1893; Óleo sobre tela 122 x 79 cm.

Oscar Pereira da Silva, *Escrava Romana*, cerca de 1894. Pintura, óleo sobre tela, 146,5 x 72,5 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil. Transferida do Museu Paulista, 1905. Crédito fotográfico Isabella Matheus.

Léon Bonnat *An Egyptian Peasant Women and Her Child* (1869-1870). Óleo sobre tela, 186,7 x 105,4 cm. Nova York, The Metropolitan Museum of Art.

Oscar Pereira da Silva. *Cabeça de escrava*, 1892; Óleo sobre tela 42 x 30 cm. Coleção João da Cruz Vicente de Azevedo

Oscar Pereira da Silva. *Sansão e Dalila*, 1893; Óleo sobre tela 59 x 78,1 cm. MNBA.

Capítulo 2

Edouard Cucuel. *Gérôme teaching at the École des Beaux-Arts* 1899.

Gérôme dans son atelier de l'École des Beaux-Arts. 1896. Fotografia The Getty Research. Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles.

Jean-Léon Gérôme. *Atelier de Gérôme: Achat d'une esclave* 1857. Pintura 39 x 28,3 cm. Coleção Particular.

Jean-Léon Gérôme. *Esclave grecque* 1870. Pintura 54,5 x 37 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

Jean-Léon Gérôme. *Vente d'esclaves à Rome* 1884. Pintura, 92 x 74 cm. Musée de l'Ermitage, São Petersburgo.

Jean-Léon Gérôme. *Vente d'esclaves à Rome* 1886. Pintura, 64 x 57 cm. The Walters Arts Gallery, Baltimore (Maryland).

Jean –Léon Gérôme. *Marché d’esclave* 1866. Pintura 83,8 x 63,5 cm. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown (Massachusetts).

Jean-Léon Gérôme. *A vendre Esclaves au Caire* 1871. Pintura 75 x 60 cm. Art Museum , Cincinnati (Ohio).

Jean-Léon Gérôme. *A vendre Esclaves au Caire* 1873. 214 x 142 cm. Guache, Musée de l’Art et de l’Industrie, Roubaix.

Jean-Léon Gérôme. *Moorish Bath*, 1880. Museum of Fine Arts, Boston.

Jean-Léon Gérôme. *Une piscine dans le Harem*, 1876. Óleo sobre tela, 73,5 x 62 cm. Musée de l’Ermitage, São Petersburgo.

Cham au Salon de 1867. Paris , gravura , Paris , Musée d’Orsay (documentação).

Auguste Bartholdi . “*Boutique de barbier à Minieh , Egypte*”. Produção entre 10 de dezembro de 1855 e 8 de março de 1856 . Musée Bartholdi.

Oscar Pereira da Silva, *Escrava Romana*, cerca de 1894. Pintura, óleo sobre tela, 146,5 x 72,5 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil. Transferida do Museu Paulista, 1905. Crédito fotográfico Isabella Matheus.

Gustave Boulanger , *Les marche aux esclaves* 1882.

Capítulo 3

Oscar Pereira da Silva, *Escrava Romana*, cerca de 1894. Pintura, óleo sobre tela, 146,5 x 72,5 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil. Transferida do Museu Paulista, 1905. Crédito fotográfico Isabella Matheus.

Jean Jules Antoine Lecomte du Noüy (1842-1923). *L’Esclave blanche* , 1888. Óleo sobre tela, 1,46 x 1,18 m.

José Jimenez Aranda (1837-1903). *Una esclava en venta* (cerca de 1892). Óleo sobre tela, 100 x 82 cm. Museo Nacional Del Prado, Madrid.

Modesto Brocos. *Redenção de Cã*, 1895. Óleo sobre tela, 199 x 166 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Modesto Brocos. *Engenho de mandioca*, 1892. Óleo sobre tela 54 x 75 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Antonio Ferrigno. *Mulata Quitandeira*, s.d. Óleo sobre tela, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Lucílio de Albuquerque. *Mãe Preta*, 1912. Óleo sobre tela, 180 x 130 cm. Salvador, Museu de Belas Artes da Bahia.

Gustavo Dalla'Ara. *Tarefa Pesada*, 1913. Óleo sobre tela, 120 x 90 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Alberto Henschel. *Moça Cafuza*, c. 1869. Albúmen, carte-de-visite, 9 x 5,6 cm. Coleção Institut für Länderkunde, Leipzig.

Alberto Henschel. *Nu de Jovem de Salvador*, c.1869. Albúmen, carte-de-visite, 9 x 5,6 cm. Coleção Reiss-Museum Mannheim

Augusto Stahl. *Mina Ondo*, c.1865. The Peabody Museum of Archeology & Ethnology.

“A Escrava”(charge). *Gazeta de Noticias*. 3 out. 1894.

“Charge: Na Exposição de Bellas-Artes”. In: *Gazeta de Noticias* (3 de outubro de 1894.

Oscar Pereira da Silva. *Consertador de porcelana*, 1894; Óleo sobre tela 92 x 73 cm.

Oscar Pereira da Silva. *Consertador de porcelana*, 1895. Óleo sobre tela. Coleção Gabriela Ramaciotti. Foto: Marcela Regina Formico

Oscar Pereira da Silva *Escrava Romana*. Cerca de 1894. Tela restaurada de 15 de setembro á 20 de outubro de 2010.

Oscar Pereira da Silva. *Escrava Romana* s.d. Coleção Particular pertencente à Gabriela Ramaciotti, Rio de Janeiro. Foto: Marcela Regina Formico

Detalhe da assinatura *Escrava Romana* .Fotografia em IR antes do restauro. Crédito fotográfico Elizabeth A. M. KAJIYA

Detalhe da assinatura *Escrava Romana*. Fotografia com luz visível após o restauro. Crédito fotográfico Elizabeth A. M. KAJIYA

Detalhe do braço direito de “Escrava Romana”. Fotografia de recursos comuns. (Antes do restauro). Crédito fotográfico Elizabeth A. M. KAJIYA

Detalhe do braço direito de “Escrava Romana”. Fotografia de recursos comuns. (Após o restauro). Crédito fotográfico Elizabeth A. M. KAJIYA

Detalhe do braço direito de “Escrava Romana”. Fotografia de Fluorescência visível de Ultravioleta (UV) _Após o restauro. Crédito fotográfico Elizabeth A. M. KAJIYA

Oscar Pereira da Silva. *Hora da Musica* (1901). O. s/t. 65 x 50 cm. Pinacoteca do Estado de SP

Pedro Américo. *Judite e Holofernes*, 1880. Óleo sobre tela 229x141,7cm. Museu Nacional de Belas Artes. Foto: Marcela Regina Formico

Oscar Pereira da Silva. *Judite e Holofernes*, s.d. (Cópia do original de Pedro Américo)

Anexos

Oscar Pereira da Silva. *Retrato de Dona Júlia* (esposa) s.d. Foto: Marcela Regina Formico

Inscrição recente no verso do quadro: “Júlia Saffurs Pereira da Silva , esposa de Oscar Pereira da Silva,(meu avô). Foto: Marcela Regina Formico

Oscar Pereira da Silva. *Helena Bordando* (filha do pintor). Óleo sobre tela , 27 x 21 cm. Foto: Marcela Regina Formico

Oscar Pereira da Silva. *Margarida com sua babá* (1907) (filha do meio do pintor). Foto: Marcela Regina Formico

Detalhe em *Puccini* : A assinatura “Oscar P. da Silva”- acompanhado da data 1821. Foto: Marcela Regina Formico

Oscar P. da Silva , *Puccini*. 1921. Foto: Marcela Regina Formico

Oscar P. da Silva. *Mulher com brinco* . 10 cm de diâmetro. Foto: Marcela Regina Formico

Oscar P. da Silva. *Napolitana* , s.d. Foto: Marcela Regina Formico

Fotografia da Paleta pertencente ao pintor Oscar Pereira da Silva (acervo pessoal). Foto: Marcela Regina Formico

Oscar P. da Silva , *Auto – retrato*. Paris , s.d. Foto: Marcela Regina Formico

Oscar P. da Silva. *Nu feminino*. Paris . Carvão e lápis, 31 x 23 cm. Foto: Marcela Regina Formico

Oscar P. da Silva. *Nu sentado*. Paris. Lápis e lápis de cor, 26 x 15 cm. Foto: Marcela Regina Formico

Cena da guerra em SP na Revolução de 1932. Aquarela e nanquim, 27 x 20 cm. Foto: Marcela Regina Formico

LISTA DE DOCUMENTOS EM ANEXO

Registre individuel des élèves (código 285). (2 páginas). In: Arquivo da École Nationale Supérieure des Beaux Arts

Paris, 25 novembro de 1890 (Gabriel de Piza) (Correspondência) In: Arquivo da École Nationale Supérieure des Beaux Arts

Paris, 29 de novembro de 1890; (Correspondência) In: Arquivo da École Nationale Supérieure des Beaux Arts

Rio de Janeiro, 23 de Outubro de 1890; (Correspondência) In: Arquivo da École Nationale Supérieure des Beaux Arts.

Carta de Jean Léon Gérôme ao Secretário da AIBA agradecendo sua nomeação como membro correspondente da Academia. (0603/1887) In: Museu D. João VI.

Carta endereçada ao Ministro do Estado da Instrução, Correio e Telégrafos escrita por Oscar Pereira da Silva em 16 de maio de 1890 (In: Pasta do artista - Oscar Pereira da Silva (Avulsos). Acervo Arquivístico do Museu D. João VI)

Todos os documentos em diante seguem segundo a seguinte referência:

Arquivo Nacional . In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M á Z (Dossiê Oscar Pereira da Silva). Fundo (92). Série Educação (Ofícios e Atas). (código IE 7).

Carta escrita pelo então diretor, Ernesto Gomes Moreira Maia ao Ministro Benjamin Constant Botelho Magalhães em 5 de junho de 1890 (a respeito da anulação do Prêmio de Viagem de 1890) (3 páginas)

Despacho do Ministro” (09/10/1890).(2 páginas)

Relação de obras enviadas por Oscar Pereira da Silva para a ENBA em 16/06/1894

Despacho ao Ministro (26/06/1894) (transcrição de acordo com documento original)

Ofício de 26 de junho de 1894 escrito por Rui Barbosa, onde discorda do parecer da ENBA, segundo o “Despacho ao Ministro de mesma data” (transcrição)

Carta escrita em francês, na qual o mestre Jean-Léon Gérôme descreve os progressos de seu aluno Oscar Pereira da Silva (13/Nov./1894)

Carta enviada ao Brasil de Oscar Pereira da Silva sobre seus progressos como pensionista (30/11/1894) (transcrição)

Ofício vindo de Paris, escrito pelo ministro Gabriel de Piza (sobre o pedido de prorrogação do prazo de Oscar Pereira da Silva) (transcrição)

Ofício da ENBA Ass. por Rodolpho Bernardelli (transcrição)

Carta escrita por Oscar Pereira da Silva. Remetente: o Ministro Dr. Antonio. Gonçalves Ferreira (14/01/1896) (transcrição)

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - OSCAR PEREIRA DA SILVA, O ÚLTIMO PENSIONISTA DO IMPÉRIO.....	2
1.1 Prêmio de Viagem de 1887: o estopim para a reforma na Academia de Bellas Artes do Rio de Janeiro.....	25
1.2 A trajetória do pensionista: os trabalhos enviados de Paris para o Brasil.....	32
1.3 "Sansão e Dalila" (1893): a polêmica da “grande machina”.....	52
CAPÍTULO 2 - A FORMAÇÃO FRANCESA: O ATELÊ DE JEAN-LÉON GÉRÔME.....	56
2.1 A Reforma de 1863 - adequação do ensino sem perder a tradição da École des Beaux Arts.....	60
2.2 O ateliê público: Jean-Léon Gérôme na postura de professor da École des Beaux Arts.....	67
2.3 O ateliê privado: Jean-Léon Gérôme na postura de artista e suas composições de escravas.....	81
GRUPO 1 - Escravas na Antiguidade.....	88
GRUPO 2 - Escravas no Orientalismo.....	95
GRUPO 3 - Oscar Pereira da Silva e as escravas de Gérôme.....	108
CAPÍTULO 3 - OS SEGREDOS DA ESCRAVA: ANÁLISE, VERSÕES E RECEPÇÃO DO QUADRO "ES CRAVA ROMANA”	114
3.1 Diálogos entre a pintura "Pompier" e a "Escrava Romana".....	119
3.2 Uma escrava de origem francesa no Brasil após a abolição.....	126
3.3 Críticas e elogios: a recepção de "Escrava Romana" dentro da imprensa brasileira.....	132
3.3.1 Olhar divergente: impressões na imprensa carioca e paulista sobre a arte de Oscar Pereira da Silva	134
3.3.2 Retrato de uma escrava: impressões da imprensa sobre a tela “Escrava Romana”.....	140
3.4 "2º quadro do mesmo autor": as versões da "Escrava Romana"	143
3.4.1 Peças do quebra-cabeça: a recepção da “Escrava Romana” nos jornais de época.....	145
3.4.2 O tríptico de “Escravas Romanas”: análise comparativa.....	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	167
BIBLIOGRAFIA.....	175
ANEXOS.....	189

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Andar pelos corredores do segundo piso da Pinacoteca do Estado de São Paulo é uma redescoberta da Arte Brasileira, para muito além da famosa Semana de 22, marco do Modernismo no Brasil. Apenas verdadeiros apreciadores de arte e pesquisadores conhecem essa arte brasileira marcada por uma forte influência da Academia Francesa de Belas Artes, obras que muito se diferem a liberdade do pincel de Anita Malfatti, as temáticas tropicais de Tarsila da Amaral ou mesmo, as expressões quase geométricas do “Mestiço” de Cândido Portinari. A Pinacoteca acaba por recriar um Panteão pela memória artística de pintores que caíram na obscuridade, devido os avanços modernistas, produtores de uma arte que se dedica a figuração, ao traço bem definido, composições detalhadas produto de estudos minuciosos do objeto retratado.

Esse ambiente criado em 1905 a fim de reunir e conservar a produção artística da sociedade paulista, seja de pintores nascidos na região como também daqueles que adotaram São Paulo como local de atuação, seja temporário ou permanente. Acaba por resguardar obras de mestres paulistas como Pedro Alexandrino, com sua vasta produção de naturezas mortas e Almeida Junior, reconhecido por sua temática caipira, o primeiro artista a voltar seus olhos para o mundo campesino brasileiro, “O caipira picando fumo” é o quadro de maior repercussão de sua trajetória. Entre os artistas “estrangeiros”, não pertencentes a região, podemos citar Pedro Weingartner de origem gaucha, autor do tríptico “La Faiseuse D’Ange”, um retrato social representado pela dramaticidade de suas imagens que seguem um fluxo narrativo; o italiano João Batista Castagneto com suas marinas, ou mesmo os quadros de gênero da francesa Berthe Worms. Desse grupo restrito e de imenso valor artístico se encontra o artista de origem fluminense Oscar Pereira da Silva, pintor dedicado em todos os gêneros da pintura desde a natureza-morta até as grandes telas históricas.

Assim eis que se apresenta nosso objeto de estudo, o quadro “Escrava Romana” produzido durante o pensionato de Oscar Pereira da Silva na Europa, o qual pertence ao acervo original da Pinacoteca do Estado. É importante frisar que a presente pesquisa tem por esta obra a “chave-mestra” de toda a dissertação. Afinal a tela em questão, além de ser um dos principais representantes do acervo permanente desta Instituição, apresenta um intenso impacto visual, sendo considerada pelo Historiador da Arte, Jorge Coli “o quadro

mais erótico de toda a arte brasileira.”¹. Logo, não iremos tratar da trajetória do pintor, pois seria tanto quanto redundante dedicarmos um capítulo em sua apresentação a tanto trabalhada nos livros de história da arte brasileira. Contudo, “criador e criatura” são impossíveis de serem dissociáveis, porque o contexto é parte integrante na compreensão de uma obra de arte.

Portanto ao longo da dissertação trataremos principalmente do período de formação como pintor, durante os estudos de Oscar Pereira da Silva, pois a composição da “Escrava Romana” ocorreu em torno de 1894, ano equivalente ao período de seu pensionato em Paris (1890-1895), vivenciando a rotina do ateliê de Jean-Léon Gérôme, mestre da École des Beaux Arts, centro de excelência artística durante todo o século XIX, e também pintor que se dedicou à composições que versam a temática da escravidão.

Jean-Léon Gérôme recria essas imagens femininas, na postura de criaturas inferiores, dentro dos cenários da Antiguidade e do Oriente, aceitável ao gosto artístico dos Salões, repletos de composições de nus femininos, de deusas, ninfas, imagens alegóricas ou mesmo, figuras femininas representadas dentro de um cenário histórico ou oriental que distancie o observador do objeto contemplado, como é o caso de suas escravas.

Dessa forma sabemos que a “peça-chave” dessa pesquisa é a “Escrava Romana”, um exemplo de academia historiada² de um jovem pintor brasileiro durante o seu período de

¹ COLI, Jorge. “Situação – Ponto de Fuga”. *Folha de São Paulo*. SP. (domingo, 3 de julho de 2005).

² O pesquisador Ivan de Sá Coelho em sua tese de doutorado dedicada à prática de academias no processo de formação dos artistas, *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino de desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX e início do século XX*, afirma que assim como “Escrava Romana” e a “Pompeiana” de Zeferino da Costa, a primeira vista podem ser consideradas academias historiadas, entretanto, nestas obras ao se observar melhor o acabamento cuidadoso que apresentam em todo o entorno da figura e a definição dos detalhes percebe-se que a temática histórica, ou seja, a dramatização da composição se sobressai, ao contrario de uma academia historiada, cujo fundo histórico é apenas um pretexto, prevalecendo a preocupação com a anatomia do modelo, a qual toda a atenção do artista deve se voltar, em detrimento do fundo, normalmente monocromático e “pobre”. No entanto no avanço da tese, o autor menciona quadros pertencentes a classificação de academias historiadas, como *São João Batista* (1873) de Zeferino da Costa e *O sacrifício de Abel* (1878) de Rodolpho Amôedo, ambos quadros realizados durante os concursos de Prêmio de Viagem da Academia Imperial de Belas Artes. As duas obras possuem uma elaboração do cenário e um acabamento elaborado dos elementos externos ao estudo da figura humana, especialmente na tela de Amôedo. Portanto, ao comparar a “Escrava Romana” aos dois quadros supramencionados, se pode perceber que a tela de Oscar Pereira da Silva pode ser classificada como academia historiada. Assim como a tela de Amôedo, a quantidade de elementos externos ao nu é ínfima e o fundo do cenário não recebe uma elaboração de detalhes, apesar de a “escrava” possuir em sua composição um acabamento elaborado em alguns detalhes do cenário, a impressão do elemento monocromático persiste, são utilizados apenas tons de marrom e bege, excetuando o tecido vinho que recai sobre uma cadeira no lado inferior direito do quadro. Quanto a preocupação da composição da anatomia é óbvia, a figura feminina merece todo o destaque da obra, existe uma grande intencionalidade em demonstrar total domínio do estudo do nu, a final se trata de um envio obrigatório do pintor brasileiro á

vivência na Academia francesa, o que nos permite, então, traçar um determinado viés de investigação, a respeito dos PROCESSOS DE ASSIMILAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE MODELOS EUROPEUS, Na verdade essa estreita relação entre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro e a École des Beaux Arts (Paris) é fundamental para a compreensão de toda a arte brasileira do século XIX, pois a fundação da Academia Imperial de Belas Artes foi realizada devido aos esforços da “Missão Artística Francesa”³, encabeçada pela liderança de Joachim Lebreton, no entanto, a institucionalização do ensino acadêmico veio das mãos de Felix-Emile Taunay⁴, segundo diretor da Academia.

A escolha da “Escrava Romana” como foco central na pesquisa não ocorre aleatoriamente, conforme mencionado anteriormente, essa tela trata-se de uma “academia historiada”, ou seja, em outras palavras um estudo de modelo-vivo, principal prática no ensino acadêmico francês. Segundo Alain Bonnet⁵, desde antes da reforma de 1863, que instituiu a criação de ateliês públicos na École des Beaux Arts, o ensino era baseado no desenho, tendo por estágio mais avançado na formação o estudo de corpo inteiro de um modelo-vivo realizado em pintura à óleo. Inclusive, além dos estudos de observação, os alunos obtinham paralelamente aulas de anatomia, estudos de osteologia e músculos do corpo humano. Logo, o domínio da figura humana é primordial para se tornar um artista de renome dentro dos círculos acadêmicos.

Assim a dissertação buscará compreender como Oscar Pereira da Silva encontra soluções originais para a abordagem de sua escrava. *Como delinear um padrão de distanciamento entre o modelo francês e aproximação com elementos culturais brasileiros? Em quais pontos a “Escrava Romana” difere dos nus femininos produzidos por Gérôme?*

ENBA como critério de avaliação de seus progressos como pensionista. E ainda, o quadro em questão foi realizado durante os anos de pensionato de Pereira da Silva em Paris, local como vimos no capítulo anterior, disponibiliza uma variada gama de modelos para o funcionamento dos ateliês públicos e privados, na Escola francesa, o estudo do nu é obrigatório. Portanto, sempre que a “Escrava Romana” for classificada como gênero de arte ela receberá dentro da dissertação a designação de academia historiada.

³ A “Missão Artística Francesa”, como o próprio nome já diz teve por objetivo “catequizar” o Brasil no campo das artes, criando uma verdadeira Instituição de ensino que seguiria os moldes franceses, na época vigente pelo Neoclassicismo. Entre os que participaram dessa revolução de parâmetros artísticos brasileiros, os nomes mais citados são de: Jean-Baptiste Debret (pintor histórico); Nicolas-Antoine Taunay (pintor de paisagens) e Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (arquiteto). Assim a arte barroca brasileira (particularmente clerical) cai no esquecimento a partir da chegada da Missão.

⁴ Para maiores detalhes sobre os anos iniciais da Academia Imperial de Belas Artes, consultar: DIAS, Elaine. *Paisagem e academia Felix-Emile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP; Editora da Unicamp, 2009.

⁵ BONNET, Alain *L'enseignement des arts au XIX siècle - la reforme de École des Beaux Arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Press universitaires de Rennes, 2006. pp.49-80

Ao nos propormos a responder essas questões acabamos por travar uma abordagem original para a bibliografia a respeito de Oscar Pereira da Silva, a qual de forma geral abrange a arte desse pintor através de um viés biográfico, por finalidade de se constituir uma cronologia da arte nacional. Entre as obras que seguem por esse viés podemos tecer os seguintes comentários:

Em *Impressões de um amador: textos esparsos da crítica*⁶, Gonzaga Duque, um dos principais críticos de arte da 2ª metade do século XIX e contemporâneo de Pereira da Silva quando ele ainda era aluno da Academia de Belas-Artes. O crítico tece em poucas linhas elogios, ao então, jovem pintor, reconhecendo em sua jovialidade um eminente artista, pois já considerava que seu trabalho da juventude valia muito mais do que o de alguns pintores afamados pela crítica da época. Contudo, não devemos lançar um olhar ingênuo à essa breve elegia, pois deve-se ter sempre em mente quais são os parâmetros utilizados pelo crítico para essa avaliação. Óbvio que Oscar Pereira da Silva apresenta um reconhecimento no meio artístico do período, já quando estudante na Academia Imperial de Belas Artes entre os anos de (1880-1887). Desde o início de sua trajetória o artista foi detentor de prêmios na Academia como um dos vencedores da “Segunda Medalha de Ouro” na Exposição Geral de Belas Artes de 1884.

Como podemos observar os parâmetros artísticos de avaliação se modificam, segundo José Roberto Teixeira Leite, *Dicionário crítico da pintura no Brasil*⁷, em que cita as palavras de Gonzaga Duque escritas em 1907, podemos observar uma mudança de discurso, caracterizando a arte de Oscar Pereira da Silva como uma produção que carece de maior emoção e simpatia humana. A suposta frieza de sua arte fica a encargo de sua devoção a linha, ao desenho de suas figuras, característica essa que aos poucos vai perdendo sua excelência dentro da apreciação do público carioca.

Os livros de Francisco Acquerone é um segundo exemplo de elegia da Arte de Oscar Pereira da Silva. Nas duas obras: *História da Arte no Brasil* e *Mestres da Pintura no Brasil*, cujas respectivas datas são 1939 (contemporânea à data de falecimento do pintor fluminense) e 1942. Ambas tecem elogios à variedade temática do conjunto de sua obra,

⁶ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos da crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p.77

⁷ LEITE, José Roberto Teixeira. “Oscar Pereira da Silva”. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p.402

assim como adjetiva o próprio pintor como sendo “estudioso e pugnaz”, além de abrir ambos os textos considerando “Oscar Pereira da Silva um dos pintores mais fortes que o Brasil possui”. Quando Acquarone ressalta como a crítica de arte considera a obra de Oscar como sendo fria e de pouca vibração, a defesa apresentada segue nas seguintes palavras:

Alguns críticos acusam sua pintura de frieza e, portanto, de pouca vibração. Isso porem sucedia na primeira fase do artista. [...] Para nós, que hoje lhe conhecemos a obra copiosa e honesta, tal acusação deixa de ter cabimento. Basta lançar um olhar aos seus quadros históricos, às suas composições, aos seus nus, às suas paisagens e aos seus retratos.

Porque Pereira da Silva tentou todos os gêneros, e em todos soube sair-se com brilhantismo.⁸

O segundo livro de Acquarone constrói uma defesa de maior tenacidade para com a Arte de Oscar Pereira da Silva, abrange maiores detalhes na análise do conjunto da obra, dando maior destaque para algumas pinturas a fim de enaltecer a ótima qualidade das mesmas, dentre as quais pode ser citado o modo como ele descreve uma pintura de gênero histórico:

(“Descobrimento do Brasil”) – O equilíbrio das massas surge ai com perfeição inigualável. Quanto às figuras dos indígenas, cada uma delas equivale a uma esplendida academia. A indumentária e o jogo de atitudes dos conquistadores contrastam admiravelmente com a nudez primitiva dos aborígenes. (...)A própria paisagem, casada harmoniosamente com a marinha à direita do quadro, traduz bem a manhã clara daquele remoto dia de desembarque, no litoral da Baía. (...)Almirante luso, já em terra firme ordena a abertura das caixas cheias de pequenos objetos, destinados a presentear os gentio [...] ⁹

Além de constar uma nota de falecimento do pintor, descrevendo a causa como ataque cardíaco enquanto trabalhava em seu ateliê. O que acaba por justificar a construção de uma argumentação em tom de elegia, a final o livro foi publicado a menos de 3 anos da morte do artista.

Na obra de 1942 Acquarone reforça a defesa a partir de uma explicação técnica que se faz presente em dois pontos do texto: um sobre sua característica individual como pintor que o destaca dos outros de sua geração, e depois mais à frente, ressalta como as últimas obras foram ganhando um aspecto novo que refuta a idéia de frieza e pouca vibração:

⁸ ACQUARONE, Francisco. *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia, 1939, pp.205-206.

⁹ *Idem. Ibidem.* p.193

“Entendia que o desenho perfeito era a base insubstituível da boa pintura; e dentro de tal critério tornou-se um dos mais sérios conhecedores de desenho da sua geração.”¹⁰

[...]“Com o transcurso dos anos, seus processos foram conquistando o colorido quente e impressionante de que se revestiram suas ultimas obras.”¹¹

Restaria apenas a dúvida quanto à data que se delineia tal mudança na pintura de Pereira da Silva. No entanto, podemos observar indícios que as mudanças estilísticas ocorreram por volta do início da década de 30. De acordo com as observações presentes na autobiografia da filha do pintor, a também artista, Helena Pereira da Silva Ohashi, após seu retorno de Paris em novembro de 1930, ela acaba por observar modificações na factura de seu pai. Oscar Pereira da Silva compõe telas mais despreocupadas com o acabamento e sua paleta ficou mais clara, contudo, a importância do desenho como estrutura basilar de suas composições nunca o deixou de ser na factura de suas telas:

Meu pai continuava sempre muito atarefado com suas aulas no Ginásio do Estado, retratos e trabalhos para exposição; sua maneira tinha se modificado, pintava mais claro e não acabava tanto, mas sempre conservava aquela base de magistral desenho; eu sempre admirei, a facilidade com que ele desenhava a figura, às vezes de cor e sem modelo. [...] ¹²

A respeito da modificação no acabamento dos quadros é interessante trazer exemplos visuais para aqueles que não conhecem a vasta gama da produção pictórica de Oscar Pereira da Silva. Para comparar, foram selecionados dois quadros, os quais abordam a figura feminina, temática trabalhada vastamente ao longo da trajetória do artista, retratos, cenas de gênero, pintura orientalista, pintura histórica e alegorias.

¹⁰ ACQUARONE, Francisco. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Paulo de Azevedo Ltda, 1942.p.189.

¹¹ *Idem*. *Ibidem*. p.192

¹² OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida : Brasil-Paris-Japão*, São Paulo, 1965. O livro pertence ao acervo da Biblioteca Walter Wey (Pinacoteca), edição única, doada a biblioteca por sua irmã Margarida Pereira da Silva Rangel em 1974. O conteúdo também se encontra online no site: http://www.abrademi.com/Helena_Ohashi.html (02/07/2012)



Oscar Pereira da Silva
Menina vestida de japonesa (detalhe), 1904
Óleo sobre madeira, 38 x 27 cm



Oscar Pereira da Silva
Mulher com turbante, 1930
Óleo sobre papelão, 41 x 33 cm
Pinacoteca do Estado de SP

As telas possuem quase trinta anos que as distanciam de sua execução. Ambas foram realizadas durante o período em que Oscar Pereira da Silva já possuía a figura como artista consolidada. Os dois quadros, postos lado a lado, tem como principal finalidade a de observar dois detalhes, a composição da carnção destes rostos destas duas personagens femininas e a aplicação da pincelada.

No quadro realizado em 1904, apesar de ser um detalhe de *Menina vestida de japonesa*, o minucioso acabamento é evidente, conseguindo realizar uma fatura maravilhosa neste quesito, realizando o acabamento de sua epiderme com perfeição, iluminando a pele de forma que exista uma gradação de tons, desde espaços com sombra para auferir o volume até os leves tons rosa de suas jovens bochechas. Os detalhes do cabelo e adornos são perfeitamente desenhados, excetuando nas flores do quimono e do leque que possuem um efeito esfumado por determinado intuito, sugerir a aparência dos quimonos orientais pintados a mão, na qual os desenhos decorativos são feitos à mão e não possuem uma riqueza de detalhes.

Por outro lado, a tela *Mulher com turbante* de 1930 que apesar de manter o desenho dos traços do rosto bem elaborados, a presença de uma maior liberdade em sua composição é evidente. As pinceladas estão expostas o que permite o artista brincar com maior facilidade no jogo de tons. Todo o volume do turbante é formado a partir da atuação de um pincel livre das amarras da linha e os tons de amarelo, laranja e vermelho definem todo o

movimento do turbante. No entanto o que mais chama atenção neste busto feminino é a maneira de lidar com a epiderme, graças a utilização de um amarelo “giallo” essa pele ganha um colorido impressionante, que vai mudando de tons a medida que vai subindo o rosto, conferindo o efeito de uma luz vinda de um holofote que atinge o rosto do lado esquerdo de baixo pra cima. Definitivamente, este quadro já oferece algumas características estilísticas modernas.

Abrindo parênteses, é importante ressaltar o caráter documental que o livro de Helena Pereira da Silva Ohashi representa para as pesquisas a respeito do pintor. Apesar de serem memórias carregadas de uma bagagem emocional relativas aos momentos de convívio com o pintor, seja por momentos de desafeto ou admiração, a obra por ser escrita também por uma artista consegue captar quais são os valores artísticos cultivados por seu pai:

[...] Tinha-me desnortado, as idéias e gosto de arte, nada de meu pai me orientar no que poderia fazer. Eu tinha horror aos retratos por fotografia, que ele me propunha. Ele não gostava da maneira mais livre, como tinha aprendido em Paris, dizia que só servia para estragar telas e tintas, que eu precisava acabar mais, e esbater, ter mais paciência; nada dele se interessar em fazer a exposição de meus estudos - levei cinco anos acumulando tostão por tostão para realizar esse meu desejo.¹³

No trecho acima é importante observar que, Pereira da Silva propunha a ela a realização de retratos a partir da fotografia, uma prática muito comum na época, e que é interessante fazer um parênteses para mencionar a respeito do embate entre fotografia e pintura. Desde o século XIX, com a invenção do Daguerrotipo, existe uma vertente de artistas, dentre eles Jean-Léon Gérôme, o mestre francês do pintor brasileiro, consideravam a nova máquina como capaz de apreender o real, os detalhes invisíveis a olho nu, o que tornou a fotografia aliada dos pintores que desejassem realizar paisagens ricas nos menores detalhes. Assim o mesmo se aplica aos retratistas que poderiam substituir eventualmente, devido determinadas circunstâncias, a presença do modelo, para em seu lugar realizar um retrato a partir da fotografia. Desta forma, se pode afirmar que Oscar era adepto desta técnica de pintura, que permite a busca de uma maior perfeição na reprodução da figura humana. Dentre alguns retratos que realizou a partir da fotografia pode-se citar o Retrato de Ramos de Azevedo datado de 1929, pertencente à Pinacoteca do Estado, o qual foi realizado a partir de uma fotografia do engenheiro em seu escritório.

¹³ *Idem. Ibidem*, p.12

Outro detalhe que é importante frisar, neste excerto, é o fato de reunir informações claras de como a boa pintura deve ser realizada nas concepções de Oscar Pereira da Silva. A pintura deve ser muito bem acabada, buscar com paciência a finalização, todos dignos dos esforços de uma “grande machina”, no árduo trabalho da composição de figuras. Repudiava inteiramente a pincelada livre e sem o acabamento da camada fina.

Retornando a crítica bibliográfica passamos as obras produzidas no final do século XX e início deste século. No verbete “Oscar Pereira da Silva” do *Dicionário Crítico da Arte Brasileira*, escrito por José Roberto Teixeira Leite, por apresentar um olhar distanciado do objeto abordado consegue construir em poucos parágrafos uma análise crítica da trajetória de Oscar Pereira da Silva a partir de algumas fontes, como artigos na *Revista Brasileira e Jornal do Brasil*. Todavia a predileção artística do autor se sobressai no texto. Para Leite as obras de conotação histórica como “Salomé”, “Lídia” e “Escrava Romana” passam uma impressão de obsoletas devido a forte presença do traço acadêmico, mostrando em seu lugar uma predileção pelas pinturas dos últimos anos da vida do pintor:

Paradoxalmente, em certas aquarelas realizadas já quase ao fim da vida, o velho artista como que se revitaliza, dando então provas de uma frescura de execução e de uma leveza de toque que em vão procuraremos nas grandes pinturas que lhe deram fama.¹⁴

O mesmo olhar crítico e distante se encontra em Quirino Campofiorito, buscando em escritos de época para tecer sua crítica, contudo realiza uma leitura infeliz do quadro “Escrava Romana”, realizando uma leitura equivocada dos escritos de Francisco Acquarone, segue a descrição de 1942:

Justiniano copia em suas “Instituta”, com evidente satisfação, este édito do Imperador Antonio Pio: “O poder de um senhor sobre seu escravo não deve diminuir; cada um é dono do que é seu, se bem que, para o interesse dos próprios amos, deve-se evitar a crueldade, os maus alimentos ou qualquer injúria com os escravos. Aqueles pois, que se acolhem, como refugiados, aos pés da estátua do imperador, se prova que foram injustamente maltratados, serão vendidos, para que não caiam outra vez sobre o jugo do mesmo amo. É a figura de uma dessas infelizes criaturas que Oscar Pereira da Silva reproduziu em seu quadro.

A jovem judia (notem-se o manto, os brincos e a bilha d’água) está encostada ao pedestal do imperador, oferecida em hasta pública. Pendente do pescoço, um pequeno cartaz onde se lê “VIRGO XXI ANNUS NATA”, prevenindo aos compradores que a jovem escrava é virgem e tem apenas vinte e um anos ...¹⁵

¹⁴ LEITE, José Roberto Teixeira .*Op. Cit.*, p.402

¹⁵ ACQUARONE, Francisco. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Paulo de Azevedo Ltda, 1942, p.196.

Por sua vez, Campofiorito, ao tecer comentários a respeito do quadro em questão transparece sua predileção por outras obras do pintor brasileiro ao desmerecer “Escrava Romana” como tema favorável a linha acadêmica, o afasta da temática paulistana, o que, segundo Campofiorito, é de maior relevância no conjunto da obra do artista, afirmação tanto errônea, pois Oscar se movimenta com grande habilidade pelas mais diversas temáticas, sendo impossível identificar sua principal abordagem pictórica. Além do fato que provavelmente, o artista ainda na postura de estudante da Academia não selecionou a temática clássica apenas para seguir determinadas cátedras, pois após seu período de aprendizagem foram produzidos quadros de temáticas semelhantes, como *Odalisca* de 1913.

Seu descrédito perante a composição dessa tela é enorme, não compreendendo como Oscar Pereira da Silva teve por preferência pintar uma escrava judia no lugar de uma escrava encontrada na história de seu próprio país. Inspiração, segundo Campofiorito, poderia ser muito mais viva. Apesar de ser uma crítica pertinente, o pintor retratou de forma irrisória em seus quadros a figura do negro, dificilmente são personagens principais de suas composições, excetuando as telas: “Negro com bengala” e “A palavra aos surdos mudos”, neste aparece um jovem menino negro a quem Dr. Menezes aparece dando aula.

No entanto, a clara postura adversa que Campofiorito apresenta com relação a composição da obra, não lhe permite descrevê-la utilizando uma reescrita desatenta dos comentários de Acquarone sobre a escrava, o que é visível no trecho a seguir:

Produce, então, um quadro de inegável disciplina escolar, com todos os acessórios a identificar uma jovem e virgem escrava judia posta em leilão junto ao pedestal da estatua do imperador Justiniano, onde ficariam livres de seus antigos donos, os escravos foragidos, podendo passar a novo dono. O cartaz pendente do pescoço, o manto, os brincos e a jarra d’água a documentar-lhe a raça, tudo, enfim, corresponde àquela meticulosidade de uma descrição que acaba por se impor a precaução definitiva do pintor. O desenho meticuloso devia constituir a força da melhor pintura.¹⁶

A menção à procura dos escravos foragidos para debaixo da estatua do Imperador Justiniano é uma clara referência à Acquarone, elementos estes que no quadro não estão presentes, se trata apenas de uma contextualização que escrita da forma exposta por Campofiorito parece uma descrição da tela de Oscar Pereira da Silva, o que não corresponde a realidade. No entanto, o trecho demonstra que apesar deste ato falho do

¹⁶ CAMPOFIORITO. Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro. Ed. Pinkotheke, 1983., p.213.

autor, o mesmo reconhece a principal característica da pintura do artista, o desenho meticuloso.

Antes de tratarmos do catalogo da exposição: *Oscar Pereira da Silva – a pintura como missão* (Pinacoteca, 2006), não podemos deixar de considerar a pertinência do comentário de Campofiorito: *Ao dispor-se pela fixação de um tema clássico, esqueceu que a imagem de uma escrava encontrada na história de seu próprio país, poderia ter-lhe despertado inspiração mais viva.*

Em outras palavras, como Oscar Pereira da Silva, por ser um artista advindo de um país escravocrata poderia ter escolhido compor uma escrava clássica no lugar da imagem recorrente no seu país de origem, de etnia africana? Ao longo da pesquisa, não foram encontrados indícios que possibilitariam a afirmação sobre sua postura política perante a questão da abolição. Por outro lado, caminhando por um viés analítico de comparação pictórica é possível levantar algumas hipóteses pertinentes a respeito da presença de uma “certa brasilidade” na academia historiada de Oscar Pereira da Silva. A qual será abordada com maiores detalhes ao longo da dissertação, pois contribui para a construção de um conhecimento a respeito da transmissão e circulação dos modelos acadêmicos.

A bibliografia mais recente produzida à respeito Oscar Pereira da Silva foi o catálogo do ano de 2006, *Oscar Pereira da Silva – a pintura como missão*, organizado pela curadora da exposição de mesmo nome, a pesquisadora e professora Ruth Sprung Tarasantchi. O catalogo dedica-se a um levantamento minucioso da produção deste artista, percorrendo acervos públicos e privados para reunir em um só local um grande número de obras que dificilmente o grande público teria acesso.

O catálogo realiza um compendio das obras a fim de demonstrar o modo como Oscar Pereira da Silva circula em sua produção entre os mais diferentes gêneros da pintura. Todos, segundo Tarasantchi, realizados com grande maestria, desde as naturezas-mortas até a complexidade da pintura histórica. O livro dedica-se a demonstrar a passagem pictórica desse artista acadêmico, construindo uma valorização da arte de Oscar Pereira da Silva.

A divisão do catálogo é realizada da seguinte forma: “Oscar Pereira da Silva – a vida”, na qual retrata momentos da vida particular e da formação artística do pintor; “Um pintor de muitas faces” – onde a autora aborda os nus, a presença do Oriente, de alegorias e temas mitológicos na sua pintura, e o gênero religioso; “A Pintura Histórica”- onde se

discute as características de teatralidade e realismo presentes nas obras de Oscar Pereira da Silva deste gênero; “Um Variado Talento” – abordando a arte da burguesia, o retrato e a influência da fotografia, as pessoas de prol e gente comum, a paisagem, naturezas-mortas, flores e animais, o desenho. Além do último capítulo, “O Testemunho de uma Época”, onde retrata o mercado de arte, sua demanda, e como também a habilidade de Pereira da Silva na realização de cópias de grandes mestres como Velasquez, Rembrandt, Gericault, e também como o de mestres brasileiros: Victor Meirelles, Pedro Américo, Rodolpho Amêdo e Almeida Junior.

Apesar do último capítulo trabalhar com fontes primárias o registro não é realizado por um viés crítico, e sim informativo, diferente da abordagem da presente dissertação. Na realidade, a proposta da pesquisa apesar de retratar também a trajetória de Oscar Pereira da Silva, a abordagem segue diretrizes específicas, como o objeto de estudo é o quadro “Escrava Romana”, obra produzida durante o pensionato do artista, portanto quando estivermos trabalhando com a sua trajetória artística iremos sempre nos ater ao período de formação do pintor, especialmente relacionado ao pensionato entre os anos de 1990 á 1995, com a finalidade de traçar maiores conhecimentos que auxiliem na compreensão da obra que temos por objeto de pesquisa.

Nas páginas anteriores nos lançamos ao redor da bibliografia escrita sobre Oscar Pereira da Silva, percebemos um viés biográfico com a finalidade de apresentar o conjunto de sua obra, no entanto nos últimos 2 anos a Academia começou a voltar-se para a sua produção artística, traçando um olhar científico de suas obras de arte. Entre os trabalhos em andamento podemos citar: Michelli Cristine Scapol Monteiro da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP que apresenta uma pesquisa de mestrado em andamento desde 2010 a respeito da pintura histórica desse artista, intitulada “Fundação da Cidade de São Paulo de Oscar Pereira da Silva: dimensões da representação urbana no tráfego de uma pintura histórica”, sob a orientação de Paulo César Garcez Marins. Assim como também a pesquisa realizada na USP, desde o início de 2012, por Carlos Rogério Lima Junior, através do Instituto de Estudos Brasileiros, aborda as obras de Oscar Pereira da Silva no acervo do Museu Paulista, intitulada “A re-elaboração do passado nas telas de Oscar Pereira da Silva”, sob a orientação de Ana Paula Cavalcanti Simioni.

A presente dissertação faz parte deste escopo de produções acadêmicas realizadas recentemente nos últimos anos. No entanto, diferentemente da abordagem dos trabalhos de Monteiro e Lima Junior os quais se voltam para o acervo do Museu Paulista, ligada a pintura histórica, a presente pesquisa volta-se apenas para um quadro que se encontra na Pinacoteca. Uma abordagem original a respeito da academia-historiada “Escrava Romana” que se propõe a desvendar as relações entre Brasil e França na questão dos modelos impostos na formação artística nos últimos anos do século XIX.

O desafio de elaborar uma dissertação que abrange questões sobre uma obra de arte apenas confere grande originalidade na pesquisa. O quadro “Escrava Romana” além de possuir um rico valor estético, por ser uma das grandes obras-primas de Oscar Pereira da Silva ainda corresponde a uma fonte profícua para a compreensão do processo de formação artística dentro da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro durante o período de transição política entre o governo Imperial e a institucionalização da República, pois o ensino artístico historicamente no Brasil possui uma relação estreita com as políticas governamentais vigentes. Desde a Missão Francesa que fundou a Academia Imperial de Belas Artes até a Reforma de 1890 que constitucionalizou a mudança de nome da Academia para Escola Nacional de Belas Artes sendo mais condizente com o regime político republicano.

O período de transição não representou apenas uma mudança nominal da Instituição, mas também uma reformulação nos parâmetros de ensino e valores artísticos prezados. As amarras com a Academia francesa que se constituem desde a sua criação no Brasil começam a ser quebradas. Inicia-se um processo de valorização de uma estética mais livre, que não permaneça galgada pela ditadura do desenho, as cores ganham destaque na elaboração dos trabalhos artísticos dos alunos. E o Prêmio de Viagem deixa de ser avaliado pela composição de pinturas históricas, sendo substituídas pela factura de academias á óleo, perante a pose de modelo-vivo, que são telas onde apenas o domínio da anatomia é cobrado, diferente das grandes telas históricas que além de avaliar o desenho, esses corpos devem se encontrar em ação, portanto, além da composição das figuras todo o cenário e objetos devem ser detalhadamente pensados antes de serem retratados na tela.

Dessa forma, nos perguntamos de que forma a “Escrava Romana” atende as demandas de critérios artísticos vigentes pela a Academia brasileira em transição, ao

mesmo tempo, em que se encontra inserida diretamente no ambiente das diretrizes da École des Beaux Arts em Paris?

Os capítulos resumidos a seguir desenvolvem os passos necessários para adquirirmos o conhecimento necessário para respondermos essa questão:

O CAPÍTULO 1 – OSCAR PEREIRA DA SILVA, O ÚLTIMO PENSIONISTA DO IMPÉRIO: escolhe como ponto de partida para a dissertação, o momento do Prêmio de Viagem de 1887, no qual Oscar Pereira da Silva supostamente teria conquistado a vitória e a passagem para seus estudos na Europa. No entanto, uma polêmica ocorreu na época, a cerca de quem realmente deveria ser o vencedor, o que poderemos interpretar como o primeiro sintoma desse período vivenciado pela Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Consequentemente devido a uma série de jogos de poderes políticos o prêmio foi anulado pelo Império, mas com o advento da República foi um direito novamente garantido à Oscar Pereira da Silva, iniciando sua jornada como pensionista na Europa no fim de 1890.

A elaboração desse capítulo se centrará para além da bibliografia carioca produzida a respeito da Academia / Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. A intenção é abordar o período desde o início do pensionato de Oscar Pereira da Silva, incluindo a polêmica do concurso de Primeira Ordem de 1887, até a sua conclusão em 1895, utilizando-se de um acervo primário levantado no Arquivo Nacional e o Museu D. João VI em analogia com a produção jornalística do período. Dessa forma, acaba por possibilitar a construção de um contexto ricamente embasado sobre uma documentação de época a respeito da Instituição Artística brasileira e quais são as repercussões vivenciadas no final do século XIX.

Em linhas gerais os documentos abordam a relação de Oscar Pereira da Silva como pensionista da Escola Nacional de Belas Artes, ou seja, na documentação encontrada reúnem-se informações a respeito das obrigações do aluno pensionista na Europa, conteúdo de cartas trocadas entre as Instituições de Ensino, européia e a brasileira, e o registro de envios de trabalhos produzidos por Oscar Pereira da Silva durante sua estadia na École des Beaux Arts. Assim permitindo concretizar o objetivo primordial do capítulo, o de compreender a metodologia de ensino e os valores artísticos basilares dos quais podem contribuir para uma análise da obra deste artista, em específico da tela “Escrava Romana”.

O CAPÍTULO 2 – A FORMAÇÃO FRANCESA: O ATELÊ DE JEAN-LÉON GÉRÔME: depois de trabalhar sobre as questões que repercutiram no Brasil, a respeito do

último pensionista do Império, o segundo passo é compreender a experiência vivenciada por Oscar Pereira da Silva em Paris, para tanto, falar sobre a École des Beaux-Arts apresentando ênfase na figura do mestre/pintor/escultor Jean-Léon Gérôme.

Apesar de se ter o conhecimento de que Gérôme não foi o único mestre de Pereira da Silva em Paris, como podemos mencionar, o nome de Léon Bonnat, professor este, complementar a sua formação. Contudo ao considerar os ofícios encontrados tanto na França quanto no Brasil, apontam que a relação de aprendizagem do pensionista foi muito mais próxima á figura de Gérôme. Serve de justificativa a carta de recomendação escrita por Ernesto da Gama, onde se faz o pedido ao mestre Gérôme que guie e acompanhe Oscar Pereira da Silva em sua viagem de aprimoramento artístico. Como também, segundo documento encontrado no Museu D. João VI (ofício escrito em francês), assinado pelo próprio Gérôme recomendando ao governo brasileiro extensão da bolsa no exterior de seu aluno para mais um ano de residência na França. A terceira justificativa, e a mais evidente desde o início da pesquisa, a presença de uma variada gama iconográfica que versa a temática de a “Escrava Romana”, produzida pelo mestre Jean-Léon Gérôme, abrangendo imagens femininas na posição de submissão, como escravas, dentro de cenários históricos ou visíveis em suas viagens ao Oriente.

O desenvolvimento do capítulo se centrará no estudo a respeito do ateliê Gérôme e na compreensão de sua arte, uma mescla de mistério e exotismo, subordinado ao desenho precioso e a fidelidade documental. Buscando, desta forma, compreender os modelos europeus que Oscar Pereira da Silva esteve contato durante os anos como pensionista.

Os passos para realizar esta proposta se dividem em três partes. Primeira parte a respeito da criação dos ateliês públicos dentro da École des Beaux Arts, momento crucial da reforma de ensino artístico em Paris e que se torna o marco da abertura do espaço do ensino prático da pintura, o qual o ateliê Gérôme desponta como expoente desta reestruturação. A segunda parte se trata da tentativa de retratar o cotidiano vivenciado no ateliê do mestre francês, a fim de traçar quais seriam as principais bases no aprendizado artístico priorizada na formação de seus alunos, dentre eles, Oscar Pereira da Silva. A terceira parte conclui as observações a respeito do ensino na França realizando um embate iconográfico entre as obras de arte de Jean-Léon Gérôme que trabalham com a temática da representação de escravas (Antiguidade e Orientalismo) e a própria “Escrava Romana”. Por

fim, possibilitando a criação de um conhecimento da aplicação dos valores teóricos da academia na obra de arte. Assim compreendendo se ocorreram influências diretas de Gérôme na criação da escrava do pintor brasileiro e esboçar quais são seus elementos originais advindos do próprio Oscar Pereira da Silva.

O CAPÍTULO 3 – OS SEGREDOS DA ESCRAVA: ANÁLISE, VERSÕES E RECEPÇÃO DO QUADRO “ESCRAVA ROMANA”: ao final do parágrafo anterior é descrito como objetivo esboçar quais são as características originais da “Escrava Romana”, o uso do termo “esboçar” se refere à insuficiência em apenas justificar os elementos únicos da composição de Oscar Pereira da Silva em oposição a produção de seu mestre, Jean-Léon Gérôme. Afinal, a produção do mestre francês foi elaborada totalmente antes do contato do aluno brasileiro em seu ateliê, o que não isenta da possibilidade do brasileiro ter se interessado pelas composições de Gérôme e utilizado-as como inspiração para realizar sua academia-historiada.

Todavia, a “Escrava Romana” resguarda maiores entendimentos do que simplesmente a sua compreensão como um quadro cuja produção é a inspiração de um aluno que se espelha em seu mestre. Na verdade, toda obra de arte pode ser interpretada como um produto de sua própria época, como atuação de um determinado ‘zeitgeist’, o que não seria diferente com a “Escrava Romana”. Por causa desse fator, o capítulo 3, dedicado exclusivamente ao objeto que norteia toda a nossa pesquisa, se inicia com um segundo embate iconográfico que versa a mesma temática, só que neste momento, as obras comparadas foram produzidas por diferentes pintores acadêmicos, José Jiménez Aranda (espanhol) e Jean Jules Antoine Lecomte du Noüy (francês), com poucos anos de diferença da escrava de Oscar Pereira da Silva. A comparação acrescenta elementos para a compreensão sobre a re-elaboração dos modelos europeus realizada pelo pintor brasileiro.

Em um segundo momento, se aproveitando das “entrelinhas” deixadas em branco pela análise comparativa com a tela de Lecomte du Noüy, “L’esclave blanche”, onde retrata visivelmente uma divisão em categorias raciais perante a representação da imagem do escravo, pois segundo critérios estéticos da arte conhecida como “pompiér”, os nus devem ser: belos, alvos e castos, totalmente idealizados, que remeta a tradição clássica, tornando a imagem desses corpos femininos inacessível, portanto aceitável dentro dos salões de Paris. Ao mesmo tempo, a tela francesa retrata escondido em segundo plano, a imagem de

escravos negros, servindo como contraponto à “escrava branca”. Na oposição dessas figuras encontramos uma determinada “divisão do trabalho” entre as duas raças, na qual a escrava caucasiana corresponde a um ideal estético, de valor ornamental enquanto os escravos com traços físicos africanos correspondem ao labor, a força de trabalho.

Pensando na existência dessa oposição, e lembrando do questionamento levantado por Quirino Campofiorito, nos perguntamos: *Considerando que Oscar Pereira da Silva é um artista que cresceu ainda em uma sociedade escravocrata, e também, sendo esta abolida apenas á 6 anos da composição de sua “Escrava Romana”. Será que a composição de uma escrava reportada para dentro do cenário da Antiguidade pode ser isenta de qualquer característica referente á escravidão vivenciada no Brasil?*

A fim de levantarmos hipóteses que possibilite respondermos essa questão, no subcapítulo “Uma escrava de origem francesa no Brasil após a abolição” nos voltamos para a micro-história da sociedade brasileira e a um novo embate iconográfico, agora comparando a academia historiada com as *cartes-des-visites*, fotografias de escravos brasileiros vendidas como imagens exóticas do país.

Os caminhos travados para a compreensão do quadro “Escrava Romana” não termina nas abordagens descritas anteriormente, o terceiro capítulo dessa dissertação ainda apresenta mais dois subcapítulos: “Críticas e elogios: a recepção da “Escrava Romana” dentro da imprensa brasileira” e “2º quadro do mesmo autor: as versões da “Escrava Romana”.

“Críticas e elogios: a recepção da “Escrava Romana” dentro da imprensa brasileira” elabora uma compreensão do nosso objeto de estudo através da recepção da arte de Oscar Pereira da Silva nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, em um primeiro momento, com o principal intuito de desvendar, ou no mínimo levantar hipóteses, para explicar a decisão de Pereira da Silva em fixar residência na capital paulistana após seu retorno da Europa, percorrendo uma trajetória atípica dos pensionistas que ao chegar no Brasil, representam uma referência artística no país, se tornando professores na Academia Imperial de Belas Artes. No caso de Oscar Pereira da Silva, o caminho traçado o levou para a área de ensino, mas no Ginásio do Estado de São Paulo. Tal desvio de trajetória pode ser explicada pela recepção de sua arte nas duas localidades e através das críticas publicadas na imprensa podemos encontrar indícios que esclareçam essa questão, além de compreender como o

gosto artístico da época pode interferir na produção do pintor, ou mesmo, na composição da “Escrava Romana”.

Em um segundo momento a utilização dos artigos da imprensa de época se centrará diretamente na recepção da “Escrava Romana”, e ao mesmo tempo, permitirá servir de recurso metodológico para desvendar o questionamento central da última parte do terceiro capítulo, “2º quadro do mesmo autor: as versões da “Escrava Romana”, o qual abrange uma descoberta inesperada, durante o restauro em 2010 da tela pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado, a inscrição “2º quadro do mesmo autor” logo abaixo a assinatura “OSCAR P DA SILVA”.

Graças a esse novo indício a pesquisa se dedicou a encontrar outras versões existentes da “Escrava Romana”, e felizmente, no acervo particular de Gabriela Ramaciotti foi identificado uma dessas versões existentes, com as mesmas dimensões do quadro localizado em São Paulo e com a assinatura do pintor no lado direito da obra. Podemos afirmar que não se trata apenas de uma cópia posterior realizada por outro artista, pois observando o conjunto de sua obra encontramos uma diversa gama de formas, as quais o pintor apresenta para assinar seus quadros, contudo, persiste um padrão estilístico nessas assinaturas, além do fato de identificarmos através do registro da imprensa a existência da factura de “cópias” pelo próprio Oscar Pereira da Silva para atender uma determinada demanda mercadológica do ramo artístico da época.

Assim dedicaremos uma análise comparativa entre as seguintes obras: a “Escrava Romana” anterior ao processo de restauração; a “Escrava Romana” após o processo em 2010 e a versão pertencente no acervo particular localizado no Rio de Janeiro. Iremos comparar as diferenças existentes na composição presente entre as três versões. *Quais elementos estão ausentes ou foram acrescentados? O traço do desenho da anatomia da escrava apresentaria diferenças estilísticas?*

As questões acima delineiam elementos para uma compreensão mais aprofundada dessa “Escrava Romana” e as informações agregadas pelas questões levantadas ao longo da dissertação contribuem de forma direta ou diretamente para responder a principal problemática que versa a pesquisa, a respeito da circulação e transformação dos modelos europeus na arte acadêmica brasileira, a partir do estudo de caso do quadro “Escrava

Romana”, academia-historiada, um dos gêneros mais elaborados pelos artistas durante seus anos de formação nas Escolas de Belas Artes ao longo de todo o século XIX.

Antes de concluirmos nossa introdução é importante ressaltar que a metodologia adotada para abordar as questões referentes à “Escrava Romana” esta fortemente relacionada com o levantamento de um material primário, uma documentação composta por ofícios e registros da Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes e a École de Beaux Arts na França. Assim como também o acervo documental das críticas publicadas pela imprensa da época.

No entanto, a pesquisa não se resume a essas determinadas fontes, trabalhamos também com história oral. Durante as pesquisas foi possível entrarmos em contato com a única neta do pintor proveniente de sua filha do meio, Margarida Pereira da Silva Rangel, enquanto a neta com quem tivemos contato chama-se Isabel do Rego Rangel Mortensen, sendo assim, foi possível realizar uma breve entrevista, com esta senhora de 80 anos, no dia 9 de junho de 2012.

De modo geral, durante a entrevista, poucas informações concretas foram realizadas devido ao fato de seu rápido contato com o artista, quando então ela se encontrava com 5 anos de idade (apenas 2 anos antes da morte do pintor em 1939), e grande parte dos pertences da família a respeito de Oscar Pereira da Silva foram perdidos durante a II Guerra Mundial e também, por causa da constante mudança de residência da família Rego Rangel, devido ao cargo de diplomata do pai de Isabel. A neta possui atualmente um pequeno acervo de quadros e croquis¹⁷ de Oscar Pereira da Silva, principalmente originária da herança de Helena Pereira da Silva Ohashi (filha mais velha do pintor), a qual também deixou algumas telas de sua autoria e de seu marido Ryokai Ohashi. Devido a escassez de informações o registro da entrevista não será utilizado diretamente na dissertação, contudo, a experiência da entrevista agregou uma interessante vivência de pesquisa e contribuiu como forma de se estreitar mais os laços com a arte de Oscar Pereira da Silva.

Helena Pereira da Silva Ohashi foi uma das precursoras femininas no campo das artes plásticas reconhecidas no Brasil. Tendo seu pai como primeiro mestre de pintura, a artista iniciou sua trajetória seguindo os preceitos acadêmicos, porém após seu pensionato

¹⁷ O acervo de Isabel do Rego Rangel Mortensen constitui principalmente telas de pequeno porte, com retratos da família, pinturas de gênero, e alguns croquis. A relação dos quadros se encontram em anexo no final da dissertação.

em Paris, no início da década de 1910, sua arte começou a receber características que se aproximavam das Vanguardas Europeias se desvincilhando dos traços estilísticos de sua figura paterna. A sua fama como artista versa o campo da moda, conhecida internacionalmente, especialmente no Japão, onde fixou residência até a morte de seu marido e artista plástico Ryokai Ohashi, natural desse país.

Helena publicou em 1965 uma autobiografia intitulada de *Minha vida: Brasil-Paris-Japão*¹⁸, a qual foi realizada apenas uma edição de rodagem restrita. No entanto, o contato com seu livro permitiu compreender um pouco mais através de seus relatos, como Oscar Pereira da Silva atuava dentro da postura de professor, quais foram os conhecimentos que priorizava dentro do ensino artístico. Assim como ocorria na Academia Imperial de Belas Artes, a prática da cópia foi os primeiros passos da formação de Helena. Através de um empenho diário a jovem artista realizava incansavelmente desenhos a lápis e miolo de pão os modelos que seu pai lhe dava. Aos 16 anos já copiava com perfeição modelos mais difíceis. É importante frisar que por um longo tempo, as cópias se tratavam apenas de desenhos, somente com bastante insistência que ela passou a utilizar paleta de aquarela.

A prática da cópia em desenho de grafite era comum no processo de formação dos artistas ao longo de todo o século XIX, pois na Academia priorizava a formação racional dos artistas, caracterizada pela linha, a elaboração da composição, o posicionamento das figuras e o emprego da perspectiva, noções estas nunca foram esquecidas por Oscar Pereira da Silva, e impreterivelmente priorizadas no conjunto de sua obra.

Dessa forma, fecha-se o parêntese a respeito das fontes encontradas ao longo da pesquisa que cumprem o critério de estarem diretamente relacionadas com a vida particular de Oscar Pereira da Silva. Assim, deixo o leitor como o corpo principal da dissertação.

¹⁸ OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida : Brasil-Paris-Japão*, São Paulo, 1965. O livro pertence ao acervo da Biblioteca Walter Wey (Pinacoteca), edição única, doada a biblioteca por sua irmã Margarida Pereira da Silva Rangel em 1974. O conteúdo também se encontra online no site: http://www.abrademi.com/Helena_Ohashi.html (02/07/2012)

CAPÍTULO 1:
OSCAR PEREIRA DA SILVA, O ÚLTIMO
PENSIONISTA DO IMPÉRIO

CAPÍTULO 1 - OSCAR PEREIRA DA SILVA, O ÚLTIMO PENSIONISTA DO IMPÉRIO

“...do estudo acadêmico (quero dizer, “modelo vivo” de cuja prática todos que se seguem a carreira artística é de grande utilidade não só para os movimentos, e composições e também para a execução dos grandes quadros em geral ...”¹⁹
Oscar Pereira da Silva

A epigrafe a cima, se trata de um trecho retirado de uma carta escrita em 1919 pelo pintor Oscar Pereira da Silva, onde saúda o progresso artístico de seu jovem amigo e colega de profissão, João Dutra. Nestas breves linhas se manifesta uma determinada ideologia artística, que no período já se encontrava em processo de decadência devido o surgimento da arte Modernista que será coroada dali alguns anos.

A definição do termo “estudo acadêmico” através da ótica do artista, evidência a importância do papel das aulas de modelo vivo para a formação artística dentro da Academia, colocando esta disciplina em um patamar elevado, ou melhor, como o cerne da aprendizagem dos jovens alunos. Graças o modelo vivo se adquire noções de movimento e composição, principalmente na realização de grandes quadros, ou seja, na feitura de telas do gênero pintura histórica.

Essa pratica consagrada pela arte acadêmica é o pilar para a composição de nosso objeto de estudo, a “Escrava Romana”, obra de arte de grande excelência elaborada durante o período de aprendizagem do pintor, especificamente o seu pensionato na Europa, período crucial para compreendermos esse quadro, por isso dedicaremos nesta dissertação grande atenção para esboçar as relações entre o pensionista e a Escola Nacional de Belas Artes e em um segundo momento compreender o ambiente artístico que envolvia o brasileiro na França, particularmente o ateliê do mestre Jean-Léon Gérôme

A concepção de “estudo acadêmico” para Oscar Pereira da Silva condiz com os valores em voga na extinta Academia Imperial de Belas Artes, uma arte principalmente figurativa à serviço do Governo Imperial, em favor da a construção de um imaginário patriótico através de quadros históricos, conhecidos por seu caráter monumental. Uma arte munida de funções cívico-moralizantes e nacionalistas, o que no caso do Brasil se agrega a construção de ideais civilizatórios e de auto-afirmação.

¹⁹ Trecho de carta escrita por Oscar Pereira da Silva ao seu amigo e colega João Dutra (São Paulo, 28 de março de 1919). Fonte: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006

Oscar Pereira da Silva, considerando a sua posição de estudante de pintura, o período que engloba sua formação na AIBA, de 1880 à 1887, e sua estadia na Europa (Paris) como pensionista em virtude do Prêmio de Viagem de 1887, concedido tardiamente entre os anos de 1890 e 1895. É importante ressaltar que este momento de passagem do final da década de 80 e todos os anos 90 se trata de um tempo transitório, seja por convenções políticas com o advento da República e a criação da Escola Nacional de Belas Artes que vem à substituir a AIBA, como também uma transição de concepções no processo de aprendizagem artística. Segundo Camila Dazzi²⁰, o corpo docente se encontrava dividido entre um ensino baseado nas convenções estéticas do Neoclassicismo, exatamente todo o teor ideológico da AIBA desde sua criação, em oposição a uma visão mais livre do processo de aprendizagem, a busca por um ensino intuitivo, onde fica a critério do aluno considerar o que é ou o que não é belo, desenvolvendo uma noção individual de estética, consequentemente artística. Postura então defendida pela dupla de docentes de Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amôedo.

Oscar Pereira da Silva, como podemos observar desde o texto da Introdução, é um grande artista acadêmico, no entanto, é justamente esse estilo proeminente de sua arte que quase o fez perder a oportunidade de ser vencedor do Prêmio de viagem ou prêmio de primeira ordem como era conhecido pelos corredores da Academia Imperial de Belas Artes. O jovem pintor valorizava como ninguém os cânones da pintura renascentista, representada singularmente como sua máxima a pintura da Rafael. Dessa forma, as escolhas de Pereira da Silva para sua composição no concurso de 1887 seguiram fielmente a tradição, o que por outro lado, a Academia naquele ano já começava a esboçar modificações no espírito artístico de seus mais novos docentes que até então não se pronunciavam radicalmente.

A vitória da composição de Oscar Pereira da Silva foi o estopim para que se divulgar para além das edificações da Academia, a necessidade de reformas de um Estatuto já defasado e imensamente arcaico escritos de 1855 (ano da Reforma Pedreira). A seguir iremos retratar através de artigos jornalísticos e documentos do Arquivo Nacional e do

²⁰ DAZZI, Camila. "A 'Reforma da Academia' no Relatório do Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Rodolpho Bernardelli, ao Ministro da Instrução Pública (1891)". In: *19&20*, Rio de Janeiro, v. nº3, jul.2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rb_relatorio_1891.htm>. (consulta em:17/04/2012).

Museu D. João VI como se desenvolveu a polêmica do prêmio de viagem de 1887 e quais foram as repercussões que afetaram diretamente Oscar Pereira da Silva.

1.1 Prêmio de Viagem de 1887: o estopim para a reforma na Academia de Bellas Artes do Rio de Janeiro.

[Uma] obra notável de Belmiro é a sua “Flagelação de Cristo”, tema versado ainda por Vítor Meireles e Oscar Pereira da Silva. A do pintor mineiro foge, contudo, aos arranjos acadêmicos que dominaram as composições dos dois últimos. A impressão que ela nos deixa é mais humana, mais real e, portanto, mais convincente. Fortemente desenhada, e de vibrante colorido, a “Flagelação de Cristo”, é uma das obras mestras de Belmiro de Almeida.²¹

Francisco Acquarone

O comentário de Francisco Acquarone a respeito da “Flagelação de Cristo” de Belmiro de Almeida retrata pontualmente o critério utilizado pela Academia para escolher o pensionista do cocurso de 1887, Oscar Pereira da Silva, autor de um quadro que versa com a tradição ao compor uma cena religiosa que se assemelha a do mestre da Academia, Victor Meirelles, quadro este produzido durante seu pensionato, em contato as obras dos grandes mestres, como Rafael Sanzio.



Oscar Pereira da Silva
A flagelação de Cristo, 1887



VICTOR MEIRELLES: A flagelação de Cristo, 1856.
Óleo sobre tela, 156,9 x 115,4.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Ao colocarmos os dois quadros lado à lado percebemos como é nítida a semelhança. Oscar Pereira da Silva utiliza os mesmos elementos que o mestre brasileiro. Retrata Cristo na posição central da composição, frente a enorme coluna, com seus algozes a sua volta.

²¹ ACQUARONE, Francisco. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Paulo de Azevedo Ltda, 1942.p.126

Até mesmo a sugestão da postura dos flageladores em diferentes planos, em pé e outro agachado é copiada pelo jovem artística. As únicas criações originais resguardam o segundo plano, o que de acordo com o parecer da Academia é seu ponto fraco, composto com uma perspectiva de má qualidade.

A historiadora da Arte e professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ana Maria Tavares Cavalcanti, produziu diversas pesquisas que abrangem a Academia e seus artistas durante o final do século XIX, entre artigos, assim como também, sua Tese de Doutorado, *Les artistes brésiliens et “Les Prix de voyage en Europe » à la fin du XIXe siècle : vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D’Angelo Visconti (1866-1944)*, aborda diretamente a questão dos prêmios de viagem.

Suas pesquisas são de grande contribuição para a compreensão das questões que norteiam o concurso de 1887. O seu artigo, “A Pintura Histórica em dois concursos da AIBA – 1865 E 1887”²², traça um embate entre dois concursos da Academia, o concurso para a cadeira de professor de desenho na AIBA no ano de 1865, entre Pedro Américo (1843-1905) e Le Chevrel (1810-1872). O segundo momento é justamente o prêmio de viagem vencido por Oscar Pereira da Silva, porém, dois professores Zeferino da Costa e Rodolpho Bernardelli tinham predileção à composição de Belmiro de Almeida.

Não querendo fugir da questão central do texto, o Prêmio de Viagem de 1887, é importante ressaltar rapidamente a incongruência dos dois momentos distintos, segundo Cavalcanti, no concurso, cujo período era mais distante da Reforma de 1890, a comissão de professores deram preferência a tela de Pedro Américo, a qual apresenta uma elaboração mais inventiva do tema, *Socrates afastando Alcebiades do vicio*, ao posicionar a tela na vertical, Pedro Americo buscou um ângulo de visão que destacasse a ação do filosofo, ou seja, o tema central, optando por uma perspectiva mais acentuada, contrastando as dimensão dos personagens, divergente da opção efetuada por Le Chevrel que recorre ao padrão de baixo relevos da antiguidade clássica.

Se seguirmos a linha de pensamento a Academia apresenta tendências a predileção da novidade, contudo em 1887 optou pela opção mais tradicional. Por outro lado, tal decisão alavancou uma série de discussões de grande polêmica, alcançando a imprensa, que gerou

²² CAVALCANTI, Ana “A Pintura Histórica em dois concursos da AIBA – 1865 E 1887”. In: MALTA, Marize (org.) *O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010.

diversos artigos sobre essa questão. Para compreendermos melhor é importante entender como a opinião pública se dividiu. A academia forneceu um parecer favorável a Pereira da Silva, enquanto que Belmiro de Almeida tinha como defensores os professores Zeferino da Costa e Bernardelli, os quais recebiam o apoio da opinião pública expressa pela imprensa do Rio de Janeiro.

Para compreender melhor essa dicotomia de opiniões apresentamos os pareceres das telas de Belmiro de Almeida e Oscar Pereira da Silva registrados nas Atas da congregação de 8 de novembro de 1887. Em oposição a um texto jornalístico publicado no mesmo período, o qual faz uma análise livre e cheia de preceitos de caráter individual, mas que ao mesmo tempo reflete a opinião favorável a uma busca de produções mais livres dos cânones tradicionais.

Analisaremos primeiro a tela de Belmiro de Almeida, tela de nº 5, cujo parecer retrava sua composição da flagelação de Cristo como:



Belmiro de Almeida

A Flagelação de Cristo, 1887

Oleo sobre tela 88 x 115cm – Museu de Arte Sacra da V. O. T. de S. Francisco da Penitência – RJ

O n.5 está **sufrivelmente composto**; há mesmo riqueza, quer no número das figuras, quer nos acessórios, apesar do vazio da parte esquerda da composição, e da linha oblíqua que divide o quadro da direita para o ângulo inferior esquerdo; **o colorido frio e acinzentado, é falso; a figura principal está mal desenhada**, desequilibrada, e incompleta; todo o **quadro é chato** e sem relevo, e a **perspectiva está errada**; entretanto, se seu autor, que mostra ter, não só **facilidade na execução**, pela maneira porque estão tocados alguns acessórios, mas também **riqueza de imaginação, tivesse empregado mais cuidado, talvez o seu trabalho superasse aos os seus competidores**.(grifo nosso)²³

Enquanto que a *Gazeta de Noticias* de 10 de novembro de 1887 publicou a crítica de “L.S.”, a qual esboça as seguintes impressões:

[...] O concorrente que pintou o quadro n. 5 [Belmiro de Almeida] ficou meio azul com a história. Com fundo, como quadro, este é o melhor. Um pateo com columnas dóricas, nichos com estatuas, baixos relevos. O Christo tem o colorido das bonecas de vitrine de cabeleireiro, mas as figuras são desenhadas, qualidade rara nos sete quadros. Os assistentes têm movimento e expressão, os diversos planos são bem distintos, todo o quadro tem ar e luz. Para um dos soldados pousou o Sr. Villas Boas, xylographo; um outro, achando que as cousas estão quentes, incha as bochechas para soprar.²⁴

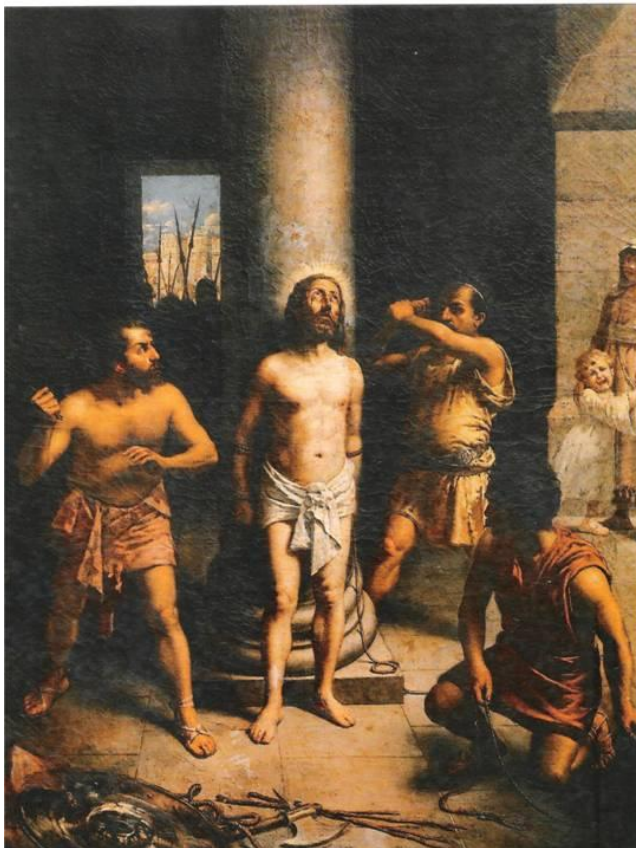
Nota-se que o critico que atende pelas iniciais “L. S.” percebe o tom cômico autor da obra, Belmiro de Almeida, que segundo Cavalcanti foi caricaturista e desde 1877, publicava desenhos satíricos em revistas e jornais como, *Revista Comédia Popular*. artista acostumado como desenho do gosto popular, de traço objetivo e comunicação rápida da idéia. As impressões Gonzaga Duque, um dos críticos da época de maior reconhecimento na história da Arte, considera esse aspecto original, inovador e de composições expressivas de fácil comunicação com o público o modo de interpretar um novo assunto, a marca registrada da estética de Belmiro de Almeida²⁵

No caso de Oscar Pereira da Silva, o fenômeno é o oposto a cerca de sua recepção:

²³ Ata da sessão da congregação em 8 de novembro de 1887 (continuação da sessão iniciada em 7 de novembro), p.42-verso. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

²⁴ “Bellas-Artes”. *Gazeta de Noticias*. 10 nov.. 1887.

²⁵ DUQUE ESTRADA. Luiz Gonzaga. *Arte Brasileira. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. Campinas, SP. Mercado das Letras, 1995, p.212



Oscar Pereira da Silva
A flagelação de Cristo, 1887
 Óleo sobre tela, 117 x 89 cm
 Museu D. João VI, RJ

O n.º 6 está **bem composto, muito regularmente desenhado; tem um colorido brilhante, limpo e harmonioso; as figuras principais foram executadas com vigorosa energia**; está pintado com mais segurança, e mais firmeza que todos os outros; enfim tudo nele revela um **talento de ordem superior**; não é porém, isento de senões; **a perspectiva não é de bom efeito**, por ser muito próximo o ponto de distância, e no fundo há uma parede demasiado escura, e de um tom sem transparência. (grifo nosso)²⁶

Os elogios do parecer são trocados pelas críticas de “L. S.”

[...] **O quadro nº6 (Oscar Pereira da Silva) foi o preferido pela Academia. Fundo negro, cortado por uma porta, que deixa ver a cidade. A luz, a julgar por algumas figuras, vem da direita da espectador; a julgar pela projecção de algumas sombras, vai da frente para o fundo. (grifo nosso)** O sombrio do quadro parece pesar sobre os personagens e acachapa-los; há um flagellador, o da esquerda, muito bem penteado, que, se continua a encolher-se acaba por ficar com a cabeça entre os pés. Fita rancorosamente o Cristo, com a corda levantada, como quem diz: se pias, apanhas. Por cautela excessiva, tem o braço esquerdo na condição de aparar golpes, pouco verossímeis da parte de um Cristo que, sobre ser Cristo, está amarrado. A direita, agachado, um sujeito prepara-se para lançar o Nazareno à rio-grandense. Ao fundo há uma criança, a chorar, visivelmente inspirada por uma photographias que ahi andam, representando as mais diversas

²⁶ Ata da sessão da congregação em 8 de novembro de 1887 (continuação da sessão iniciada em 7 de novembro), p.42-verso. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

caretas dos bebês chorões. A mãe da criança tem a cara visivelmente mais criança que a filha. **Creio que a Academia deu prêmio a este quadro, pelo apuro com que estão desenhados os olhos do Christo. Até parecem desenhados por mim, modéstia à parte.** (grifo nosso).²⁷

O olhar crítico de “L S” demonstra uma compreensão equivalente a Academia com relação a disposição da luz e o cenário, o ponto fraco da composição. Em contra partida, Sua opinião é discordante a respeito do desenho, o crítico compara-se a Oscar Pereira da Silva, considerando-se digno de produzir obra de semelhante desenho. Não há dúvidas a respeito da natureza sarcástica de seu comentário, pois anteriormente havia criticado a composição da fisionomia dos elementos femininos do quadro. Além das ironias de sua crítica, ao mencionar que um dos flageladores do quadro é representado com o cabelo bem penteado.

L.S. conclui seu artigo com o seguinte parágrafo:

Uma coisa não compreendo, n'este systema de concursos, por que é que, para validar dos méritos de artistas, a Academia os colloca em condições que nunca se dão? Fazer um esboço de improviso, traçado sobre a impressão do terror que sempre causa um concurso, é fazer o artista perder toda a sua espontaneidade e não poder usar de todos os seus recursos.

L. S.

A conclusão do artigo de 10 de novembro da *Gazeta de Noticias* ressalta a impressão geral dos círculos artísticos do Rio de Janeiro daquele momento. A Academia já estava obsoleta, necessitava de renovação, alterações em seu sistema de ensino, assim como também no seu método de avaliação para as premiações. Esse cenário é que culminou no desacordo entre o corpo docente perante o parecer do concurso na reunião de 8 de novembro, com 8 votos a favor e 2 contra o parecer apresentado. Os protestos de Bernardelli e Zeferino da Costa não foram considerados pertinentes durante a reunião da congregação por não encontrarem disposição que autorize semelhante manifestação.

A crítica da época justifica a indignação do resultado se atentando na aptidão dos juízes que foram a favor do quadro de Oscar Pereira da Silva. O crítico Oscar Guarabino em sua coluna de 10 de novembro de 1887, elencou os nomes dos professores assim como suas respectivas cadeiras que ocupam na Academia: Bethencourt da Silva (professor de arquitetura); João Maximiano Mafra (professor de desenho de ornatos); José Maria de Medeiros (professor de desenho figurado); Ernesto Moreira Maia (professor de desenho

²⁷ “Bellas-Artes”. *Gazeta de Noticias*. 10 nov.. 1887.

geométrico); Rozendo Moniz Barreto (professor de anatomia e fisiologia das paixões); Theóphilo Leão (professor de história das Artes, estética e arqueologia); Domingos Araujo (professor de matemáticas) e o Conselheiro Nicolau Tolentino, diretor da Academia das Belas Artes. Após nomear cada membro da comissão, Oscar Guanabarro lança a seguinte frase: *que responda a consciência de cada um. Pela nossa parte quando muito aceitaríamos os votos dos Srs Mafra e Medeiros, aos quaes se contrapoem os dos Srs. Bernardelli e Zeferino (...)*²⁸

Desconsideram eventuais comentários sobre a pintura de Oscar Pereira da Silva, o carro forte da crítica da imprensa da época incidia diretamente na capacidade da comissão julgadora. Assim como Oscar Guanabarro, a Revista Illustrada foi incisiva, em suas críticas a começar pela charge publicada em sua edição nº471, onde os professores da Academia são retratados como um grupo de burros ao avaliar as telas dos concorrentes. A charge isenta dessa representação pejorativa as figuras de Bernardelli e Zeferino da Costa, segue os seguintes dizeres:

A Illustrada congregação da Academia de Bellas-Artes, reunida para julgar os trabalhos do concurso de viagem à Europa, escolheu um dos peores quadros, contra os votos abalisados dos distintos professores Rodolpho Bernardelli e Zeferino da Costa.

Estes, lastimando ver a arte sacrificada por esses ... pharizeus, retiravam-se protestando.²⁹

Como se não bastasse a infame imagem dos distintos professores da Academia como burros, a legenda faz alusão a temática religiosa escolhida para o Prêmio de Viagem, retirada de uma passagem do Novo Testamento da Bíblia, ao equiparar os professores à posição dos grandes algozes de Cristo, os fariseus. Enquanto os dois únicos professores isentos desta lastimável representação observa em um canto o grupo de asnos com uma postura de equivalente a uma mistura de indiferença e reprovação.

²⁸ “Academia das Bellas Artes”. *O Paiz*. 10 nov. 1887.

²⁹ “Bellas-Artes”. *Revista Illustrada*. RJ. Ano XII, nº471, 1887.



“Charge” Revista Illustrada. RJ. Ano XII, nº471, 1887

A charge de humor inteligente resume o texto que acompanha na mesma edição da revista as impressões do periódico assim como de seu editor, Angelo Agostini:

“Bellas-Artes”

[...] em relação ao importante Concurso de viagem, para o qual se apresentaram sete pintores e um architecto.

[...]Para isso deve **haver o maior escrúpulo na escolha dos professores**, que tem de dar o seu parecer e parece natural que os mais habilitados sejam os escolhidos para esse fim. Pois bem, tudo quanto é natural, tudo quanto é justo, tudo quanto é honesto, é posto á margem, para cometer-se, na tal **Academia de Bellas-Artes, que deveria antes chamar-se das más Artes, as mais clamorosas e repugnantes injustiças!**

[...]Com o tal concurso, **duvidamos até da sua capacidade do director. Devendo elle escolher três professores e dos mais habilitados para formar commissão** que devia dar parecer sobre os quadros do concurso, nomeou o **Sr. Bittencourt, professor de architectura, o Sr. Medeiros, professor de desenho e o Sr. Mafra, professor de ornatos.**

Havendo um architecto no concurso, era natural a escolha do professor dessa materia; porém **como se explica a não escolha do professor de pintura, apresentando-se sete pintores?**

Porque razão o Sr. director escolheu de preferênciã o Sr. Medeiros ao Sr. Zeferino da Costa, professor de pintura histórica? E o Sr. Mafra em lugar do Sr. Rodolfo Bernardelli, o artista mais distincto de entre todos os que tem havido na Academia?.

[...]O resultado dessa commissão incompetente, foi uma flagrante injustiça.

Por essa razão elles protestaram contra o parecer da comissão que nem sequer usou combater as razões apresentadas por esses dois distintos e honestos artistas, por ocasião da votação.

[...]O Sr. **Conselheiro Tolentino**, se occupasse dignamente, a sua cadeira (fallamos como director e não como pessoa, cujas qualidades apreciamos) **deveria ter obrigado os membros da comissão a discutirem o seu parecer antes da votação**, para que elle e os outros membros da Congregação podessem votar com consciencia. Mas, assim não se fez. Pondo, immediatamente, a votos o parecer da comissão-carneirada dos professores, que nada entende de arte, votou a favor deste.

O prêmio de viagem foi conferido ao Sr. Oscar Pereira da Silva, a quem não contestamos habilidade, mas que está muito longe do merito artistico dos Srs. Hilarião Teixeira da Silva e Belmiro de Almeida.

Para nós e para todas as pessoas serias, que entendem alguma cousa da arte, estes dois deveriam ter sido os escolhidos.

Fica-lhes, todavia, a gloria de terem tido o voto dos melhores professores da Academia, o dos Srs. Bernardelli e Zeferino da Costa, que acabaram por protestar contra tão iniquo julgamento. Em 3º lugar collocaremos o quadro do **Sr. Eduardo Sá, discípulo muito estudioso, mas que infelizmente teve a má sorte de ter por mestres os Srs. Victor Meirelles e Medeiros que muito o viciaram no desenho**. Nos outros quadros do concurso notam-se algumas qualidades que nos fazem esperar, da parte de seus autores, reaes progressos para o futuro.

Não irão a Roma nem verão o Papa como, acontece actualmente com Hilarião e Belmiro, mas terão o prazer de ver o publico applaudir os seus trabalhos. (grifo nosso)³⁰

X

Como podemos observar o texto é uma crítica sagaz e contundente. Aborda a questão chave da polêmica, porque na comissão julgadora formada entre os professores Bethencourt da Silva (professor de arquitetura); João Maximiano Mafra (professor de desenho de ornatos); José Maria de Medeiros (professor de desenho figurado); não se encontra o professor mais apto para avaliar as produções, pois nada melhor para avaliar uma pintura de história um professor especialista no gênero, tal qual foi Zeferino da Costa. Entre os outros argumentos apresentados notamos novamente a postura favorável a pintura de Belmiro de Almeida na conclusão bem humorada do manifesto de indignação na Revista Illustrada.

O posicionamento da revista denota uma mudança no pensamento, aos poucos o público apreciador de arte vai ganhando maior simpatia pelo estilo livre das vanguardas originárias da França em oposição ao estilo conservador que se baseia toda a estrutura de nossa academia desde a chegada da Missão Francesa, a primazia pelo rigor do traço, o qual passava nesse momento a apresentar uma característica pejorativa para uma produção de arte

Como mencionado no parágrafo anterior, Zeferino da Costa, como o homem mais apto para avaliar o concurso redige conjuntamente com Bernardelli, uma carta endereçada à

³⁰ “Bellas-Artes”. *Revista Illustrada*. RJ. Ano XII, nº471, 1887.

princesa regente em 11 de novembro do mesmo ano, a qual foi publicada no jornal *O Paiz* dois dias depois, os dois professores procurando justiça levantam uma Belmiro, buscando um ato de justiça por parte de quem tem a última palavra, a princesa Isabel, segue alguns trechos:

[...]. “ (...) Que o parecer apresentado pela comissão nomeada (...) não está de acordo com a opinião dos abaixo-assinados; (...) que as qualidades artísticas do quadro n.6, apresentadas como superiores às dos quadros ns. 5 e 3 e classificadas pela comissão em condições de maior merecimento, são pelo contrário inferiores às destes quadros (...).

“Os abaixo assinados (...) **não podem deixar de estranhar que a comissão, tendo sido analítica na apreciação artística de alguns quadros e sintética nas de outros (como procedeu principalmente a respeito do quadro n.6) fosse analítica e contraditória, em relação ao quadro n.5, (...).**

“**O quadro n.6 (o premiado) está tão longe de ser considerado por profissionais em primeiro lugar, (...) que ainda os abaixo assinados hesitam em dar a este quadro o 4º lugar. (...) Encontram nele tantos defeitos, que, se tivessem de salientar as boas qualidades elas passariam despercebidas; nem ao menos poderiam ficar na razão dos senões do quadro n.5 excluído pela congregação!**

“A composição do quadro **n.6 (o escolhido)**, conquanto se vê claramente que **foi inspirada sobre a de um quadro existente na galeria da academia** e de igual assunto, obra de um dos nossos notáveis artistas, foi ainda assim infeliz em virtude das alterações [com] que o autor do referido quadro n.6 procurou disfarçar aquela inspiração.

[...] “Como desenho, tome-se a figura principal. (...) **A figura nem é nobre nem expressiva: os olhos desproporcionados; os braços, mãos, pernas e pés tudo foi descurado!**

“As demais figuras ainda são piores.

“Tudo é desenhado ali por um maneirismo, **que não é possível admitir que o autor deste quadro saiba observar a natureza.**

“**A perspectiva está errada, a arquitetura sem caráter e o baseamento da grande coluna é horivelmente desenhado.**

“Quanto ao colorido, efeitos de claro-escuro, vê-se facilmente quanto o autor deste quadro infelizmente tem-se **viciado em adquirir as fórmulas antigas** e convencionais nos destaques de claros sobre escuros impossíveis e completamente fora do bom senso!

[...] “**O colorido das carnes, dos panos, enfim de todo o quadro é falso e sem harmonia.**

“Imperial senhora[...] em que incorreriam fatalmente se não confiassem que, procedendo assim, pugnam pela verdade de uma causa e pela reparação de uma injustiça.

“E.R.M. Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1887 – Professor Rodolpho Bernardelli – Professor João Zeferino da Costa.³¹(grifo nosso)

É visível que para esses professores a arte de Oscar Pereira da Silva é o verdadeiro exemplo de uma obra não grata, questões de originalidade e aplicação da técnica são

³¹ “Bellas Artes”. *O Paiz*. 13 nov. 1887. Retirado de: CAVALCANTI, Ana “A Pintura Histórica em dois concursos da AIBA – 1865 E 1887”. In: MALTA, Marize (org.) *O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010.

elencadas. Ponto a ponto: desenho, colorido, perspectiva, chiaroscuro, todo elementos considerados como aplicados por uma atuação execrável para um artista que concorre ao prêmio de viagem. Segundo Cavalcanti, não se conhece o posicionamento da princesa perante a requisição dos professores. No entanto, ao recorrermos novamente à *Revista Illustrada* nos deparamos com o seguinte artigo publicado em 1888, “O concurso da Academia”:

Até em sua ultima hora, o ministerio demittindo nos pregou uma partida!
Ora imaginem que tendo nós ficado furiosos, com a classificação escandalosa do Concurso da Academia, agora, que o concurso foi annullado, teriamos immenso prazer emdirigir os nossos elogios, aos auctores de tão bello acto.
Mas, o ministerio não existe mais, de sorte que não sabemos a quem dar os parabens.
N’estes apuros, attendendo a que a annullação d’esse concurso é um dos actos mais justos e dignos de louvor, que se teem dado, nos últimos tempos, vamos dirigir os nossos parabens, aos dois escolhidos.
Os Srs. Oscar e Berna, não imaginam que serviço lhes prestou o governo!
Entrar na arte por uma porta-falsa – é o mesmo que um suicídio..(grifo nosso)³²

Com grande sarcasmo percebemos no texto que as premiações de Oscar Pereira da Silva e do arquiteto João Maria Berna, foram anuladas. Todavia, sabemos pela história que tal consideração foi revogada com o advento da República e em 1890, os dois pensionistas “entram pela porta” rumo a Paris.

1.2 A trajetória do pensionista: os trabalhos enviados de Paris para o Brasil

Concretamente a decisão do novo regime de governo não ocorreu gratuitamente, o pintor, Oscar Pereira da Silva, não mediu esforços para que seu prêmio fosse reconsiderado. A documentação encontrada no Museu D. João VI e no Arquivo Nacional confirmam tal empenho, constando ofícios do próprio artista endereçados ao Ministro do Estado da Instrução, Correio e Telégrafos em 16 de maio de 1890, no qual ratifica a validade do concurso nos Estatutos de 1855 e frisa que a impossibilidade de sua viagem na época ocorreu por determinação na ex-Princesa Regente, em predileção de outro que não o

³² “O Concurso da Academia”. *Revista Illustrada*. RJ. Ano XIII, nº488, 1888.

suplicante do presente ofício. Oscar Pereira da Silva pede que se faça justiça e lhe concedam o direito que lhe foi postergado.³³

É interessante analisar o modo como o artista constituiu seu apelo. Oscar Pereira da Silva resolve escrever diretamente ao Governo Federal lançando de uma sagaz estratégia, opor dois poderes, novo poder Republicano contra o defasado e derrocado poder Imperial. O artista suplicante reconhece seus direitos de acordo com os Estatutos vigentes da Academia e ainda aconselha ao Ministro consultar o Diretor desta Instituição para dar seu veredito final.

Em ofício de 5 de junho de 1890, o então diretor, Ernesto Gomes Moreira Maia, expõe a opinião do corpo docente sobre a referida questão. Ao elencar que o concurso de 1887: *“levantou elle agitada e ruidosa questão de mui funestas e deploráveis consequências para a Academia de Belas Artes”*.³⁴ Complementando que para o corpo docente o assunto já é fato consumado, e a melhor medida a ser tomada é a realização o quanto antes de um novo concurso *“para que não se agravem ainda mais as penosas consequências desse mesmo fato, que tanto tem entorpecido a Academia em suas condições de vitalidade e movimento”*.³⁵ No final do ofício, o diretor deixa a encargo do Ministro Benjamin Constant Botelho de Magalhães da decisão final.³⁶

A posição do Governo Federal em favor do direito do pensionista Oscar Pereira da Silva demonstra como a estratégia do pintor foi deveras eficaz, pois após consultar o Ministro da Fazenda, Rui Barbosa, que alega a existência da verba exigida pelo pensionato, resulta por não encontrar empecilhos para que esse direito não seja concedido ao jovem artista.

Por fim, no ofício que ratifica a decisão favorável de 9 de outubro de 1890, o discurso de justificativa para o parecer destaca categoricamente a evidência do jogo de poder inserido na resolução final:

³³ Carta endereçada ao Ministro do Estado da Instrução, Correio e Telégrafos escrita por Oscar Pereira da Silva em 16 de maio de 1890 In: Pasta do artista - Oscar Pereira da Silva (Avulsos). Acervo Arquivístico do Museu D. João VI. Vide anexo documento original

³⁴ “Ofício ENBA” (05/06/1890). In: Pasta do artista - Oscar Pereira da Silva (Avulsos). Acervo Arquivístico do Museu D. João VI

³⁵ *Idem. Ibidem.*

³⁶ Ofício de 26 de junho de 1894 escrito por Rui Barbosa, onde discorda do parecer da ENBA, segundo o “Despacho ao Ministro de mesma data”. In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M á Z (conteúdo Dossiê Oscar Pereira da Silva). Fundo (92). Série Educação (Ofícios e Atas). Arquivo Nacional Vide em anexo o documento original

Tendo o citado aviso de 6 de março de 1888 (*anulação*) ido de encontro, não só a todas as informações oficiais, como também a consulta do extinto Conselho do Estado, parece-nos não ter sido assaz ponderado o fundamento com que foi privado o suplicante do prêmio, a que fez juz pelas provas a que submeteu; não me parecendo que a circunstancia do tempo decorrido não deverá prejudicar o seu direito (*ilegível*) eis como penso.³⁷

A anulação de 1888 foi um decreto do governo Imperial enquanto que a República que começava a engatinhar, com ainda nem 1 ano de vida, ela precisava tomar decisões que ratificassem seu, ainda frágil, poder. A oportunidade de conceder o pensionato de Oscar Pereira Silva foi uma das medidas que lhe permitiu essa serventia. Anular uma decisão Imperial é fortalecer a Proclamação da República realizada por Marechal Deodoro da Fonseca em 1889.

O momento escolhido pelo pintor para realizar sua suplica de revisão da anulação foi perfeito. Não só usou como subterfúgio o frágil poder republicano, como também antecedeu a reforma dos Estatutos da Academia de Belas Artes, os quais ocorreram em novembro de 1890, mês este, em que já se encontra consolidada a partida de Oscar Pereira da Silva para Paris. Possivelmente, caso a reforma fosse realizada antes, o artista não teria mais argumentos validos, pois mesmo com a vigência do novo Estatuto, seu pensionato segue a regulamentação ainda de 1865. Uma verdadeira jogada de mestre!

Conforme mencionado no parágrafo anterior, o regulamento que rege o pensionato de Oscar Pereira da Silva é ainda o vigente no período Imperial. Dessa forma, suas obrigações como pensionista (categoria pintores), seguem segundo o Art. 5º, o qual rege as seguintes instruções: enviar no 1º ano: 8 academias, uma cópia de painel que lhe for designada pela Academia do Rio de Janeiro e uma cabeça de expressão; 2º ano: 12 academias, uma composição ou bosquejo (esboço) de um assunto tirado da história nacional ou religiosa, e cópia do mestre que lhe for indicado pela Academia; 3º ano: uma composição demais de 3 figuras em tela nº 50 ou 60, uma cabeça de expressão e um tronco de tamanho natural; no 4º e 5º anos: uma cópia de painel de mestre de primeira ordem com preferência a que lhes for indicado pela Academia e um quadro histórico de sua composição cujas figuras serão de tamanho natural.

Durante a pesquisa foi realizado um levantamento das obras realizadas por Oscar Pereira da Silva durante o período de seu pensionato (1890-1895) sendo identificadas 19 no

³⁷ “Despacho do Ministro” (09/10/1890). In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M á Z (Dossiê Oscar Pereira da Silva). Fundo (92). Série Educação (Ofícios e Atas). Arquivo Nacional. Vide documento na íntegra no anexo ao final do texto da dissertação.

total, lembrando que tal número não esgota a possibilidade de serem encontrados outros quadros referentes a esse mesmo período. As obras se encontram espalhadas em Instituições como: Museu Nacional de Belas Artes (RJ), Museu D. João VI (RJ), Pinacoteca do Estado de São Paulo; além das Coleções Particulares. O conjunto pictórico é formado por 4 academias; 1 academia historiada; 3 retratos; 2 paisagens; 5 pinturas de gênero; 3 cópias e 1 esboço de composição original de pintura histórica.

A seguir segue a uma breve análise desse escopo de obras, exceto o esboço “Sansão e Dalila” que será tratado a parte no presente capítulo, pois a factura desta obra abrange uma polêmica que envolveu os últimos anos do pensionato de Oscar Pereira da Silva.

Em um primeiro momento ao observar o conjunto pictórico formado somente pelos estudos de anatomia percebe-se que o grupo formado por 4 academias é composto de 2 nus masculinos, 1 feminino e 1 infantil. Lembrando que todos foram realizados dentro da École des Beaux Arts, lugar onde a acessibilidade de modelos-vivos a disposição dos alunos era em grande abundância, se compararmos principalmente à situação brasileira. Os alunos dos ateliês dos mestres da École tinham disponível dentro do pátio de entrada, todas as segundas de manhã, um mercado de modelos-vivos, o que segundo John Milner³⁸, era composto homens e uma quantidade significativa de mulheres e crianças, sempre de origem italiana.

O que chama atenção para a relação das características providenciadas pelo modelo, no caso os italianos, e os ideais acadêmicos. Ao consultar o periódico de época, *Le Nu Esthétique*³⁹, elucida a respeito da escolha deste tipo humano, pois os italianos, dentre as espécies meridionais, são recrutados como modelos, não necessariamente por uma preferência estética, mas por comodidade, são os mais profissionais e os mais numerosos. Traço cultural proveniente de origem histórica, sendo que a mais antiga Academia de Arte reside na Itália, a Academia Carracci do século XVI.

³⁸ MILNER, John. *The Studios of Paris - the capital of art in the late Nineteenth Century*. New Haven and London. Yale University Press.1988, p.18

³⁹ Publicação mensal lançada em outubro de 1903 destinada a ser uma espécie de material didático para jovens aprendizes, no qual cada fascículo contem 4 pranchas fotográficas de corpos nus com variedades de posições e tipos físicos, homens, mulheres e crianças, além de textos sobre a estética do nu com referências da história da arte e pesquisas científicas da época, como o naturalista Charles Darwin.

Outro dado importante que deve ser destacado é o procedimento em voga na École des Beaux Arts desde a reforma de 1863, a criação de ateliês dentro da Instituição escolar⁴⁰, como ocorria no ambiente particular, neste espaço vigora uma espécie de liberdade de funcionamento. Cada professor comanda seu ateliê de acordo com suas predileções, não existe uma regulamentação, a qual deveria ser obedecida. Portanto, as regras impostas aos alunos são aquelas elaboradas pelo mestre, o que confere aos ateliês uma qualidade singular, ao mesmo tempo em que partilham de um espaço comum dentro da École. Uma das varias causas desta iniciativa era a de acabar com a rotatividade de professores na disciplina de modelo-vivo, e criar um espaço com maior liberdade de criação artística dos alunos, detalhe, sempre de acordo com o estilo de ensino do mestre. No caso do Brasil, esta busca por maior liberdade e quebra na rotatividade de professores na cadeira de modelo-vivo, só ocorreu em 1890.

O mesmo pode-se dizer na concepção das Academias que foram resguardadas por seu valor artístico no Museu D. João VI. As academias a óleo em que o equipamento onde o modelo-vivo utiliza para se apoiar começam aparecer com maior frequência, a partir dos Estatutos de 1890, conforme mencionado anteriormente, marcado por uma quebra dos cânones acadêmicos instituídos desde a Missão Francesa (1816), pois até então os registros a óleo se resguardam em maior incidência de academias historiadas.

Se tratando de realismo, “nu feminino” (1891) que representa esta menina que por sua juventude apresenta este estranho nu de postura torta e caráter andrógono, devido sua formação anatômica que num futuro próximo irá se completar lhe agregando as formas arredondadas femininas. Por hora ainda exhibe um abdômen de músculos definidos e retos, braços e pernas finas, com uma representação de menor naturalismo nos pés.

O elemento mais chamativo nesta academia é o rosto desta menina, que apesar de apresentar olhos azuis, cabelos loiros e traços da juventude, como o nariz delicado e uma boca pequena e carnuda. O seu semblante não demonstra nenhuma pureza angelical, pelo contrario, de nada lhe adiantam o cabelo e os olhos, pois o ar cansado de suas olheiras, conjuntamente a sua postura torta e languida relatam a dificuldade de uma criança em ser obrigada a manter o corpo estático, é o retrato do trabalho infantil no século XIX. Oscar Pereira da Silva idealizou o mínimo possível a imagem desta criança, excetuando suas bochechas rosadas (possivelmente por causa do frio, caso esta academia tenha sido

⁴⁰ BOIME, Albert. “The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France”. In: Art Quarterly. New Series, vol. 1, 1977, pp.1-39.

realizada no inverno, o que dificilmente se pode afirmar) e o laço de fita vermelho prendendo de lado parte de seu cabelo, o que atenua levemente o peso desta academia.



Oscar Pereira da Silva. *Nu Feminino (academia 19_)*; Óleo sobre tela 80 x 50cm. Museu D. João VI



Oscar Pereira da Silva. *Dorso de mulher* (1893); Óleo sobre tela 90 x 64cm. MNBA

Em “Dorso de Mulher” o artista/aluno esbanja um domínio na representação da epiderme feminina, ao jogar uma luminosidade no centro, com um tênue jogo de sombras nos contornos do corpo, garantem um aspecto aveludado e delicado para este dorso de grande sensualidade. A não idealização extrema desta pele feminina garante um aspecto de realismo, o que a torna então mais atraente ao olhar do expectador, com suas imperfeições, as dobrinhas na barriga e atenuadas nos glúteos. De fato, “Dorso de Mulher” exala sensualidade, desde a escolha desta postura recorrente nas obras que abordam nus femininos dentro da produção oitocentista.



ELISEU VISCONTI (1866-1944): *Nu feminino de costas*, c.1894.
Óleo sobre tela, 81 x 45 cm.
Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ.
Foto: Bira Soares

O dorso pintado por Oscar Pereira da Silva segue as concepções didáticas de seu mestre francês, Jean-Léon Gérôme, a procura do belo no natural, trabalho que segue os ditames do realismo acadêmico. Segue as normas como um bom aluno, diferente do nu feminino de costas do artista contemporâneo a Oscar, Eliseu Visconti, que diferente deste, ele se apresenta mais suscetível as vanguardas europeias, construindo uma figura feminina mais lírica e menos concreta. O mesmo tipo de pincelada livre marca apenas os últimos anos da trajetória de Pereira da Silva, como em “Mulher com turbante” (1930), um artista reconhecido pelo seu talento como figurista, em cujo quadro apresenta um controle de um traço preciso fidedigno aos padrões acadêmicos, mas ao mesmo tempo, se rende a liberdade moderna, a cor sobrepondo o traço, pinceladas visíveis e coloridas compõe este rosto feminino.

Nas academias masculinas, “nu masculino” e “nu masculino de pé com o braço direito levantado” é identificável o ideal da academia segundo os parâmetros neoclássicos, o nu masculino jovem e de músculos bem delineados, verdadeiros estudos de anatomia, com exceção dos pés cujos dedos mais parecem manchas em tons de cor de rosa. Na

segunda tela masculina, pela postura imponente, o corpo totalmente ereto, e o braço direito levantado, se ele estivesse segurando algum objeto, como uma espada, ou mesmo, uma bandeira, que se adéquam a toda esta composição. Facilmente esta academia poderia se passar por uma academia historiada. Seu rosto sisudo, definitivamente, agregaria junto ao objeto imaginariamente imposto à mão direita a ideia clássica do heroísmo que completaria a padrão neoclássico da obra.



Oscar Pereira da Silva
Nu Masculino (academia datada de 189_);
Óleo sobre tela 81 x 50cm. Museu D. João VI



Oscar Pereira da Silva.
Nu masculino de pé com braço direito levantado
(academia / 1891); Óleo sobre tela 83 x 51cm.
Museu D. João VI

Entre as obrigações de pensionista também figuram o envio de cópias conforme mencionado anteriormente. Segundo o regulamento de 1865 no primeiro ano deve ser enviada uma cópia de painel, a qual é previamente designada pela Instituição de Ensino no Brasil. No caso de Oscar Pereira da Silva foi designado copiar a tela de Albert Maignan, “Encontro de Mathilde e Dante”, composição original do ano de 1881. Atualmente a cópia realizada pelo brasileiro se encontra na reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.

Oscar Pereira da Silva
Encontro de Matilde e Dante, 1891
(Cópia de Albert Maignan, 1881)
óleo sobre tela, 130 x 96 cm. MNBA



Albert Maignan (1845-1908) é supostamente um mestre contemporâneo á Oscar Pereira da Silva, artista cuja obra foi em sua maior parte dedicada a pintura histórica. A escolha da Escola Nacional de Belas Artes é no mínimo intrigante, pois apesar de Maignan se especializar no gênero artístico de primeira grandeza, o seu estilo já se desvencilha do rigor do desenho acadêmico, explorando por sua vez uma atmosfera esfumada pela aplicação das cores na composição do cenário como podemos perceber no exemplo acima ou mesmo, na fatura de quadros como “La muse verte” (1895) e “La sirène” (s. d.)

Portanto, percebemos dessa forma, que a Escola Nacional de Belas Artes realmente se instituiu como uma ruptura com o gosto artístico antes exaltado no período Imperial. Os olhares dos professores como Bernardelli e Amôedo parecem ser mais receptivos a um estilo artístico próximo ao explorado pelo pensionista que sucedeu à Oscar Pereira da Silva, o primeiro a ser enviado por um Prêmio de Viagem republicano, o italiano Eliseu Visconti. Artista este, reconhecido como o precursor das qualidades técnicas apreciadas pelos modernistas brasileiros. Uma arte voltada para as novas tendências europeias, como o impressionismo, o pontilhismo e o simbolismo.



Oscar Pereira da Silva.
Excomunhão de Roberto, O Piedoso (cópia de Jean Paul Laurens /1892);
 Óleo sobre tela 79,5 x 115cm. Museu D. João VI



Oscar Pereira da Silva.
Cristo Morto (cópia / 1892); Óleo sobre tela 26 x 74,7cm. Museu D. João VI

Ao observar as outras cópias enviadas pelo pensionista denotam uma ausência de um espírito artístico inclinado para o estilo vanguardas que ganham força no cenário das artes, pois as escolhas de Oscar Pereira da Silva representam o estilo emblemático do Academicismo.

Jean Paul Laurens (1838-1921) representa os últimos remanescentes acadêmicos franceses ao compor obras de grande realismo (realismo acadêmico) e teatralidade, como a tela da “Excomunhão de Roberto, o Piedoso (1875), provavelmente copiada pelo brasileiro de dentro do Musée Luxembourg, espaço de exposição dedicada a arte oficial realizada pelos artistas contemporâneos, enquanto o museu como o Louvre é onde se encontra a arte dos velhos mestres.

Oscar Pereira Silva é um grande apreciador do Musée Luxembourg, como podemos observar, segundo a biografia da sua filha/pintora, Helena Pereira da Silva Ohashi, os conselhos que receberá de seu pai durante sua partida França como bolsista do governo do Estado de São Paulo, Pensionato Artístico Paulistano⁴¹, era o de fazer cópias obras de grande porte dos acervos de museus como o Louvre e Luxemburgo⁴². Portanto, um verdadeiro apreciador do rigor técnico da arte acadêmica.

Durante a trajetória artística de Oscar Pereira da Silva a fatura de cópias de grandes obras em exposição nos museus da Europa foi uma prática recorrente. Em 1914 a Pinacoteca do Estado de São Paulo encomendou uma série de reproduções ao pintor de recém partida para Paris, a fim de enriquecer a galeria artística com pinturas de grandes mestres, sendo o critério de seleção é deixado por incumbência segundo os escrúpulos do próprio artista. Assim após seu retorno de Paris, Oscar Pereira da Silva trouxe consigo um Pierre-Paul Pud'Hon (1758-1823), o “Enlèvement de Psyché” e um José de Ribera (1591-1652), com a “Adoração dos Pastores”.

É interessante observar como essas escolhas dialogam com os anos de formação de Oscar Pereira da Silva, o primeiro, original do mestre francês é de simples correlação, pois se trata de um artista cuja obras se voltam para a representação figurativa da anatomia humana. Enquanto que o segundo quadro é de um representante espanhol da arte barroca, a escolha é tanto quão intrigante, porém é possível compreendê-la se recordarmos que Léon Bonnat (1833-1922), professor da École des Beaux Arts, frequentou durante seus anos de formação como artista a Royal Academy de San Fernando em Madri, o que permitiu ao mestre francês ter um maior contato com a arte espanhola, pois apesar de ter sido instruído de acordo com as diretrizes da arte de David e Ingres, o jovem mestre criou uma grande admiração por Velasquez.

Na introdução mencionamos que no capítulo 2 iremos abordar a experiência do jovem pensionista no ateliê de seu mestre em Paris, porém é importante salientar que Oscar Pereira da Silva frequentou informalmente o outro ateliê público na École des Beaux Arts,

⁴¹ O Pensionato Artístico Paulistano se trata de uma bolsa destinada a cidadãos paulistanos de 12 a 25 anos de idade que demonstrassem vocação para pintura, escultura ou música. A finalidade de manter por um período de 5 anos, existindo a possibilidade de prorrogação por mais 2 anos, os pensionistas estudando em Instituições europeias. A bolsa foi instituída em 1912, por iniciativa do senador Freitas Valle que monopolizava o destino desta ajuda de custo, além de ser figura crucial dentro de todo o cenário artístico paulistano. Cf. CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. SP. Ed. SENAC, 2001, p.161.

⁴² OHASHI, Op. Cit.p.11.

pertencente ao mestre Léon Bonnat, substituto da cadeira originalmente de Isidore Pils desde as criações dos ateliês públicos dentro da École em 1863.

Era uma prática comum a liberdade de frequência em diferentes ateliês por alunos matriculados na École. Na verdade, era de praxe Jean-Léon Gérôme recomendar o ateliê de seu colega de profissão e amigo aos seus alunos, especialmente para aqueles que demonstravam interesse em se aprimorar na retratística, gênero da pintura pouco explorado durante a trajetória de Gérôme. Além do pintor brasileiro, outros pupilos do mestre francês frequentaram simultaneamente os dois ateliês, é o caso de Thomas Eakins, Edwin Lord Weeks e Edwin Holand Blashfield.

Dessa forma podemos levantar a hipótese de que o gosto artístico de Oscar Pereira da Silva sofreu influências advindas de seu contato com Léon Bonnat. Outro indicio favorável a essa afirmação é que entre as obras enviadas pelo pensionista se encontra a tela “Infância de Giotto”, obra cuja temática também foi elaborada pelo mestre francês.



Léon Bonnat
Giotto gardant les chèvres, 1850
Musée Bonnat, Bayonne



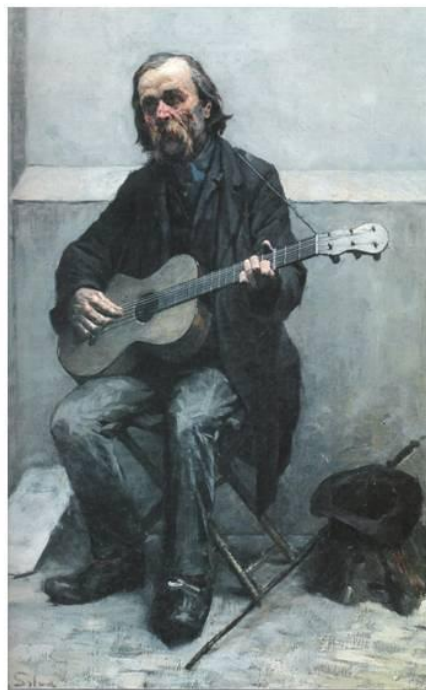
Oscar Pereira da Silva
Infância de Giotto, 1895
Óleo sobre tela, 138 x 75 cm
Pinacoteca do Estado de SP

Ainda nos voltando entre as relações da arte de Oscar Pereira da Silva com o estilo de Léon Bonnat podemos observar que o mestre francês diferente de Gérôme apresenta um

maior apreço pela figuração humana em detrimento da composição dos cenários, essa mesma característica é observada em grande parte da produção do artista brasileiro, especialmente dentro do campo da pintura de gênero. Entre as cinco telas de gênero que foram enviadas ao Brasil no período do pensionato é interessante destacar a presença de “Le mendiant dans la cour” (1893) e “Consertador de porcelana” (1894).



Oscar Pereira da Silva
Consertador de porcelana, 1894
Óleo sobre tela, 92 x 73 cm



Oscar Pereira da Silva
Le mendiant dans la cour, 1893
Óleo sobre tela, 122 x 79 cm

Ao colocar as duas telas lado à lado percebemos um fenômeno que suscita a seguinte indagação: “se Oscar Pereira da Silva é reconhecido por seu estilo acadêmico, especialmente no cuidado do tratamento da linha com desenhos detalhados, como se explicaria a presença de “Le mendiant dans la cour” entre seus envios de pensionista?”

A hipótese que podemos levantar está diretamente relacionada com as possíveis influências que a arte de Léon Bonnat representou na formação de Oscar Pereira da Silva. A atuação como professor e pintor de Bonnat difere em grande parte da trabalhada por Gérôme, o qual dedicaremos todo um capítulo a respeito, no momento iremos nos ater apenas nas características do ateliê Bonnat.

Apesar dos dois mestres valorizarem o desenho como principal fundamento, a postura de Bonnat é mais aberta aos diferentes estilos artísticos. Segundo Helene B. Weinberg⁴³, a variedade é uma característica na vida de Bonnat, seja nos temas e nas técnicas de suas telas ou nas amizades Bonnat mantinha uma relação harmônica entre os estilos. Entre suas amizades figuram lados opostos da mesma moeda, Jean-Léon Gérôme de um lado, e do outro Édouard Manet. A sua coleção de obras de arte figuravam obras de mestres da renascença até trabalhos como o de Puvis de Chavannes.

A formação de Bonnat pode ter auxiliado nessa certa “tolerância artística”, pois durante sua vivência na Espanha, o artista esteve em contato com a arte barroca do Museu do Prado. Na verdade, a arte de Bonnat assim como seu método de ensino é um hibridismo entre a tradição do modo linear de composição e o trabalho com o colorido, tal qual observamos em “Le mendiant dans la cour” de seu aluno. Em Weinberg encontramos uma descrição que melhor se faz compreender sobre essa harmônica de estilos advinda da formação de Bonnat: “The setting, the solid form, the monochromatic palette, and the dramatic chiaroscuro call to mind the Spanish Baroque portrait tradition invented by Velasquez and emulated by his French disciple Bonnat.”⁴⁴. Portanto persiste uma relação entre o desenho e o colorido.

O ateliê Bonnat era diferente dos outros, não incentivava a competição entre os alunos como era de praxe dentro dos muros da École des Beaux Arts. Contudo os estudos realizados no seu ateliê segue o mesmo fundamento de qualquer outro, o estudo da natureza a partir do modelo-vivo. Nas palavras de Bonnat:

“The living model!” he exclaims fondly: “it is Nature, it is life, it is the beautiful, the true! It was only by studying and understanding Nature – the living model – that the Greeks arrived at perfection (...)

Let the student abandon himself to the study of Nature, of the living model. Let him analyze, and measure, and penetrate into its secrets. Let him study anatomy, and understand the causes that swell or diminish the muscles. Let him know that there is beauty only where there is truth. All the grand schools of Art – the Greek, the Florentine, the Spanish, the Dutch – all were inspired directly from Nature. Outside of Nature there is no safety.”⁴⁵

⁴³ WEINBERG, Helene Barbara. *The Lure of Paris : Nineteenth-Century American Painters and their French teachers*. Abbeville Press, 1991, pp. 156-165.

⁴⁴ WEINBERG. *Op. Cit.*, p.182

Tradução: O plano de fundo, a forma sólida, a paleta monocromática, e o dramático chiaroscuro que relembra a tradição do Barroco Espanhol inventado por Velasquez e copiado pelo seu discípulo francês Bonnat.

⁴⁵ BONNAT, Leon “American Painters – William Sartain”. In: *Art Journal*, New York, 6 June, 1880, p.162. Fonte: WEINBERG, Helene Barbara. *The Lure of Paris : Nineteenth-Century American Painters and their French teachers*. Abbeville Press, 1991.

Assim se observarmos com cuidado o escopo de obras enviadas por Oscar Pereira da Silva podemos encontrar momentos em que a tradição do desenho e a liberdade do colorido atuam conjuntamente, apesar do pintor brasileiro sempre afirmar possuir uma preferência na composição elaborada fundamentalmente pelo desenho. Segundo a crítica publicada no *Correio Paulistano* de janeiro de 1906 apresenta um elogio a essa capacidade artística de Pereira da Silva como um hábil figurista:

Oscar Pereira da Silva é, antes de tudo, um distinto figurista, que não quer dizer que seja menos feliz na paisagem ou na natureza morta. Não, o nosso intuito é afirmar que esse artista parece sentir-se bem tratando uma cabeça, estudando-lhe a expressão, animando-a, enfim; donde preferirmos os seus quadros de figura sem que, entanto, deixemos de admirar, por exemplo, qualquer de suas telas representando uma paisagem cheia de vida, de luz e colorido. Exactamente nesse gênero difficilimo que é a figura é que admiramos Oscar Pereira da Silva e o fundamento da nossa admiração temo-lo ainda na actual exposição, onde se encontram adoráveis estudos.⁴⁶

A própria “Escrava Romana” que é nosso objeto de estudo é um exímio exemplo dessa habilidade de Oscar Pereira da Silva. A partir do que foi trabalhado nos parágrafos anteriores sobre a arte de Bonnat podemos encontrar um vínculo entre o quadro e esse segundo mestre que conviveu com o pensionista. Bonnat, segundo Weinberg, assim como Gérôme, produziu obras que versam com a temática Orientalista, até mesmo, os dois artistas já realizaram juntos uma expedição para o Oriente. No entanto, a característica que prevalece em suas composições orientalistas de Gérôme é a teatralidade, buscando elaborar cenários fiéis aos contemplados durante duas viagens, como se suas obras de arte possuíssem um caráter documental. Enquanto que a pintura de Bonnat, por outro lado, prefere uma penetração psicológica do Oriente, centrando-se na representação das figuras humanas.

A pintura Orientalista de Bonnat se aproxima da solução buscada por Oscar Pereira da Silva para compor sua escrava da Antiguidade. Como em “An Egyptian Peasant Women and Her Child” (1869-1870) encontramos o mesmo interesse de composição: uma simplicidade severa, elaboração de uma única figura como temática central da obra, sem

Tradução: “O modelo vivo!” – ele explica com cuidado: “É a natureza, é a vida, é a beleza, a verdade! É simplesmente estudando e entendendo a natureza – o modelo-vivo – que os gregos atingiram a perfeição (...) Deixe o estudante se perder no estudo da natureza, do modelo-vivo. Deixe ele analisar, e medir e penetrar nos segredos. Deixe-o estudar a anatomia e compreender as causas do aumento e a diminuição dos músculos. Deixe o saber que existe o belo apenas onde há verdade. Todas as grandes escolas de Arte – a grega, a florentina, a espanhola, a holandesa – todas se inspiraram diretamente da natureza. Longe da natureza não existe segurança.

⁴⁶ “Registro de Arte”. *Correio Paulistano*. 30 jan. 1906

muitos detalhes na fatura do plano de fundo, exímio desenho da figura constituindo uma imagem anatômica sólida e escultural, um estudo detalhado das linhas faciais, assim como também, na elaboração dos detalhes da vestimenta.



Oscar Pereira da Silva, *Escrava Romana*, cerca de 1894
Pintura, óleo sobre tela, 146,5 x 72,5 cm.
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil.
Transferida do Museu Paulista, 1905.
Crédito fotográfico Isabella Matheus.



Léon Bonnat
An Egyptian Peasant Women and Her Child (1869-1870)
Óleo sobre tela, 186,7 x 105,4 cm
Nova York, The Metropolitan Museum of Art.

Todavia, conforme iremos nos aprofundar no próximo capítulo, a inspiração para a elaboração da temática da “Escrava Romana” sem sombra de dúvidas é encontrada dentro do ateliê Gérôme, artista com grande experiência na composição de escravas.

Concluindo nossa trajetória entre as produções de Oscar Pereira da Silva como pensionista, não podemos deixar de mencionar que entre os bustos produzidos pelo brasileiro em Paris encontramos uma composição realizada 2 anos antes do nosso objeto, a “Cabeça de Escrava”(1892), ou seja, a inclinação do jovem artista para a temática esteve presente desde o início de sua trajetória como aluno em Paris.



Oscar Pereira da Silva.
Cabeça de escrava (1892);
Óleo sobre tela 42 x 30cm.
Coleção João da Cruz Vicente de Azevedo



Oscar Pereira da Silva, *Escrava Romana*, cerca de 1894
Pintura, óleo sobre tela, 146,5 x 72,5 cm.
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil.
Transferida do Museu Paulista, 1905.
Crédito fotográfico Isabella Matheus.

Em “Cabeça de Escrava”, busto feminino retratado que poderia ser meramente um rosto qualquer, caso não fosse a designação do título qualificando a figura feminina como uma escrava, pois os adereços que compõem seus trajes não se assemelham a concepção brasileira de escrava. Até é possível observarmos que esse busto não seria considerado contemporâneo devido os elementos que compõem sua vestimenta, uma blusa que remete ao estilo de roupas da Antiguidade, e também, os brincos de argolas. Contudo os elementos que adornam o rosto como a coroa e o enfeite de flores na cabeça dificilmente poderia fazer referência a usual imagem de uma escrava.

Oscar Pereira da Silva também obteve dificuldades de compreensão da elaboração da temática da escravidão antiga na composição da “Escrava Romana”, porém não iremos nos adentrar nessa questão no momento, pois dedicaremos todo um capítulo para desvendarmos todos os segredos que sua escrava esconde.

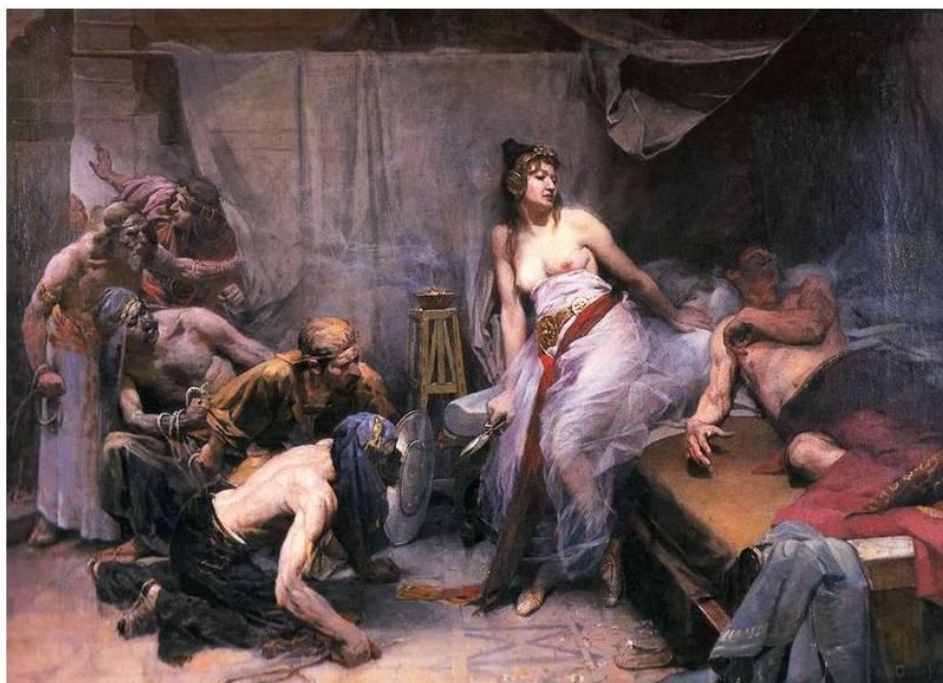
Por hora, iremos ainda nos concentrar na produção em geral que conhecemos do período do pensionato de Oscar Pereira da Silva. Por tanto, aproveitando da referência da

elaboração de figuras femininas da Antiguidade passamos então para a polêmica da fatura de sua provável “grande machina”, o quadro “Sansão e Dalila”.

1.3 "Sansão e Dalila" (1893): a polêmica da “grande machina”

De acordo com o regulamento de 4 de novembro de 1865 o Art. 9º estabelece que o pensionista que antes de acabar o seu tempo quiser empreender alguns desses trabalhos denominados de “grande machina”. Deve enviar à Academia um bosquejo (esboço) dele, bem acabado e explicado para que esta julgue se convém a sua execução, a qual nunca excederá mais dois anos compreendidos no tempo, a qual tem direito à pensão. Esta graça só será concedida à pintores e escultores.

Conforme mencionado anteriormente, o quadro “Sansão e Dalila” trata-se de um esboço, e como durante a pesquisa não foram encontrados indícios da existência da versão em grande porte realizada por Oscar Pereira da Silva, a questão de sua inexistência deve ser melhor investigada nos parágrafos que se seguem. O esboço atualmente faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.



Oscar Pereira da Silva
"Sansão e Dalila", 1893.
Óleo sobre tela, 59x78,1cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

No entanto, a questão da “grande machina” de “Sansão de Dalila” apresenta uma variada gama documental composta por ofícios trocados entre o pensionista, o governo brasileiro e a Escola Nacional de Belas Artes no período de 4 anos, exatamente dezembro de 1893 (o envio do esboço diretamente de Paris) até setembro de 1896 (data do último ofício referente a verba para a confecção do trabalho de grande porte) . Esta questão é sumariamente importante, pois retoma a polêmica do prêmio de viagem de 1887.

Segundo o Art. 9º antes da realização da “grande machina” o esboço deve passar por um julgamento. Esse é o ponto crucial onde retornamos a questão do prêmio de Primeira Ordem. Sabemos que a polêmica vivenciada em 1887 dividiu a opinião pública entre dois concorrentes: Oscar Pereira da Silva e Belmiro de Almeida. O primeiro conquistou seu lugar como pensionista graças aos dirigentes da República, enquanto que o segundo foi enviado para a Europa graças auxílio de amigos como Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoêdo, professores da então Academia.

Em 1894, ano em que o esboço é avaliado pela ENBA, a comissão julgadora é formada pelos seguintes professores: Modesto Brocos y Gomes (desenho figurado), Augusto Girardet (gravura) e Belmiro de Almeida (desenho de modelo vivo). Portanto, os dois jovens artistas que em 1887 ocupavam a posição de candidatos opositores, agora apresenta uma hierarquia entre eles que favorece a colocação de Belmiro, aquele quem irá avaliar o trabalho de Oscar Pereira da Silva. Em 31 de maio de 1894 a comissão apresenta o seguinte parecer:

(...) declarando que esse pensionista como nos anos anteriores não tem feito sensíveis progressos; que a composição “Sansão e Dalila” – não exprime o assunto com clareza, não deixando, contudo de ter qualidades de desenho e de execução, não podendo, finalmente, em virtude do art. 2 do regulamento sobre os prêmios de viagem, ser prorrogado o prazo de cinco anos concedido aquele pensionista, equiparado pelo Governo aos da actual Escola⁴⁷

O parecer negativo de “Sansão e Dalila” não foi aceito pelo Ministro Rui Barbosa que escreveu uma minuciosa análise do excerto acima em defesa de Oscar Pereira da Silva. O ministro reconhece que tal parecer atua de má vontade para com o trabalho a ser avaliado, elencando pontos, os quais não seriam da competência da comissão julgadora. A exemplo se pode citar que a comissão era responsável por avaliar somente o esboço e não o

⁴⁷“Despacho do Ministro” (26/06/1894). In: *Op. Cit.*. Arquivo Nacional. Vide documento transcrito na íntegra no anexo ao final do texto da dissertação.

andamento do pensionato de Oscar Pereira da Silva, se desvencilhando da função que lhe foi confiada.

A argumentação do ministro segue um claro raciocínio, avaliando o conteúdo do parecer, o qual ressalta que o assunto não é trabalhado com clareza, apesar de possuir qualidades de desenho e de execução. Primeiramente no intuito de comprovar a clareza da abordagem do tema de pintura religiosa, segue uma descrição da obra:

Uma mulher de beleza escultural, uma cortesã cujas formas se adivinham sob uma túnica de gaze que lhe envolvia parte do corpo, com um diadema a cingir-lhe a fronte, trazendo na mão direita uma tesoura de forma archaica, levanta-se cautelosamente do largo leito, como receosa de acordar o seu amante, um homem vigoroso e hercúleo que dorme profundamente e a quem acabam de cortar os cabelos .

Ella parece querer ceder o logar a uns homens de má catadura que se encontram pé ante pé, traiçoeiramente e como receosos de lutar com o gigante. O que vem a frente arrastando-se sobre os joelhos e mãos trás a corda com que deveria ser amarrado o atleta que dormia.⁴⁸

O efeito retórico em descrever o esboço serve como justificativa embasando seu ponto de vista de que o tema apresentado é de fácil compreensão, atingindo as mentes de todas as camadas da sociedade. Em suas palavras o argumento se desenvolve da seguinte maneira:

Basta que o espectador tenha a mais leve cultura intelectual e as mais ligeiras noções, já não diremos de história, mas da religião dos nossos pais, para que à mediocridade de seu espirito pouco elevado acuda imediatamente a ideia de Sansão e Dalila.

Não é preciso ter ilustração, não é necessário ser erudito, basta não ser mentecapto, e o quadro trás à imaginação de qualquer um com a rapidez do relâmpago, o assumpto bíblico conhecido universalmente em toda christandade.⁴⁹

Ao demonstrar a falácia do argumento da comissão sobre a clareza da elaboração do assunto proposto, em seguida, reconhece como parece ser estranho a obra ser indeferida apesar do reconhecimento de suas qualidades técnicas essenciais a qualquer pintor, desenho e execução, o que significa um domínio da composição com planos bem divididos, perspectiva e “colorido opulento”.

Por último, Rui Barbosa retorna ao fato da comissão ter cometido o equívoco de mencionar que o pensionista não está apto para ter o seu prazo prorrogado de acordo com o Art. 2º do regulamento sobre os prêmios de viagem. Jurisdição esta que no entanto, não

⁴⁸ “Ofício Rui Barbosa em resposta ao “Despacho do Ministro” (26/06/1894). In: *Op. Cit.*. Arquivo Nacional. Vide documento na íntegra no anexo ao final do texto da dissertação.

⁴⁹ *Idem Ibidem.*

recai sobre Oscar Pereira da Silva, cujo pensionato ainda segue as instruções dos Estatutos de 1865. Ainda mais, o artista apenas escreveu um requerimento desta natureza em 30 de novembro de 1894, praticamente 6 meses após a escrita do parecer suprarreferido.

Dessa forma, categoricamente, o ministro demonstra a má vontade da comissão julgadora, esta que formada por ninguém mais que Belmiro de Almeida, opositor ao vencedor do mesmo, Oscar Pereira da Silva durante o concurso de Prêmio de Viagem em 1887. Este fato não passou despercebido no ofício do ministro. Na verdade, é o principal argumento na qualificação do uso de má vontade dos avaliadores e hostilidade para com Oscar Pereira da Silva. Assim recorda os fatos vivenciados em 1887 e 1888, quando então a premiação foi considerada invalida pelo poder Imperial.

Portanto, a defesa de Rui Barbosa demonstra que não existem empecilhos concretos que impossibilitem Oscar Pereira da Silva de receber a verba requerida de 8.436 francos para a confecção de sua “grande machina” conforme foi concedido anteriormente a outros pensionistas, como Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amêdo. Nomes estes que não podem ser esquecidos como grandes responsáveis pela reforma de 1891 na então, atual Escola Nacional de Belas Artes.

Semelhantes argumentos se fazem presentes nas defesas elaboradas nas cartas do Ministro em Paris, Gabriel Piza e do mestre do pintor na França, Jean-Léon Gérôme, defendendo os grandes progressos positivos e o bom comportamento de Oscar Pereira da Silva como aluno da École des Beaux Arts, os quais se encontram em anexo ao final da dissertação. No entanto, o pensionista nunca conseguiu a verba para a confecção de sua “grande machina”, nem mesmo em 1896, quando então o artista já se encontrava em solo brasileiro, porém a redenção de sua arte aparece no ofício de 25 de setembro de 1896⁵⁰, onde a Contabilidade do Governo Federal reconhece que o auxílio financeiro só não foi concedido por falta de recursos e não por deméritos artísticos de Oscar Pereira da Silva.

Agora que já apresentamos como se sucederam as relações de Oscar Pereira da Silva com a Escola Nacional de belas Artes no Rio de Janeiro, iremos ao próximo capítulo compreender os meandros da experiência vivenciada durante seu pensionato na França, nos anos em que frequentou o ateliê Gérôme.

⁵⁰ Vide documentação no anexo ao final da dissertação.

Capítulo 2:
A formação francesa: o ateliê de Jean-Léon Gérôme

Capítulo 2 - A formação francesa: o ateliê de Jean-Léon Gérôme

Monsieur le Directeur de l'École
Nationale et Speciale des Beaux Arts

Je me permets en qualité de votre confrère et comptants sur
votre bienveillance de vous recommander Ms. Oscar Pereira da Silva
(élève-pensionnaire de l'Academie de Beaux-Arts à Rio de Janeiro)
qui se rend à Paris pour y compléter ses études de peinture.
Je serais heureux Monsieur si vous consentiez à le guider dans une
École où il n'a pas des connaissances.
Je compte aussi, Monseigneur, qu'il puisse, sur vos sages conseils et au
besoin sur vos sages remontrances, se maintenir de la voie du travail et
de la bonne conduite en faisant de rapide et sûr progrès.
Vous me pardonnerez, Monsieur, de compter sur vous pour cette tâche.
Veuillez compter sur ma reconnaissance et agréer l'assurance de mon
profond respect et de ma pleine haute considération.
(Assinatura ilegível - representante do Governo brasileiro)
Rio de Janeiro, 23 Outubro 1890⁵¹

Monsieur Le Secrétaire
Je vous prie de vouloir bien (trecho ilegível) M. Da Silva
au nombre des élèves de mon atelier
Mon cordiales salutations
M. Gérôme
Paris le 29 nov. 1890⁵²

A carta de recomendação do governo brasileiro é o primeiro passo realizado com a finalidade de apresentar o vencedor do Prêmio de Viagem à Instituição de Ensino Europeia escolhida pelo aluno/pensionista.

⁵¹ Tradução:

“Senhor Diretor da École Nationale et Speciale des Beaux-Arts

Permito-me, na qualidade de seu confrade e contando com sua boa vontade (bienveillance), recomendar Sr. Oscar Pereira da Silva (aluno /pensionista da Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro) que se encontra em Paris para completar seus estudos de pintura.

Eu ficaria feliz, Senhor, se o senhor consentisse em guiá-lo numa escola em que ele não conhece ninguém.

Conto também, Senhor, com que ele possa, sob seus sábios conselhos e se necessário com suas sábias remontrances (palavra sem correspondência no português), manter-se através de seu trabalho e da boa conduta, realizando rápidos e certos progressos.

O senhor me perdoará, Senhor, contar convosco para esse fim.

Queira contar com minha gratidão e aceitar os protestos de meu profundo respeito e de minha mais alta consideração.
(incerteza da assinatura)

Rio de Janeiro, 23 de Outubro de 1890.

Fonte na língua original: Archives de l'École Nationale et Supérieure des Beaux-Arts (original em anexo)

⁵² Tradução:

Senhor Secretário

Eu vos peço o favor de (trecho ilegível) “ministrar” o Sr. Da Silva ao número de alunos de meu ateliê.

Minhas cordiais saudações

M. Gérôme

Paris 29 de novembro de 1890.

Fonte na língua original: Archives de l'École Nationale et Supérieure des Beaux-Arts (original em anexo)

A intenção deste intercâmbio educativo é de aprofundar os conhecimentos artísticos adquiridos em Território Nacional, os quais, devido a uma soma de recursos limitada, tornam o ensino artístico precário no Brasil. O ensino sofre com a falta de disponibilidade de modelos-vivos para o estudo do natural, ou mesmo por não possuir uma Pinacoteca adequada (quase ínfima) de obras de arte a serviço da introdução dos estudantes à qualidade e às produções dos grandes mestres europeus. O material didático que se tem à disposição se resume, principalmente, a gravuras que reproduzem as grandes obras de arte, algumas peças escultóricas trazidas por artistas estrangeiros e a cópias de quadros de grande importância na História da Arte reproduzidas a título de obrigatoriedade pelos primeiros pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes.

Visto em linhas gerais o cenário acadêmico brasileiro, lançamos um olhar ao caso específico de Oscar Pereira da Silva, o então pensionista procura abrigo estudantil para sua especialização na *École Nationale et Speciale des Beaux Arts* de Paris, e, dentro da Instituição, o brasileiro convive com mestres como os professores Jean-Léon Gérôme e Léon Bonnat, ambos artistas de grande tradição, membros de longa vigência na Academia de Belas Artes do *Institut de France*⁵³. Portanto, Pereira da Silva não só se matriculou numa Instituição modelo para as Artes do século XIX, como também, recebeu como tutores dois expoentes da Arte Acadêmica Francesa, ainda mais, considerando que o segundo foi posteriormente, entre os anos de 1905 a 1922, diretor da *École*.

A presente afirmação apenas serve para enfatizar que a proeminência da arte conhecida como acadêmica foi um elemento marcante na formação de Oscar Pereira da Silva, porém, a abordagem escolhida opta por destacar a influência de apenas um de seus professores franceses, o pintor e escultor, Jean-Léon Gérôme.

De forma alguma, a ênfase segue por caminhos aleatórios, trata-se de uma escolha metodológica. Na busca por compreender os anos de aprendizagem de Pereira da Silva como pensionista da Escola Nacional de Belas Artes e assim indiretamente levantar dados relevantes para uma análise do quadro “Escrava Romana”.

⁵³ O *Institut de France* (Instituto da França) é uma Instituição acadêmica, fundada em Paris em 25 de Outubro de 1795, agrupando as cinco grandes academias: *Académie Française* (1635); *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1663); *Académie des Sciences* (1666); *Académie des Sciences Morales et Politiques* (1795) e *Académie des Beaux-Arts* (1816). O Instituto reúne os intelectuais mais representativos de cada campo do saber. Destacando o campo das Artes, é importante ressaltar o papel majoritário de influência do Instituto na decisão do Prêmio de Roma (a mais alta honraria para um artista iniciante, especialmente durante o século XIX)

A escolha por investigar particularmente o ateliê de Jean-Léon Gérôme se apresenta primeiramente na segunda paráfrase de abertura. Trata-se da transcrição de um pequeno documento encontrado no arquivo da École Nationale et Speciale des Beaux Arts escrito pelo próprio artista. O conteúdo revela a permissão de incluir o Sr. Pereira da Silva ao numeroso conjunto de alunos dirigidos por Gérôme.

Positivamente, o conhecimento de um documento não lhe confere um caráter excepcional para a compreensão deste período de aprendizagem, porém ao investigar a documentação referente às correspondências da Escola Nacional de Belas Artes, pertencente ao Museu D. João VI, foi encontrada uma carta redigida na ata de correspondências de 1894, cuja procedência é do próprio professor francês, Gérôme, onde ele atesta o ótimo desenvolvimento do aluno, certificando a qualidade da arte de seu pupilo com a finalidade de auxiliá-lo no pedido de prorrogação de 1 ano para permanência de seus estudos na Europa. Segue transcrição:

Je certifie que mr. Pereira da Silva, mon eleve, travaille a mon atelier de l'École des Beaux Arts. Je suis très satisfait de ses études et de ses progrès et j'ai plaisir a lui donner le present certificat pourqu'il lui serve un cas de besoin, car il est digne de tout l'interet qui lui sera temoigne - J. L. Gérôme, membre de l'Institut, professeur a l'École Nationale des Beaux Arts. Paris, 13 novembre, 1894.⁵⁴

Dessa forma, o recorte escolhido aparece melhor embasado, pois demonstra que apesar de se ter o reconhecimento dos estudos realizados com os dois professores franceses, a presença do nome de Gérôme em documentação certifica a oficialidade de sua figura pessoal como principal interlocutor do aproveitamento de aprendizagem artística de Oscar Pereira da Silva com a ENBA no Brasil.

Gérôme possui ainda um terceiro ponto significativo ao seu favor, as suas obras de arte em um conjunto específico, onde retrata a figura feminina, dialogam diretamente com a temática abordada em “Escrava Romana”, quadro realizado durante os anos de estudo em Paris por Pereira da Silva. A criação da imagem das escravas de Gérôme abarca a ambientação clássica, reconstruindo os mercados de escravos da Antiguidade e em outras a mesma ambientação é transferida para as imagens vivenciadas em suas viagens para o Egito e Turquia,

⁵⁴ Tradução:

Certifico que o Sr. Pereira da Silva, meu aluno, trabalha no meu atelier na École des Beaux Arts. Estou muito satisfeito com seus estudos e seu progresso e tive o prazer de dar-lhe o presente certificado que servirá em caso de necessidade, pois ele é digno de interesse a quem o testemunhará. J. L. Gérôme, membro do Institut, professor da École Nationale des Beaux Arts, Paris, 13 de novembro de 1894.

Fonte: Série: 6129 - correspondências recebidas pelo ENBA 1894. Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

A fotografia deste documento consta no anexo.

onde este mercado ganha cenários da pintura Orientalista. Assim, será que o aluno brasileiro recorreu a algum recurso presente nas obras de seu mestre para compor sua “Escrava Romana”? Quais são suas diferenças? Será possível encontrar um traço de originalidade ou mesmo individualidade na escrava brasileira ou a tela mais se assemelha a um exercício obrigatório de estudante?

Uma das “peças-chave” para responder estas questões se encontra na compreensão do cenário que envolve a produção do quadro, ou seja, o atelier de Jean-Léon Gérôme. E assim traçar as bases da aprendizagem de seus alunos, dentre eles o próprio Oscar Pereira da Silva, que eram priorizadas pelo mestre francês. Embora a obra tenha sido realizada em meados da década de 90 do século XIX é necessário dar um salto na linha do tempo e retroceder para o ano de 1863, o marco da criação dos ateliês gratuitos dentro da École des Beaux Arts e o momento em que Gérôme se torna oficialmente um membro do corpo docente da École. Assim entender o modo pelo qual a reforma de 1863 suscitou inovações de caráter estético dentro do sistema acadêmico ensino da École des Beaux Arts

2.1 – A Reforma de 1863 - adequação do ensino sem perder a tradição da École de Beaux Arts.

O ano de 1863 ocupa uma significação particular dentro da História da Arte, representando o marco do nascimento da pintura moderna. Ocorreu uma conjunção afortunada de eventos marcantes para retificar o espírito de mudanças nas concepções artísticas na França. O pilar de maior importância dentro deste momento de revolução artística se encontra no famoso “Salão dos Recusados” como o evento fundador da modernidade artística, pois esta exibição apresentou ao grande público uma arte de concepções estruturais livres, fugindo dos padrões acadêmicos aceitáveis dentro dos prestigiosos salões oficiais.

O exemplo mais memorável das obras expostas no salão é o quadro de Édouard Manet, “Déjeuner sur l’herbe” que repercutiu em um grande escândalo público ao retratar um nu feminino totalmente destituído da usual idealização da figura feminina, e ainda mais, acompanhado de dois homens vestidos com trajes contemporâneos a sua época. A ousadia da abordagem realista, intensificada por mostrar com total clareza de que a mulher representada na obra pertencia à atualidade, confere a obra artística o valor de eco anunciador do movimento moderno.

A construção deste panorama tem por objetivo salientar a atmosfera ansiosa por transformações que vibravam durante o ano de 1863. Contudo, a simples menção destes acontecimentos é demasiadamente rasa para demonstrar o significado desta reestruturação dentro da Instituição basilar da arte acadêmica.

O quadro pedagógico era um dos principais alvos de crítica dos intelectuais, artistas e estudantes⁵⁵. Era de grande desgosto a existência de uma Instituição de renome internacional como a École não fornecer a prática da pintura e escultura. Aos alunos restava procurar por ateliês particulares para complementar sua formação, de preferência artistas que fossem membros do Instituto da França, ou seja, mestres reconhecidos, frequentemente acadêmicos. Nestes ateliês particulares, os estudantes se preparavam para concursos, principalmente o Prêmio de Roma.

Definitivamente, o principal alvo das críticas ao sistema de ensino se concentra no desenho como foco de aprendizagem. Não somente por ser a única prática encontrada pelos estudantes dentro da École, mas também pelo conceito envolver a prática com suas linhas e contornos. A rotina obsessiva de se reproduzir fielmente a natureza. Uma preocupação exacerbada com as formas negligenciando o desenvolvimento de uma originalidade ligada à poética particular de cada aluno. Somente conquistada com a atividade da composição através da pintura ou mesmo da escultura.

Em definições acadêmicas, segundo Alain Bonnet⁵⁶, o conceito de originalidade trata de uma disposição extraordinária de percepção, que compreende e exprime o fundamento universal da arte, a idealização do belo. Já a crítica não necessariamente agride a definição deste conceito. A problemática reside propriamente na inexistência de um *locus* apropriado para inspiração desta faculdade, um sistema aberto aos talentos expressos pelos alunos.

⁵⁵A crítica não se resume a manifestações polidas em periódicos. É possível encontrar relatos de manifestações de alunos e professores no Louvre em favor de mudanças imediatas. Na obra biográfica de Jean-Léon Gérôme, organizada pelo escultor Moreau-Vauthier, onde reúne impressões pessoais do autor e registros de pessoas que fizeram parte da vida do artista para reconstituir em detalhes a trajetória de vida como homenagem póstuma a figura memorável de Gérôme, narra a participação dele nas manifestações de uma turba a favor de uma reforma. No livro existe uma curta narrativa de um episódio semelhante vivenciado por Gérôme. O superintendente das Belas Artes, Nieuwerkerke, recebeu protestos não só de professores como também de alunos dentro do pátio de Louvre, onde a figura de estado habitava. Os manifestantes entoavam de forma barulhenta seu descontentamento. Naquela ocasião Gérôme lançou seu grito: « Oh! La routine! ». Nesta expressão monossilábica se resume a forte crítica. O uso do termo rotina faz referência à metodologia do ensino do desenho, a rotina incabível de rotatividade mensal de professores ao longo do ano letivo. Esta rotina deve acabar. O início da expressão com o vocábulo “Oh!” é o elemento que confere o descontentamento. O episódio se encontra em: MOREAU-VAUTHIER, CH. *Gérôme (peintre et sculpteur) - l'homme et l'artiste : d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*. Librairie Hachette et Cie, Paris, 1906, pp.174-175.

⁵⁶BONNET, Alain. *L'enseignement des arts au XIX siècle - la réforme de École des Beaux Arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Press universitaires de Rennes, 2006, p.293

O desenho permanece a base essencial e condição de expressão artística durante o século XIX. O exercício do desenho é um ensino científico, objetivo, onde são exigidos uma observação minuciosa e um domínio do traço. A própria gênese da academia na pesquisa realizada por Ivan Coelho de Sá⁵⁷, está relacionada à posição do desenho como um processo mental, elaborado desde o Renascimento.

Em oposição ao desenho, encontramos no ensino da pintura e da escultura um campo livre para os modos de expressão, onde jaz a subjetividade, individualidade, a personalidade do artista⁵⁸. Portanto, o centro da crítica sobre a falta de um ambiente propício ao desenvolvimento da originalidade, devido ao foco no exercício e domínio do desenho, se expressa justamente em considerar secundário o ensino destas artes que promovem a abertura necessária ao aluno para encontrar sua poética pessoal.

Assim, no *Rapport sur l'École impériale et spéciale des beaux arts*,⁵⁹ escrito por Alfred-Émilien de Nieuwerkerke⁶⁰, ele elabora propostas de reorganização de ensino as quais determinam que a École deve ser encarregada de auxiliar os alunos no desenvolvimento de sua originalidade pessoal. Ao contrário do sistema de ensino e de concursos de admissão de alunos de anteriormente, que funcionava como um entrave para a elevação plena dos alunos no crescimento individual artístico.

Notadamente, o espírito de renovação não é algo que se expande de modo uniforme. Defensores da tradição acadêmica expressaram seu descontentamento e suas justificativas perante sua posição contrária à reforma. A convicção da defesa pode encontrar voz no então discípulo de David e professor emérito da École, o pintor Jean-Dominique Ingres, nas palavras publicadas pelo *Le Moniteur*⁶¹, em resposta ao manuscrito de Nieuwerkerke. A respeito da originalidade pessoal o pintor sublinha que esta é uma qualidade essencial aos artistas advindo da própria

⁵⁷ SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino de desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX e início do século XX*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2004, pp.29-40

⁵⁸ SEGRÉ, Monique. Op. Cit. p.123

⁵⁹ Durante a pesquisa não foi possível o acesso direto ao documento, mas foram publicados trechos no livro: JACQUES, Annie. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*. Collection Beaux-Arts Histoire. École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2001

⁶⁰ Conde Alfred Émilien O'Hara Nieuwerkerke (1811-1892). Durante o Segundo Império ocupou importante papel na política cultural do Estado, sucessivamente como *Directeur des Musées* e depois *Surintendant des beaux-arts*. Influenciou Jean-Baptiste-Philibert Vaillant, Ministro da Casa do Império, no preparo e na imposição da reforma de 1863 da École Impériale des Beaux-Arts.

⁶¹ INGRES, J. D. « Réponse au rapport sur l'Ecole Impériale des Beaux Arts. » In : *Le Moniteur*. 15 novembre 1863, p.8

natureza, que o ensino a desenvolve através dos concursos de emulação. Em outras palavras, a imitação mais fiel possível da natureza, e através de um sistema de competitividade impele ao estudante buscar cada vez mais a aproximação exata deste objetivo.

Os acadêmicos definem o objetivo da arte como a realização do belo e que sua compreensão eleva a alma. Produtor de uma doutrina que fecha a arte dentro de princípios sobre o belo autônomo, eterno e invariável. Contudo, o belo como produto de uma compreensão elevada da natureza através de linhas e proporções exatas seguindo a tradição de Rafael e Poussin na pintura e Phidias na escultura aparece na segunda metade do século XIX como quase totalmente ultrapassada.

A polêmica entre uma pedagogia pautada na objetividade do desenho e a abertura de espaço para o surgimento de uma formação que abrangerá a subjetividade do ensino da pintura dentro dos muros da École não se restringe a este jogo dicotômico de técnicas artísticas. O método didático das aulas de desenho aparece como um segundo alvo dos críticos sobre funcionamento da École des Beaux Arts.

O arquiteto Viollet-Le-Duc, um dos principais idealizadores da reforma de 1863, publicou na Gazette des Beaux-Arts um artigo, onde acrescenta a crítica ao modo como o ensino do desenho é realizado:

L'enseignement de la figure à l'École des Beaux Arts, dessin corrigé par sept maitres à tour de role, trouble plus les jeunes gens qu'il ne leur profite ; chaque maitre voit la nature à sa manière et l'interprète suivant certaines méthodes qui lui sont particulières. Cet éclectisme ne peut rien produire de bon chez de jeunes esprits qui demandent une direction, non des directions. Si encore ces professeurs ne se contentaient pas d'une correction sèche, mais s'ils ont pratiqué toute leur vie avec succès ; si chacun d'eux faisait un cours et non une correction, on pourrait admettre que l'émission sucessives de ces idées, sur la manière de comprendre la nature, sur la composition, le coloris, pût produire quelques fruits ; mais ce n'est pas ainsi que les choses se passent, (...) ⁶².

Aqui percebemos a ausência de um professor específico nas aulas de desenho. Viollet-Le-Duc aponta a existência de 7 mestres no papel de professor, cada um executa suas

⁶² VIOLLET-LE-DUC, E. "L'enseignement des arts: il y a quelque chose à faire. »In : *Gazette des Beaux-Arts*, 1862 (maio)

Tradução: O ensino da figura na École des Beaux Arts, desenho corrigido por 7 mestres cada um no turno determinado, atrapalha muito os jovens que não tem definido um perfil; cada mestre vê a natureza à sua maneira e frequentemente interpreta certos métodos que lhe são particulares. Esse ecletismo não pode produzir nada de bom no espírito dos jovens que demanda uma direção, não de direções. Se ainda esses professores não se contentam com uma correção (vazia?), mas que eles praticaram por toda a sua vida com sucesso; se cada um deles fazem um curso e não uma correção, poderia admitir que a emissão sucessiva dessas ideias, sobre a maneira de compreender a natureza, sobre a composição, o colorido, pode produzir alguns frutos; mas não é assim que acontece, (...)

aulas em um determinado período do ano. De acordo com Alain Bonnet⁶³, este período se delimita a 1 mês para cada docente, sendo 7 pintores e 5 escultores totalizando 12, um para cada mês do ano⁶⁴. O problema deste ensino fracionado se encontra na falta de parâmetros comuns entre os diferentes professores, para Viollet-Le-Duc, cada um deles possui uma maneira própria de ver e interpretar a natureza resultando em uma diversidade de opiniões sobre como deve ser desenhado o corpo humano, tornando impossível ao aluno reconhecer uma diretriz na correção de seus estudos. Diversas direções tornam o ensino confuso e inapropriado para o desenvolvimento de cada estudante em sua forma de arte particular. A rotina acadêmica precisa ser modificada, o ensino de desenho é importante, mas não de forma difusa.

Retornando à questão da metodologia de ensino, Planche explica de forma clara o modo como ocorre a confusão promovida na cabeça dos jovens em formação pelas aulas de desenho:

Les élèves, obligés de subir ces enseignements contradictoires, hésitent sur le choix de la route qu'ils ont à suivre ; comme les conseils qu'ils reçoivent ne s'accordent pas entre eux, il leur est bien difficile de les mettre à profit. S'ils acceptent comme vraies toutes les paroles qu'ils entendent, ils sont fort embarrassés pour les concilier ensemble ; (...) Il faut sans doute combattre la routine et la prévenir par tous les moyens imaginables ; mais il's n'est pas moins nécessaire d'inspirer aux élèves une pleine confiance dans les leçons qu'ils reçoivent, et l'enseignement, tel qu'il est organisé maintenant à l'École de Paris, rend la confiance bien difficile. Si le professeur du mois de février corrige les erreurs qu'a pu commettre le professeur du mois de janvier, et si ses propres erreurs sont à leur tour corrigées par le professeur qui lui succède le mois suivant, le résultat le plus clair de toutes ces leçons, qui se modifient mutuellement, me paraît être l'anéantissement de toute autorité. Or, sans autorité, sans confiance, il n'y a pas d'enseignement vraiment profitable. Je pense donc que les élèves devraient avoir la liberté de choisir parmi les douze professeurs celui qui s'accorderait le mieux avec leur goût, avec l'instinct de leur talent.⁶⁵

⁶³Quando Viollet-Le-Duc menciona a existência de 7 mestres, ele restringiu o quadro de professores para os que tinham sua formação como pintores. Todos os alunos, independente da área artística que pretendiam atuar posteriormente, tinham aula com professores pintores e escultores. Lembrando que a prática de pintura e escultura anterior à reforma ocorria em ateliês privados. Portanto, é provável que as aulas ministradas por professores de artes diferentes acabavam por enfatizar a diferença de percepção do traço.

⁶⁴BONNET, Alain. *Op. Cit.* pp.107-122 .

⁶⁵ *Idem Ibidem.* pp.306-308.

Tradução: Os alunos, obrigados a se submeter a um ensino contraditório, hesitam em escolher um caminho a perseguir; como os conselhos que recebem não possuem um consenso entre si, a eles fica difícil de colocar-se em um perfil. Se aceitarem como verdadeiras todas as palavras que ouvirem, dificilmente conseguirão conciliá-las em um raciocínio; (...) Sem dúvida, se deve combater a rotina e se prevenir dela por todos os meios imagináveis; mas não é menos necessário do que inspirar plena confiança nos alunos durante as aulas que eles recebem, e o ensino, como ele é organizado atualmente na Escola de Paris, dificilmente promove confiança. Se o professor do mês de fevereiro corrigir os erros que pode cometer o professor do mês de janeiro, e se seus próprios erros são corrigidos pelo professor que lhe sucede no mês seguinte, o resultado mais claro de todas essas aulas, que se modificam mutuamente, me parece a destruição de todas as autoridades. No entanto, sem autoridade, sem confiança, não há como ter uma educação proveitosa. Penso que os alunos devem ter a liberdade de escolher entre os doze professores aquele que melhor se adapta ao seu gosto, ao instinto de seu talento.

A crítica crucial feita por Planche pode ser definida em uma falta de dois fatores intrinsicamente ligados, a saber, “confiança” e “autoridade”. Não existem regras determinadas. Os estudantes se encontram perdidos perante a diversidade de interpretações apresentadas pelos diferentes professores ao longo do ano. Um detalhe considerado valioso para um professor pode ser totalmente descartável para quem lhe sucede, o mesmo pode ocorrer tanto numa aula de desenho a partir do modelo vivo quanto no estudo do desenho perante uma escultura da Antiguidade. Não existe uma verdade absoluta a qual o jovem possa se apegar.

O ano de 1863 representou apenas o início para mudanças mais radicais posteriormente. A reforma foi inovadora por desestruturar o poder do Instituto sobre a École des Beaux Arts e o Prêmio de Roma. O Estado se apossou do dever de indicar os nomes para o cargo de diretor, assim como para quadro de professores na École e foi criado o “Conselho Superior”⁶⁶, órgão responsável pelas provas dos concursos. O decreto explicita claramente a submissão da École às decisões do Estado:

L'École Impériale des Beaux-Arts n'est pas un corps savant, c'est un service de l'État, c'est, comme le Conservatoire de musique, un établissement public dont la direction et la surveillance sont placées dans les attributions d'un département ministériel, et qui doit être, en conséquence, régi et administré d'après les mêmes principes.⁶⁷

Graças à mudança de poder administrativo, conforme mencionado anteriormente, foi possível prestar atenção aos pontos fracos apontados pelos críticos como Gustave Planche. Além da quebra de hegemonia do Instituto, o ensino de desenho finalmente se centralizou na autoridade de somente um professor. Foram instituídas disciplinas teóricas de História da Arte e estética⁶⁸, inicialmente ministradas por Viollet-Le-Duc, mas que foi obrigado a reclinar o posto em favor de H. Taine⁶⁹. O ensino de literatura só foi realmente efetivado no ano de 1877, assim como as

⁶⁶ Instância presidida pelo superintendente das Belas-Artes formada por 13 membros, onde dois deles são pintores, 2 escultores, 2 arquitetos e 1 gravador.

⁶⁷ O trecho do decreto se encontra em: SEGRÉ, Monique. Op. Cit. p.40.

Tradução: A École Imperiale des Beaux-Arts não é um corpo que pensa por si mesmo, é um serviço do Estado, é, como o Conservatoire de Musique, um estabelecimento público, onde sua direção e sua vigilância são atribuições localizadas no departamento ministerial, e que deve ser, em consequência, regido e administrado sob os mesmos princípios.

⁶⁸ O curso de História arte e estética tem seu programa com duração de 5 anos. O primeiro ano aborda história e escultura na Grécia durante a Antiguidade; o segundo, terceiro e quarto anos são dedicados ao ensino de história da pintura na Itália. A História da pintura nos Países Baixos é estudada no quinto ano. Uma parte do curso de Taine tratava do “ideal na arte”, servindo para auxiliar os estudantes a suprimir os defeitos nos modelos a fim de destacar as qualidades mais extraordinárias da natureza humana.

⁶⁹ Hippolyte Taine (1828-1893) filósofo e historiador ligado à vertente positivista. O método de fazer história consistia em compreender o homem à luz de três fatores: meio ambiente, raça e momento histórico.

implementações no currículo efetivadas na década de 80 do século XIX: o curso de desenho ornamental e o ensino simultâneo das três artes⁷⁰.

A maior renovação realizada definitivamente está com a implantação dos ateliês públicos para o ensino da pintura e escultura. Os primeiros professores nomeados eram os acadêmicos: Alexandre Cabanel⁷¹, Isidore Pils⁷² e Jean-Léon Gérôme na pintura; François Jouffroy⁷³, Augustin A. Dumont⁷⁴ e Eugène Guillaume⁷⁵ na escultura. Os nomes indicados pelo Conselho Superior demonstram que o caráter inovador dos ateliês cessa com a sua criação, pois, diferentemente do contexto visto inicialmente sobre a revolução artística marcada pelo “Salão dos Recusados”, não surtiu efeitos significativos dentro da reforma, prevaleceu o perfil conservador.

É importante ressaltar que apesar da indicação de artistas que supostamente seguem os parâmetros da arte oficial, nestes ateliês vigoram uma espécie de liberdade de funcionamento.⁷⁶ Cada professor comanda seu ateliê de acordo com suas predileções, não existe uma regulamentação, a qual deveria ser obedecida. Portanto, as regras impostas aos alunos são aquelas elaboradas pelo mestre, o que confere aos ateliês uma qualidade singular, ao mesmo tempo em que partilham de um espaço comum dentro da École.

Cada ateliê possui características próprias condizentes com o perfil de cada “patron”⁷⁷ e coexistem sem interferir metodologicamente no sistema aplicado pelo vizinho. Permitindo, desta forma, à escolha do aluno, conforme idealizado no artigo de Gustave Planche, um ambiente propício para se criar a identificação do estudante com o ateliê mais compatível com sua

⁷⁰ O ensino das três artes se tratava uma disciplina voltada simultaneamente aos pintores, escultores e arquitetos. O curso compreende ensino de desenho, modelagem e elementos de arquitetura.

⁷¹ Alexandre Cabanel (1823-1889) pintor francês conhecido por apresentar em suas telas a temática clássica. O quadro “Nascimento de Vênus” uma de suas obras de destaque foi criada em 1863 e se opõe de forma brilhante com a “Vênus” realista de Édouard Manet, Olympia quadro datado do mesmo ano. O pintor fez parte do círculo de amigos de Napoleão III e realizou decorações sob a encomenda do Imperador.

⁷² Isidore Pils (1813-1875) pintor conhecido por seus quadros de gênero histórico. Como artista preza, assim como Gérôme, seu colega de profissão nos corredores da École des Beaux Arts, o trabalho diante do modelo vivo. No momento de sua morte suas últimas palavras exortavam que os pintores trabalhassem “d’après la nature”.

⁷³ François Jouffroy (1806-1882) escultor, e como professor na École des Beaux-Arts foi mestre de artistas como Alexandre Falguière e Augustus Saint-Gaudens

⁷⁴ Augustin-Alexandre Dumont (1801-1884) escultor de linhagem familiar nesta atuação artística. Tataraneto do escultor Pierre Dumont e filho de Jacques-Edme Dumont.

⁷⁵ Eugène Guillaume (1822-1905) escultor, professor e crítico de arte. Guillaume ocupou o cargo de diretor da École des Beaux-Arts entre os anos de 1866 e 1878.

⁷⁶ BOIME, Albert. “The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France”. In: *Art Quarterly*. New Series, vol. 1, 1977, pp.1-39.

⁷⁷ O termo francês “patron” é utilizado para designar o chefe de ateliê. Palavra originária da relação entre mestre e aprendiz das corporações de ofício.

personalidade estilística. Portanto, a formação encontrada na École adquiriu uma diversidade que anteriormente não era aceitável segundo as cátedras acadêmicas.

O academismo se encontra então dividido entre a fidelidade à sua tradição, que era uma de suas características essenciais, e a necessidade de adequar essa tradição às novas condições históricas.

Nos ateliês de pintura, entre os três novos professores, Gérôme é apontado pelo estudioso Gerald M. Ackerman como aquele dentre os três que mais poderia contribuir para insuflar um espírito de novidade à École.⁷⁸ O argumento levantado por Ackerman assinala que a característica inovadora que Gérôme confere ao corpo docente se encontra em trazer a pintura realista para dentro da academia e apresentar uma abordagem realista no estilo. Referindo-se aos temas, ele se utiliza de cenários que instigam a imaginação do público, como a pintura Orientalista, gênero que começou a ganhar maior espaço na França durante a Era Napoleônica, objeto trabalhado por pintores como Ingres, Delacroix e Chassériau, mas que nas mãos de Gérôme adquiriram uma fidelidade quase etnográfica.

Na dicotomia entre tradição e inovação como se comportaria Jean-Léon Gérôme cumprindo seu papel de instrutor dentro do ateliê gratuito da École? Quais os valores na pintura que Gérôme transmite para as gerações de artistas em formação? A pintura “realista/etnográfica” influenciou seus jovens pupilos? E o brasileiro, Oscar Pereira da Silva, pintor incluso a este conjunto, teria recebido influências da abordagem orientalista de Gérôme para compor sua “Escrava Romana”? Somente destrinchando o cotidiano do ateliê que poderemos arriscar a responder estes questionamentos.

2.2 – O ateliê público: Jean-Léon Gérôme na postura de professor da École des Beaux Arts

*Je suis, moi, choisi par l'État pour apprendre l'orthographe de l'art aux jeunes gens*⁷⁹

Jean-Léon Gérôme

Anteriormente, afirmou-se que os novos ateliês da École possuem características individuais que variam segundo o perfil da cada “patron”, ou seja, os elementos metodológicos e

⁷⁸ ACKERMAN, Gerald *Op. Cit.* p.184

⁷⁹ ROUJON, M. Henry (org.). *Les peintres illustres : Gérôme, n°31*. Paris, Pierre Lafitte et Cie-Éditeurs, 1912., p.75
Tradução: Sou eu mesmo o escolhido pelo Estado para ensinar a ortografia da arte aos jovens.

estéticos ensinados neste espaço possuem variantes. Portanto, deixaremos de lado a abordagem geral dos ateliês para tratar especificamente do *locus* didático construído por Jean-Léon Gérôme. Os instrumentos disponíveis para esta investigação se encontram nas fontes preservadas em publicações biográficas sobre o artista e estudos acadêmicos atuais realizados por Gerald M. Ackerman e Helene Barbara Weinberg⁸⁰. O material primário encontrado dentro de resquícios de trechos transcritos nestes textos se caracteriza nas cartas escritas por ex-alunos com relatos de sua instrução, ou mesmo, nos escritos do próprio artista francês. Assim se delineia o ponto de partida.

Claramente a paráfrase acima faz alusão a um elemento da reforma de 1863, a sobrepujança do poder do Estado Imperial no controle administrativo da École des Beaux Arts. Jean-Léon Gérôme foi designado a comandar um dos ateliês de pintura gratuitos desta Instituição. Contudo, o que o pintor francês entende por “ortografia da arte”? Qual o sentido desta expressão e quais valores estão embutidos em seu conceito?

O contexto em que essa frase foi proferida se refere a uma das manifestações públicas de Gérôme na defensiva contra a arte de Manet. Portanto, já se pode concluir que um estilo como o Impressionismo, do qual Manet foi quase precursor, não está compreendido em sua determinação de ortografia artística.

No início da semana de trabalhos nos ateliês de pintura, Gérôme faz um pronunciamento de abertura das atividades aos seus 13 primeiros alunos dentro da École. A voz entoava firmemente e em tom categórico, mas dentro de um sentido amigável, retifica suas recomendações, como professor. É necessário trabalho assíduo e perseverante, o estudo escrupuloso da natureza, antes de tudo pelo desenho, depois pela cor, pela composição de esboços, não podendo chegar à pintura antes de se ter um domínio completo, e também o mais perfeito possível, e que deve sempre se manter a partir da consciência e a busca da verdade, do real.

O trecho, publicado em Ackerman, da carta escrita em dezembro de 1887 por Gérôme endereçada a Fanny Hering, oferece pistas para a compreensão dos seus métodos de ensino, seus valores estéticos e especificar o que significa para o artista a busca pela verdade:

⁸⁰ Helene Barbara Weinberg dedicou sua pesquisa na década de 1980 aos estudos a respeito da experiência de pintores americanos durante sua formação com os mestres franceses. O primeiro trabalho dedica-se exclusivamente à relação entre Jean-Léon Gérôme e seus alunos vindos dos Estados Unidos: WEINBERG, Helene Barbara. *The american pupils of Jean Leon Gérôme*. Amon Carter Museum, 1985. Menos de uma década mais tarde, amplia seu olhar analítico, percorre a relação de mestre e discípulo abarcando uma gama variada de professores. WEINBERG, Helene Barbara. *The Lure of Paris : Nineteenth-Century American Painters and their French teachers*. Abbeville Press, 1991.

Quant à ma méthode d'enseignement, elle est simple, mais cette simplicité est le fruit d'une longue expérience. La question est de montrer à des jeunes gens le droit chemin; de leur donner une boussole qui les empêchera de s'égarer; de les habituer à aimer la Nature (la vraie), et de la regarder d'emblée avec un oeil intelligent, délicat et ferme, sans négliger par ailleurs l'aspect plastique. Quelques-uns savent copier un objet et le reproduiront presque exactement; d'autres y mettent de la poésie, du charme, de la puissance, et en font une oeuvre d'art. Les premiers sont des ouvriers, les autres des artistes. Un abîme sépare le maçon de l'architecte!⁸¹

A carta possui como plano de fundo a crítica de Gérôme para o realismo praticado por pintores como Manet e Courbet, estilo cego e vulgar aos olhos deste professor da École. Pensando na oposição dos realismos praticados ícone de vanguarda e ao que o acadêmico produz, realmente é possível encontrar divergências que ultrapassam a questão da temática. Manet e Courbet retratam a realidade em seu cerne, sem qualquer tipo de idealização. Na verdade destacando principalmente a arte elaborada pelo segundo encontramos todo um discurso de crítica social. Campo de atuação totalmente estranho para Gérôme, acostumado a trabalhar com temáticas históricas ou exóticas, que permitam dar asas à imaginação das pessoas.

A definição de arte para Gérôme se encontra justamente nesta sensação de deslumbramento que ela pode provocar. Ser artista é ser fiel a natureza dentro da representação pictórica, está no momento em que se consegue encontrar o belo, aquele que se manifesta na realidade e então, a partir desta percepção apurada do mundo, é que se consegue criar sua obra de arte. Nos parâmetros estabelecidos por Gérôme, artistas como Manet e Courbet não são dignos desta designação. Eis então seu papel como professor é estimular a percepção de seus estudantes perante a realidade.

Segundo um dos melhores alunos de Gérôme, Pascal Dagnan-Bouveret⁸² relembra conversas que teve com seu professor, na declaração abaixo se pode compreender o repetitivo conselho dado aos alunos sobre ser sempre fiel a natureza e quais seriam seus principais modelos artísticos:

Son enseignement devant la nature portait surtout sur la construction, le caractère de la forme. Pour la composition, il nous recommandait de voir toujours la scène dans son

⁸¹ ACKERMAN, Gerald *Op. Cit.* p.198

Tradução: "Quanto ao meu método de ensino, é simples, mas esta simplicidade é fruto de longa experiência. A questão é apontar aos jovens o caminho correto, dar-lhes uma bússola que vai impedi-los de se enganarem; habituá-los a amar a natureza (o real/verdade), e vê-la com um olho inteligente, sensível e firme, sem negligenciar por aspectos estéticos alheios. Alguns sabem como copiar um objeto e repeti-lo quase exatamente; e outros fazem poesia, do charme, do poder e enfim tornando-o uma obra de arte. Os primeiros são trabalhadores, os outros são artistas. Existe um abismo que separa o construtor do arquiteto!"

⁸² Pascal Dagnan-Bouveret. (1852-1929) foi um dos poucos alunos que Gérôme demonstrou ter orgulho de ter sido professor.

ensemble et en plan et d'en faire le tour par l'imagination, pour voir d'où elle se présentait le mieux comme beauté, comme pittoresque et comme expression. La clarté, c'est ce qu'il exigeait d'abord, prétendant qu'un paysan, un simple devait tout de suite comprendre. (...) Les deux sommets de son admiration étaient Phidias et Rembrandt. Ils étaient pour lui ceux qui avaient le plus aimé et le mieux rendu la nature.⁸³

A lembrança de Dagnan-Bouveret permite observar algumas características presentes no conjunto da obra de Gérôme. O artista francês é um observador nato, um pintor-viajante, compondo diversas telas a partir das paisagens clássicas e orientais presenciadas por ele na passagem por Nápoles, Egito, Turquia, ao longo de sua vida.

Definido os parâmetros estilísticos e estéticos privilegiados por Gérôme podemos então, pensar como funcionava a relação entre mestre e pupilo dentro de seu ateliê. Quais são as impressões daqueles que conviveram com o mestre francês? Qual a postura de Gérôme perante os jovens aprendizes? A estrutura disponível na École des Beaux Arts correspondia às expectativas dos estudantes?

Durante os 40 anos que lecionou para mais de 2 mil alunos, não se pode afirmar que, em sua totalidade, não há alunos de Gérôme que não seguiram tendências Impressionistas. Na verdade, apesar do grande rigor técnico, prevalecendo o gosto pessoal do professor como critério de avaliação, característica marcante na primeira década como ocupante deste cargo⁸⁴, aos poucos foi se tornando cada vez mais brando em suas exigências, perceptíveis mudanças já ocorrem na década de 1870. De fato o ateliê era dividido de forma não oficial em 2 grupos: os alunos que pintavam de maneira similar ao mestre e outros que se aproximavam do estilo impressionista. Dentre os alunos estrangeiros que seguiram as novas tendências, constam os pintores norte-americanos como: Abbott Handerson Thayer, Julian Alden Weir, Dennis Miller Bunker entre outros.

⁸³ MOREAU-VAUTHIER. *Op. Cit.* pp.183-184

Tradução: “Seus ensinamentos devem frente à natureza se revelar, sobretudo, a partir de sua composição, o caráter da forma. Para a composição, ele nos recomendava observar sempre as cenas em seu conjunto e delas fazer um plano (esboço) e a partir deste momento recriar a cena na imaginação, para então observar onde ela melhor se apresenta, como belo, como pitoresco e como expressão. A luz, é a primeira que se exige, aludindo um pintor de paisagem, deve sempre compreender. (...) Os dois mestres de sua admiração eram Phidias e Rembrandt. Eles eram para ele aqueles a quem mais amava e que melhor copiavam a natureza.”

⁸⁴ Os primeiros anos de Jean-Léon Gérôme como professor foi marcado pela passagem de alunos como o pintor simbolista Odilon Redon, suas lembranças retratam uma atmosfera de ditadura, onde era claramente imposto seu estilo de arte e como técnica disciplinar, segundo Redon, prevalecia a intimidação expondo seus erros a todos presentes na sala. As palavras de Redon eram: “Je fus torturé par le professeur.”

Ao mesmo tempo, Gérôme também é adorado por outros alunos, como Pascal Dagnan-Bouveret, que declara a seu mestre em 1885: “Deixe-me dizer que o senhor não é apenas um mestre que admiro, mas um homem que depois de um longo tempo escolhi como modelo para a vida e que pretendo seguir com todas as minhas forças”

Kenyon Cox⁸⁵, membro do conjunto de alunos americanos que estudaram sob a tutela de Gérôme, identifica uma liberdade de atuação encontrada pelos estudantes. Cox se manteve impassível ao estilo de Gérôme, mas desenvolveu habilidades sob sua tutela, como também admiração e afeição por ele como professor, em uma carta endereçada à família, descreve a metodologia do ateliê:

I think there is a general impression that he is a very rigid in his methods of instruction and that his pupils become, almost of necessity, his imitators. As a pupil of his during three years, and one who owes him much. I feel that this impression should be corrected. During all the time I was working in l'École des Beaux-Arts under his instruction I saw but two pupils whose work showed any decided imitation of Gérôme's own methods of painting, and I never saw any attempt on the part of the master to change the methods of his other pupils. Gérôme has a method of setting his palette which differs somewhat from that employed by most artists: a method which could, I think, only be employed by an artist exclusively devoted to form and comparatively indifferent to quality of color. When I began to paint for the first time under his instruction he recommended this method to me. I had already acquired other method and did not change them, and he never again recurred to the matter. His criticism was always of results, and never, after that first time, of methods.⁸⁶

Jean-Léon Gérôme demonstra respeito perante o estilo de seus alunos, apesar de ser um professor devotado às formas, às linhas, enfim, ao desenho em detrimento ao trabalho com as cores, os permite seguir seus próprios métodos caso o aluno demonstre certa inclinação de independência, conforme relatado na experiência de Cox.

A liberdade vivenciada por seus alunos não se limitava ao campo metodológico. Todos os ateliês da École possuíam uma rotina marcada pela ausência da figura do mestre ao longo da semana, exceto pelas visitas semanais todas às quartas-feiras e aos sábados⁸⁷, estes dias criavam grande expectativa nos alunos, a primeira visita, às quartas-feiras, servia para identificar

⁸⁵ Kenyon Cox (1856-1919) nascido nos Estados Unidos este artista apresentou trabalhos artísticos como pintor, ilustrador e decorador. Além de ser também escritor e professor da Academia de Belas Artes da Pensilvânia. Responsável pela pintura decorativa do Capitólio do Estado de Winsconsin

⁸⁶ WEINBERG, Helene Barbara. *The Lure of Paris : Nineteenth-Century American Painters and their French teachers*. Abbeville Press, 1991, p. 28 (Capítulo 5)

Tradução: Acredito que exista uma impressão geral que ele seja muito rígido com seus métodos de ensino e que seus alunos se tornam, quase todos por necessidade, seus imitadores. Como seu aluno durante três anos, e que lhe deve muito, sinto que esta impressão deve ser corrigida. Durante todo o tempo em que fiquei trabalhando na École des Beaux Arts sob suas instruções, eu vi apenas dois alunos cujos trabalhos demonstravam qualquer sinal claro de imitação dos próprios métodos de pintura de Gérôme. Nunca vi qualquer tentativa por parte do mestre em modificar os métodos de seus outros alunos. Gérôme possui um método de ajustar sua paleta que difere das empregadas pela maioria dos artistas, um método que poderia, eu acho, ser empregada somente por um artista exclusivamente devotado à forma e comparativamente indiferente para a qualidade das cores. Quando comecei a pintar pela primeira vez sob suas instruções ele recomendou a mim seu método. Eu já havia adquirido outro método e não o modifiquei, e ele nunca mais mencionou este assunto. Suas críticas sempre foram os resultados e nunca, como da primeira vez, sobre os métodos.

⁸⁷ Segundo Moureau-Vauthier, Jean-Léon Gérôme manteve sua rotina de visitas até seus últimos dias de vida.

os erros das composições realizadas desde a segunda-feira com a seleção dos modelos vivos e aos sábados, quando os mestres verificavam se foram feitas as correções.

Um dos maiores contribuidores na bibliografia presente nos Estados Unidos sobre Gérôme era o crítico Earl Shinn⁸⁸. Na juventude estudava para se tornar pintor, estudou no ateliê do mestre francês na mesma época que seus compatriotas os artistas Thomas Eakins⁸⁹ e Harry Humphrey Moore, chegando ao ateliê em novembro de 1866. Sofrendo de daltonismo acabou dedicando sua vida como crítico de arte. Sua experiência como aluno rendeu preciosas informações sobre o dia a dia dentro do ateliê Gérôme. Shinn realiza um registro da vida social dentro do ateliê e dos estudantes de arte americanos em Paris. A tarefa semanal dos estudantes na École des Beaux Arts era o trabalho com as academias, estudos da figura-humana a partir de um modelo vivo, e definitivamente, a obrigação semanal central dentro do ateliê de Gérôme. Os estudos de desenho e pintura variavam de acordo com o estágio de aprendizagem dos estudantes, conforme mencionado anteriormente. Os alunos se posicionam em volta do modelo, e segundo Shinn, o fazem promovendo o máximo de barulho possível. Shinn descreve a composição física da “sala de aula”⁹⁰:

The nearest semicircle squatted, embracing their drawing-boards: those behind them sat, with the natural circularity of back, upon “tabourets”: another range were standing at easels; while over their shoulders loomed a number of isolated, daring spirits, based upon various pedestals of an impromptu and more or less precarious nature.⁹¹

Os lugares ocupados na sala obedecem a uma espécie de hierarquia estudantil. Os alunos mais avançados sentam longe do modelo com a finalidade de poder captar o estudo do corpo do modelo por inteiro, enquanto, os iniciantes ficam em uma posição mais próxima do modelo, permitindo ter uma visão melhor de detalhes do corpo, aprendendo a captar cabeças, ombros, tórax. Outro ponto interessante é o recurso utilizado para o aproveitamento do espaço reduzido, alguns alunos se submetem a posições extremamente desconfortáveis e inapropriadas

⁸⁸ Earl Shinn (1838-1886) crítico de arte norte-americano que escrevia sob o pseudônimo de “Edward Strahan”.

⁸⁹ Thomas Eakins (1844-1916) renomado pintor, escultor e estudioso da fotografia que acabou por influenciar em grande parte seus trabalhos que retratam em sua maioria pintura de gênero que tendem para um forte realismo. Como cenas inusitadas do “The Swimming Hole”.

⁹⁰ WEINBERG, Helene Barbara. *The american pupils of Jean Leon Gérôme*. Amon Carter Museum, 1985.,pp.28-32

⁹¹ WEINBERG, Helene Barbara. *The Lure of Paris : Nineteenth-Century American Painters and their French teachers*. Abbeville Press, 1991, p. 9 (Capítulo 5)

Tradução: O semicírculo agachado mais próximo, abraçando suas pranchas de desenho; aqueles atrás deles sentavam, com uma curvatura natural das costas, sobre “tabourets”; outro grupo em frente a seus cavaletes, enquanto sobre seus ombros apareciam um número isolado, espíritos ousados, em cima de vários pedestais de improviso de natureza mais ou menos precária.

para poderem realizar seus estudos, o que torna o espanto relatado por Low, anteriormente a respeito do ambiente do ateliê Gérôme, totalmente compreensível.

Shinn recorda, como exímio observador comportamental, o momento das visitas de Gérôme ao ateliê. A forma como descreve a situação é quase pictórica, captando a atmosfera de respeito que o professor impõe aos seus alunos, uma figura imponente de se admirar:

His finish and love of lines are carried into his professorship, and, so to speak, make one of his class-mornings like one of his pictures. Beginning at a corner of the studio floor, as if it were the corner of a panel, he progressively and minutely covers it with oversight, as he covers his picture with a drawing – slighting no person, omitting no duty, never failing, and never warning. His pupils come “seriatim” under his criticism, which is able, searching, adaptive – yet unsympathetic – conscientious, implacable, and admirable... His pupils accept him absolutely.⁹²

Durante as visitas é importante ressaltar quais os critérios de avaliação. Novamente é impossível deixar de mencionar a valorização do desenho. Segundo o biógrafo George de Forest Brush⁹³, aluno da safra americana, nenhum pupilo de Gérôme deixou seu ateliê para se aventurar por conta própria como artista formado sem aprender a dominar o desenho da figura humana.⁹⁴ Nenhuma proporção pobre, contornos imaturos ou sombreado vago escapavam do olhar de águia, crítico e atento, de Gérôme.

Nas memórias de Brush demonstram carinho e admiração por seu “patron”. O ensinamento que o pupilo grava em sua mente retoma o critério valorizado por Gérôme na formação de um verdadeiro artista. O professor deve saber estimular a sensibilidade de seus alunos para olhar e retratar a natureza. Certamente esta lição ficou gravada no espírito artístico de Brush:

As a teacher he is very dignified and apparently cold, but really most kind and soft-hearted, giving his foreign pupil every attention. In his teaching he avoids anything like recipes for painting; he constantly points out truth of nature and teaches that art can be

⁹² WEINBERG, Helene Barbara. *The Lure of Paris : Nineteenth-Century American Painters and their French teachers*. Abbeville Press, 1991, p. 8 (Capítulo 5)

Tradução: Seu acabamento e seu amor pelas linhas que carrega consigo para seu cargo de professor, e para mencionar, faz de suas aulas matinais como um de seus quadros. Começa de um dos cantos do andar do ateliê, como se o canto fosse um painel, ele progressivamente e em minutos recobre cuidadosamente, como se ele recobrisse o quadro com o desenho, não esquecendo ninguém, nem omitindo nenhum dever, nunca falhando, e sem aviso prévio. Seus alunos ficam “seriatim” (talvez em silêncio mortal?) sob suas críticas, que podem ser, pesquisadas, adaptadas - mesmo quando não forem agradáveis - consciencioso, implacável, e admirável ... Seus alunos as aceitam em unanimidade (absolutamente)

⁹³ George de Forest Brush (1855-1941) pintor conhecido por retratar a vida dos índios norte-americanos. Após seu retorno da época de estudos em Paris viveu durante meses entre as tribos indígenas dos Arapahoes, Crows e Shoshones desenvolvendo suas pinturas.

⁹⁴ WEINBERG, Helene Barbara. *The Lure of Paris: Nineteenth-Century American Painters and their French teachers*. Abbeville Press, 1991, p.10 (capítulo 5)

attained only through increased perception and not by processes. But he pleads constantly with his pupils to understand that although absolute fidelity to nature must be ever in mind (...)⁹⁵

Apesar da aparência distante que Gérôme possui na sua postura de professor, Brush identifica-o como um mestre atencioso para seus aprendizes. O estudante americano aponta a tendência do professor em evitar uma receita pronta para o ensino de pintura, o elemento necessário a ser cultivado é a percepção da verdade na natureza. Brush conservou não somente esta lição, ao voltar para os Estados Unidos, se tornou um pintor dedicado a retratar os índios norte-americanos sob um estilo etnográfico. Segundo Weinberg⁹⁶, os procedimentos adotados por Brush para compor suas telas eram realizados à maneira da pintura orientalista⁹⁷ de Gérôme. Primeiramente o artista realiza diversos esboços dos elementos da paisagem para depois, somente quando estiver dentro do ateliê, trabalhar com a pintura.

Retornando ao ambiente do ateliê, é enriquecedor transcrever mais uma impressão de estudante sobre os julgamentos semanais de Gérôme, antes de passar para o outro ponto de vista da mesma situação, o olhar do professor. Stephen W. Van Schaick, retratista e ilustrador americano, escreveu:

Quick of vision and unmerciful in judgment, he dominated, by a singular magnetism, the student whose gladly submitted to his terrible “ce n’est pas ça” [that is not it] and who scarcely felt elated with the seldom heard “pas mal” [not bad] – such confidence he inspired in his sincerity in holding before us the same high standard of excellence toward which he also struggled.

This personality was so strong in Gérôme that his presence was sufficient to drive myself and others into hiding and relieve him of the trouble of judging us. It elevated us, in the moment, beyond our capacity: our errors glared in our work, we saw with his eyes, said to ourselves the unsympathetic “more simple”, “it is not that”, judged ourselves, only to return to our weakness on his departure.⁹⁸

⁹⁵ Transcrição publicada em: WEINBERG, Helene Barbara. *The american pupils of Jean Leon Gérôme. Op. cit.*, p.70

Tradução: Como professor ele é muito digno e aparentemente distante, mas na maioria das vezes é generoso e coração-mole, dando a seus alunos estrangeiros toda a atenção. Em suas aulas ele evita qualquer tipo de receita pronta para pintar; ele constantemente aponta verdades da natureza e ensina que a arte pode ser alcançada apenas através do aprimoramento da percepção e não pelo processo. Mas ele pede constantemente a seus alunos entendam que pensar na absoluta fidelidade à natureza sempre deve ser mantida em mente (...)

⁹⁶ *Idem. Ibidem.* pp. 65-72

⁹⁷ A utilização da expressão “à maneira da pintura orientalista” se refere à metodologia utilizada por Gérôme para registrar os cenários e as pessoas. A prática de esboços se deve a facilidade e praticidade para o registro da imagem. Quando se é um pintor viajante não é possível carregar consigo todo o aparato presente no ateliê. O uso de papel, aquarela e lápis é suficiente para registrar de forma prática. Gérôme também utilizou o recurso da fotografia para preservar os elementos da paisagem que lhe convinha artisticamente durante suas viagens pelo norte da África e Oriente.

⁹⁸ WEINBERG, Helene Barbara. *The Lure of Paris : Nineteenth-Century American Painters and their French teachers.* Abbeville Press, 1991, p.1 (capítulo 5)

Um professor rígido no julgamento dos trabalhos realizados por seus alunos, a grande expectativa cultivada por Gérôme era uma metodologia bem sucedida, pois incentivava os estudantes a alcançar os padrões que o mestre impunha para si mesmo, os elevando para além de suas capacidades. Frequentemente a expressão “ce n’est pas ça” era proferida por sua boca, mas o progresso era reconhecido nas palavras “pas mal” ou então “mieux”, expressões muito aguardadas por alunos como Julian Alden Weir⁹⁹ e Thomas Eakins. Por cultivar parâmetros de excelência dentro do ambiente de ensino artístico, Gérôme se tornou uma figura de grande respeito entre os jovens aprendizes.

O trecho citado a seguir menciona um episódio relatado por um artista americano desconhecido ao jornal New Yorker, transcrito por Weinberg que descreve a didática presente no ateliê:

His worlds were few, and he never really lectured to his classes. When, however, a pupil seemed to him especially promising he would often stop before the young man’s work and discuss it with grave care. Sometimes such criticism led the master into a little disquisition on principles or methods, and then as he talked first one and then another of the pupils would leave his own work and draw near to hear what was going on. Thus perhaps a considerable body of the pupils would gather, and the talk of the master became something like a little lecture (...)¹⁰⁰

Interessante cenário descrito acima é possível até mesmo imaginar o professor em frente a um dos cavaletes, pronto para partilhar seu conhecimento e os olhares e ouvidos dos jovens amontoados se voltarem para as palavras do mestre. Em uma charge realizada por

Tradução: Rápido de visão e impiedoso nos seus julgamentos, ele dominava, por seu magnetismo único, o estudante que prazerosamente se submete a seu terrível “ce n’est pas ça” (não é isso) e quem se surpreende quando se sentem eleitos com o raro som de “pas mal” (não tão ruim) - esse tipo de confiança se inspira em sua sinceridade de manter para nós o mesmo alto nível de excelência que ele mesmo também enfrenta.

Essa personalidade é tão forte em Gérôme que sua presença é o suficiente para guiarmos nós mesmos e outros, o libertando do trabalho de nos julgar. Ele nos alça, no momento, para além da nossa capacidade; nossos erros ficam evidentes em nossos trabalhos, nós vemos com os olhos dele, dizemos a nós mesmos as não agradáveis “mais simples”, “não é isto”, julgamos nós mesmos, somente para podermos voltar a nossos pontos fracos em sua ausência.

⁹⁹Julian Alden Weir (1852-1919) conhecido como pintor impressionista. Estudou com Jean-Léon Gérôme e se tornou um amigo próximo de Jules Bastien-Lepage, que poderia ter o influenciado para um estilo mais livre do traço.

¹⁰⁰*Idem. Ibidem.p.1*

Tradução: Suas palavras eram raras, e ele nunca realmente lecionou em suas aulas. Quando, no entanto, os alunos pareciam a ele especialmente promissores ele poderia parar frequentemente em frente ao trabalho do jovem e discutir com bastante atenção. Às vezes essas críticas levavam o mestre em pequenas discussões a respeito de princípios e métodos, então enquanto falava primeiro a um aluno, outros deixavam seus próprios trabalhos para ficarem próximos para ouvirem o que estava acontecendo. Assim um considerável número de alunos se reuniam, e a fala do mestre se tornava algo parecido a uma pequena palestra(...)

Edouard Cucuel¹⁰¹, o aluno, que passou pelo ateliê, retrata com humor o cenário transcrito, onde se pode observar o professor a academia de um de seus alunos feita a partir de estudo de um modelo-vivo feminino, enquanto o restante dos aprendizes se engalfinham formando uma pequena montanha atrás de Gérôme para ouvir seus ensinamentos.

A gravura permite retomar o discurso de Will H. Low, sobre suas impressões de estudante a respeito das condições ambientais do ateliê de Gérôme como espaço de aprendizagem. Em primeiro plano se pode observar a desordem do lugar, papéis de esboços jogados no chão e banco feito de madeira e palha tombado, os objetos largados de qualquer maneira. Mergulhando na imagem é perceptível um mar de cavaletes que se espalham ao redor do modelo localizado em uma posição privilegiada do ateliê. A quantidade de alunos condiz com o relato de Low, estudantes se engalfinhando a formar uma espécie de massa humana de cabeças sobrepostas buscando ouvir atentamente as palavras proferidas pelo mestre.

Dentro desta composição anedótica existe uma relação com o quadro hierárquico de alunos descrito por Earl Shinn, onde é possível observar a presença destes bancos de tamanhos diferentes, afim de proporcionar uma visão favorável de modelo ao maior numero possível de estudantes dentro do espaço físico, um tanto quanto reduzido, do ateliê.



Edouard Cucuel, *Gérôme teaching at the École des Beaux-Arts*, 1899

¹⁰¹Edouard Cucuel, *Gérôme teaching at the École des Beaux-Arts*, 1899. Imagem retirada do livro: MILNER, John. *The Studios of Paris - the capital of art in the late Nineteenth Century*. New Haven and London. Yale University Press. 1988, p.18

A charge, *Gérôme teaching at the École des Beaux-Arts*, retrata o uso de uma modelo feminina para o exercício das lições de modelo-vivo. Usualmente o padrão é a utilização de gêneros masculinos na École, seguindo a estética neoclássica do ideal grego masculino. O segundo motivo apresentado liga-se a questões morais, evitar o alvoroço dos jovens dentro do ateliê, por isso as modelos femininas se resguardavam à prática em ateliês particulares. No entanto, nas últimas décadas do século XIX este quadro passou a sofrer modificações, a ilustração é datada de 1899 servindo de material comprobatório deste período de transformações, a utilização de modelos femininas passa a ser mais recorrente no processo de aprendizagem, porém não é empregada em competições.

Se mudarmos de foco e nos concentrarmos no comportamento e nas opiniões de Gérôme é possível confrontar os pontos de vista mestre/pupilos e chegar a conclusões verossímeis ou mesmo identificar quando a opinião é produto de um discurso individual que retrata um ponto de vista em particular.

Jean-Léon Gérôme não registrou por escrito nada a respeito de suas experiências na função de “le patron”, mas o livro biográfico organizado por Moreau-Vauthier, em 1906, contém passagens detalhadas da vida de Gérôme recontada por pessoas que vivenciaram os momentos junto com o artista. A respeito de sua vida na École des Beaux Arts é lembrado sua mania de após realizar sua avaliação semanal o mestre fazia uma brusca visita no ateliê de seu amigo Dubois¹⁰² e sempre entoava estas palavras em tom de reclamação: “*Les malheureux! Les malheureux! Il font vraiment mauvais!*”¹⁰³ Nestas simples palavras se reconhece o alto padrão de excelência cobrado por Gérôme. Em uma conversa junto de seu amigo Castaigne¹⁰⁴, publicada em nota de rodapé por Moreau-Vauthier¹⁰⁵, “le patron” confessa que existem trabalhos de alunos muito ruins e Gérôme como professor tem o dever de advertir e não se arrepende de fazê-lo: “*C’est un devoir bien pénible*”.¹⁰⁶ O ar severo que acompanha estas expressões se encaixa perfeitamente na descrição do mestre aos 60 anos por Ackerman:

Le peintre est toujours remarqué pour sa silhouette droite, son port militaire, sa peau lisse "comme peinte par lui-même", ses cheveux en brosse. Les photographies montrent qu'à plus de soixante ans, c'est toujours un très bel homme. Les exemples de la sévérité

¹⁰² Paul Dubois foi diretor da École des Beaux Arts durante mais de 25 anos (1878-1904).

¹⁰³ Tradução: Os infelizes! Os infelizes! Eles são realmente horríveis!”

Original em: MOREAU-VAUTHIER. *Op. Cit.*, p.178

¹⁰⁴ Jean Alexandre Michel André Castaigne (1861-1929) pintor francês que estudou com Jean-Léon Gérôme e Alexandre Cabanel.

¹⁰⁵ *Idem. Ibidem.*

¹⁰⁶ Tradução: É um dever muito penoso.

du maître sont nombreux. Plus nombreux encore sont ceux de sa sollicitude pour ses anciens élèves. Mais si on vante son goût éclectique, son enseignement tolérant, on révèle parfois ses vues étroites et ses façons autoritaires à l'atelier.¹⁰⁷

Apesar de sua posição hierárquica que condiz com sua descrição física, sua silhueta reta e seu porte de militar fazem parte de uma fachada que no fundo esconde um espírito nobre. O estudioso ressalta a solidariedade que Gérôme presta a seus antigos alunos. Nos trabalhos de Ackerman e Weinberg, ambas as pesquisas ressaltam sua atenção para com seus alunos. Sempre os auxiliando nas exposições e conseguindo contatos dentro do mercado de arte, lembrando que Gérôme possui uma forte ligação com a *Maison Goupil*, pois o pintor era casado com a filha de Adolphe Goupil um dos maiores negociantes e editores de arte do século XIX. A exemplo, Thomas Eakins, já formado e morando nos Estados Unidos, recebe ajuda de seu antigo mestre para participar da exposição do salão de 1975, Gérôme fica encarregado das obras dentro de solo francês. Possivelmente, este seja um dos motivos pelos quais Gérôme conseguiu cativar grande parte da numerosa gama de alunos que atravessaram em algum momento seu ateliê.

Outra característica marcante na personalidade de Gérôme é seu humor, sua língua pode ser tão afiada quanto seu olhar é atento para os erros cometidos por seus alunos no ateliê. A título de exemplo, sua arte pode ser classificada na história da arte como pompiere. Com respeito a essa classificação de pintor/pintura pompiere, Gérôme galga de uma postura enérgica: “*Messieurs, Il est plus facile d’être incendiaire que d’être pompier*”¹⁰⁸. As palavras proferidas pelo artista demonstram uma defesa irônica frente a acusação proferida por um político na Assembleia do Institut, pontuando que a arte ensinada na École des Beaux-Arts não possuía mais lugar, estaria em ruínas. A ironia se encontra na brincadeira com o termo “pompiere”, resignado a distinguir a pintura burguesa acadêmica, porém no francês literal significa bombeiro. Eis então a brincadeira, “é mais fácil ser um incendiário do que um bombeiro”.

Nas críticas das avaliações semanais dos trabalhos dos jovens artistas também se faz presente o tom irônico de seus comentários. Na École, quando Gérôme via um estudo muito

¹⁰⁷ ACKERMAN. *Op. Cit.*, p.197

O pintor é sempre reconhecido por sua silhueta reta, o seu porte militar, sua pele lisa, “como as pintadas por ele mesmo”, e seus cabelos escovados. As fotografias demonstram que mesmo possuindo mais de 60 anos, ainda Gérôme é um homem muito bonito. Exemplos da severidade do mestre são muitos. Ainda mais numerosa é sua solidariedade com seus ex-alunos. Apesar de seu gosto eclético, seu ensino tolerante, por vezes revela seus pontos de vista estreitos, que tomam por autoridade no ateliê.

¹⁰⁸ Tradução: “Senhores é mais fácil ser um incendiário do que ser um pompiere”. Pompiere significa bombeiro em francês. Original em: MOREAU-VAUTHIER. *Op. Cit.*, p.8

empastelado de tintas, ele resmungava: “*Le marchand de couleurs sera content.*”¹⁰⁹ E os alunos se desatavam a rir.

O espírito carregado de humor de Gérôme pode ser percebido desde sua juventude como artista recém formado. Uma personalidade apreciadora de extravagâncias e excentricidades, quase um dândi, se não considerarmos seu grande empenho ao trabalho artístico e conhecido como um assíduo professor. Antes de ser professor, Gérôme vivia em um reduto de artistas chamado de “Boîte à Thé”¹¹⁰, um verdadeiro falanstério de artistas, e como elemento excêntrico deste momento de sua vida, Gérôme possuía como animal de estimação um pequeno macaco, que respondia ao nome de Jacques. Todas as noites o vestia em traje a rigor para jantar em uma minúscula mesa, localizada no mesmo recinto ocupado pelos indivíduos.

Na realidade, Gérôme durante toda sua vida manteve um espírito jovial, adorando estar rodeado por alunos. Na introdução do livro de Moreau-Vauthier, destaca-se que até sua morte o artista demonstrou um ardor pelo trabalho que não diminuiu com a velhice. Remexendo em suas lembranças relembra um conselho repetido a todos os seus alunos, “*Soyons étudiants!*”¹¹¹, e que nunca foi esquecido por seu mestre. Até a última hora Gérôme o foi por sua juventude de espírito, seu amor pela vida, seu ávido desejo por conhecimento, suas pesquisas e seu respeito pela verdade.

O conhecimento destas informações a respeito da personalidade de Jean-Léon Gérôme auxilia a compreensão da inusitada foto de seu ateliê em 1896, um ano após a partida de Oscar Pereira da Silva de Paris, podemos até intuir que alguns destes rostos cujos nomes se perderam na passagem do tempo conviveram diretamente com o pintor brasileiro.

¹⁰⁹ Tradução: “O vendedor das tintas ficará satisfeito”. Original em: MOREAU-VAUTHIER. *Op. Cit.*, p.183

¹¹⁰ Boîte à Thé significa caixa de chá. O reduto recebe este nome graças à decoração em motivos japoneses. O espaço era frequentado por artistas como Baudry e Cabanel.

¹¹¹ Tradução: “Sejam estudantes!”.



Gérôme dans son atelier de l'École des Beaux-Arts. (1896). Fotografia. The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles.

Na fotografia oficial do ateliê Gérôme¹¹² percebe-se nos detalhes do ambiente que o mestre francês cultivava uma atmosfera descontraída em seu local de ensino. A foto retrata a figura do velho mestre rodeado por seus alunos e uma série de figuras enigmáticas, alunos fantasiados de árabe, de Papa, de São Sebastião e seus algozes. Diferente das fotos oficiais de outros ateliês, onde todos apresentam uma postura austera, a fotografia do ateliê Gérôme exalta a irreverência. Nem todos estão prestando atenção no fotógrafo, o ambiente ao redor chama a atenção, alguns aparecem de perfil, como observadores da imagem cômica do entorno fotográfico. Outros se escondem, só aparecendo o rosto, como o caso do rapaz serelepe, quase invisível ao observador, no lado esquerdo inferior de Jean-Léon Gérôme, enquanto o próprio mantém uma postura austera. A releitura da postura de Gérôme pode ser realizada devido à indumentária do artista, com o uniforme da Legion d'Honneur que lhe confere a imagem de um

¹¹² 1896, Gérôme dans son atelier de l'École des Beaux-Arts. Fotografia. The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles.

respeitoso general, mas de um exército de loucos, graças ao ambiente “nonsense” que desenvolve-se ao seu redor, compondo a imagem perfeita da dualidade entre tradição e jovialidade.

O ambiente de ensino de Jean-Léon Gérôme condiz com sua própria personalidade de artista. A idade do artista não importa, ele sempre se mantém jovial, vigoroso, ativo, cheio de vida e simpático. É de comum acordo que Gérôme era um homem versado com as palavras, pensativo, dono de um incrível bom humor, respeitoso à sua arte, franco e leal, adorado por seus alunos. Ele é o professor que ensina três virtudes básicas: simplicidade, empenho nos estudos e trabalho. Em outras palavras, Gérôme é um notável exemplo de como um mestre no século XIX deve ser: um artista na alma e um soldado no temperamento, com um coração de ouro em um corpo de aço.

O ateliê Gérôme, portanto se estrutura dentro de uma Instituição em processo de transição de gostos artísticos, a tradição da linha e a liberdade da cor. Provavelmente, Oscar Pereira da Silva se deparou com um ambiente conturbado, onde a ordem convive em harmonia com a balbúrdia. Em Jean-Léon Gérôme, Pereira da Silva supostamente encontrou um mestre rígido para com as cátedras acadêmicas, ao mesmo tempo, em que ele proporcionava uma liberdade necessária para a expressão desta juventude que trilha seus próprios caminhos no campo das Artes.

2.3 – O ateliê privado: Jean-Léon Gérôme na postura de artista, as composições de escravas

He investigates like an antiquarian; he is severe like the classicists; he is daring like the romanticists; he is more realistic than any other painter of his time, and he carries the elaboration of surfaces and the science of design further than any of his contemporaries. Like the modern mind, he travels, he explores, he investigates, and he tries to exhaust his theme. He labors to leave nothing unsaid, to cover whole of his subject.¹¹³

Quando a definição de Jean-Léon Gérôme como artista foi publicada no periódico *The Galaxy* em 1866, sua trajetória artística ainda se encontrava na metade, muito haveria de ocorrer até que ela cessasse em 1904 com seu falecimento. Mas o crítico americano Eugene

¹¹³ Trecho retirado de: BENSON, Eugene. « Jean-Léon Gérôme ». In : *The Galaxy*. 1866.

Tradução: Ele investiga como um antiquário; ele é severo como os classicistas; ele ousa como os pintores românticos; ele é mais realista do que qualquer outro pintor de seu tempo, e ele carrega em sua arte mais do que qualquer de seus contemporâneos, a elaboração da superfície de suas telas e a ciência de seu design. Como uma mente moderna, ele viaja, ele explora, ele investiga, ele tenta exaurir seus temas. Ele trabalha sem deixar nada não mencionado, ele domina em sua totalidade seus temas

Benson, durante sua estadia no ateliê em Paris, consegue captar com grande êxito diversas características marcantes da arte de Gérôme. A preocupação com a fidelidade histórica pesquisando e utilizando artefatos arqueológicos para compor suas obras que retratam a Antiguidade. O rigor técnico da linha aplicado a percepção da natureza, estudo da realidade, a sinceridade, a busca pela “verdade”. Um artista viajante que observa e explora com fidelidade as paisagens que o fascina, especialmente em sua pintura Orientalista, a fotografia e sua experiência pessoal o auxilia a compor o Oriente pictórico com construções arquitetônicas e o domínio do jogo de luz que transportam os indivíduos de sua época para este ambiente de embriaguês onírica alimentada pela literatura do século XIX.

A trajetória artística de Gérôme realiza com sucesso quadros que instigam a imaginação do grande público transportando-os para a Roma Antiga com os combates de gladiadores de “Pollice Verso” (1872); o Oriente da atualidade e seu voyeur da figura feminina com imagem de escravas em “A vendre esclave au Caire” (1871), odaliscas e cortesãs “L’Almée”(1863) ou as encontradas nos banhos públicos da Turquia em “Grande Piscine de Brousse”(1885); e mesmo enviando-nos para dentro da literatura com “Le Roi Candaule”(1859). Todos estes cenários são construídos graças a capacidade inventiva do pintor francês como também a solidez de sua técnica

Podemos dizer que sua capacidade de adaptação foi uma qualidade do artista, pois sua carreira não é somente marcada por uma variação continua e gradual de estilo, mas também por uma série de mudanças radicais. Ainda em sua posição de jovem artista, reconhecido como expoente do movimento “Neo-Grecs” ¹¹⁴, pinturas ambientadas na Antiguidade Clássica abordando a vida cotidiana em detrimento da temática histórica elevada pelo Neoclassicismo, formulado com seus camaradas Jean-Louis Hamon, Henri-Pierre Picou e Gustave Boulanger¹¹⁵, colegas no ateliê Delaroche e posteriormente Gleyre, e amigos instalados no ambiente familiar/artístico da “La Boîte à Thé”. Em suas diversas viagens para Oriente: Egito (país que visitou 7 vezes no total), Jerusalém, Síria e Constantinopla, recriou a pintura realista carregando-a

¹¹⁴ “Neo-Grecs” novo gênero artístico que aborda a Antiguidade com originalidade, se afirma por uma erudição inabitual e mordaz, frequentemente carregada por erotismo, e sempre agradável, colorida e sensual.

Segundo Hélène Lafont-Couturier, a obra “Interieur Grec, Le Gynécée » (1850) aborda cenas da privacidade feminina, mulheres deitadas em sofás macios ou tapetes totalmente o seminuas dentro do interior da casa grega antiga. O ambiente de sensualidade deixará o estilo “neo-grecs” de seus 24 anos de idade para formar imagens mais realistas sob uma série de cenários orientalistas situados em harems e banhos públicos.

¹¹⁵ Gustave Boulanger (1824-1888) pintor e amigo de Gérôme, o substituiu por alguns meses no posto de professor da École des Beaux Arts por causa de um safári no Norte da África em abril de 1868. Boulanger também se aventurou em 1882 na representação de escravos na Antiguidade, em “Le marche aux esclaves”.

de elementos exóticos, ou mesmo, em alguns casos considerado de grande valor etnográfico, mas que no geral povoam o imaginário do século XIX encontrada em obras literárias como *Les Orientales* (1829) de Victor Hugo¹¹⁶.

O mesmo realismo é utilizado para realizar pinturas históricas, já como artista de fama consolidada, que trabalham cenas da Antiguidade, fugindo do estilo “Neo-Grecs”, como combates de gladiadores e mercado de escravos, e ainda também, produção de imagens da história da França moderna retratando o ambiente cortesão de Louis XIII em “L’Éminence grise”¹¹⁷ (1873) e a pompa do reinado de Louis XIV em “Louis XIV et Molière” (1862) através de grandiosas telas à óleo que retratam uma elaborada pesquisa de reconstituição arquitetônica, do vestuário, do mobiliário e das personagens históricas.

Em sua trajetória também se encontram a produção de retratos, cenas da vida cotidiana como “Suite d’un Bal Masqué”¹¹⁸ (1857), alegorias, imagens de animais, e por último, mas não menos importante, suas esculturas, campo da arte que passou a se aventurar a partir de seus 54 anos, pioneiro na prática da escultura policromada, buscando maior fidelidade ao estilo de produção desta arte na Antiguidade, além da técnica proporcionar um aspecto próximo do natural.

Nota-se, então, na primeira parte do presente capítulo, a investigação a respeito da intencionalidade da Institucionalização da prática dos ateliês, em especial da área de pintura, na École des Beaux Arts, como sendo um processo de construto histórico caracterizado por mudanças na valorização de determinados conceitos na aprendizagem artística, como por exemplo, a necessidade de existir um ensino de pintura voltado para a realização de atividades

¹¹⁶ Em 1882 Jean-Léon Gérôme em parceria com Benjamin Constant desenhou as ilustrações de *Les Orientales*.

¹¹⁷ Em “L’Éminence grise” se pode notar uma sutileza cômica na escolha composição retratando a oposição de poderes entre um frade capuchino e o Ministro acompanhado de membros da corte. A cena retrata o austero padre Joseph (escolhido pelo Cardinal Richelieu como seu colaborador íntimo, por ser famoso devido suas virtudes e talentos diplomáticos) descendo a escadaria do palácio absorto por sua leitura ignorando a comitiva que curva-se a seus pés em saudação vestida com toda a pompa em contraste com o vestuário singelo e monocromático do frade. A inversão de poder confere à tela o toque de humor colocando a simplicidade do religioso em um patamar superior à ostentação da corte. A análise foi feita com auxílio das informações encontradas em: LAFONT-COUTURIER, Hélène. *Gérôme*. Herscher, 1998.

¹¹⁸ “Suite d’un Bal Masqué” retrata um duelo em Bois de Boulogne após um baile a fantasia, onde se enfrentam um Pierrot e um Arlequin (fantasias tradicionais). No ponto de vista de Gerald Ackerman as cenas produzidas por Gérôme carregam um teor de teatralidade e frequentemente são marcadas por uma escolha temporal de não ação, preferindo momentos posteriores ao ato, como por exemplo, é o caso do quadro mencionado, onde o desfecho trágico do duelo é o tema da composição, o mesmo é perceptível no quadro histórico de “La mort de César” (1859). A não ação também é utilizada para provocar suspense retratando os minutos antes da eminência da ação, como é o caso das temáticas que retratam a arena do Coliseu, o famoso “Pollice Verso” (1872) e “Dernières Prières des Martyrs Chrétiens ou Les Chrétiens aux bêtes” (1883).

práticas. Tais mudanças, conseqüentemente, abriram uma margem de atuação para se explorar nos alunos a sua própria poética, sua originalidade, pois a pintura é uma arte mais livre, sem cátedras ou conhecimentos específicos conforme ocorre no ensino do desenho, que, por ser caracterizado como fruto de um processo mental traduzido no domínio do traço, esta arte possui seu status elevado ao patamar de um ensino científico.

Na segunda parte do capítulo nos aprofundamos nas relações entre mestre e pupilo dentro do ateliê de Gérôme, procurando compreender os valores que o “Le patron” transmite em sua pedagogia artística. Em um ambiente competitivo, onde a atenção do professor é dividida entre cerca de 50 alunos em média dentro de um espaço que foge aos padrões de excelência, Gérôme busca marcar os estudantes que passam por este espaço demonstrando a eles que o verdadeiro artista deve possuir uma sensibilidade perante o mundo a sua volta para poder retratar fielmente a natureza, ao mesmo tempo, que busca a pureza das formas, resultando na verdade da natureza (belo natural). Dessa forma, este objetivo pode ser alcançado se o aluno possuir uma sensibilidade apurada e o conhecimento técnico das formas, através do desenho.

Por último, na introdução da terceira parte coube o objetivo de desvendar em linhas gerais a trajetória eclética da arte de Jean-Léon Gérôme para então, podermos enfim trabalhar na análise das pinturas que abordam a temática das “escravas” a fim de constituir um diálogo com a “Escrava Romana”, quadro cuja data é incerta¹¹⁹, porém a distância das supostas datas de sua realização abrangem o período da formação acadêmica de Oscar Pereira da Silva.

¹¹⁹ Ao longo das pesquisas realizadas desde 2009 foram encontradas diversas datações para a “Escrava Romana”. Na obra exposta na Pinacoteca a data é referente a 1894, ano em que Oscar Pereira da Silva se encontrava em Paris como pensionista da ENBA. No entanto no postal vendido na loja de souvenir da própria Pinacoteca o ano é referente a 1898, o que definitivamente se pode afirmar como sendo um erro de digitação, pois segundo o catálogo organizado por Ruth Sprung Tarasantchi na exposição de 2006 em homenagem ao pintor brasileiro, a obra em questão recebeu medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1897, além do fato que uma mesma Instituição não pode apresentar um conflito de datas em seu material informativo ao público visitante. A segunda data conflituosa aparece no livro de Quirino Campofiorito *História da pintura brasileira do século XIX* publicado em 1983, onde a “Escrava Romana” aparece como datada como sendo por cerca 1882, ano em que dificilmente corresponderia a numeração verdadeira, já que a data é referente ao começo da formação de Pereira da Silva na Academia Imperial de Belas Artes, portanto o então aluno por se encontrar nos estágios iniciais não produziria uma obra de arte com o presente domínio técnico da pintura e nem mesmo conseguiria compor uma anatomia tão regular em suas formas. Parece inverossímil que este quadro teria sido produzido anteriormente a “A flagelação de Cristo” tela que lhe rendeu o Prêmio de viagem de 1887 e que apresenta uma construção anatômica inferior à “Escrava Romana”, não seria possível tal regressão em seu processo de aprendizagem. Sem contar, uma bibliografia que nem mencionam uma data específica, como seu marco de criação, por exemplo, o livro de Francisco Acquerone, *Mestres da Pintura no Brasil*.(1942).

Adotarei como estratégia metodológica a realizada por Helene Barbara Weinberg no livro *The Americans Pupils of Jean-Léon Gérôme* (1985)¹²⁰ ao explorar as relações de Gérôme com as obras de arte produzidas por seus alunos norte-americanos, com o objetivo de apontar uma variedade de estratégias que podem ser utilizadas para avaliar o impacto do professor na produção de seus pupilos. Estas estratégias consistem em adoção de ideais gerais: descobrir relações específicas de uma mesma temática, posicionamento de elementos na tela, e nos artifícios de composição; avaliar as preocupações de absorção da temática, o que pode ser imitado diretamente, a autora usa o termo “domesticado”; e considerar também o que não foi assimilado, ou seja, as diferenças entre as obras em si.

Em linhas gerais, na pesquisa realizada por Weinberg, se pode reconhecer que Thomas Eakins apresenta um domínio da linha próximo ao ideal de Gérôme, porém as temáticas abordadas pelo antigo aluno divergem de seu mestre, preferindo retratar cenas da vida cotidiana a sua volta como a pintura de gênero ao retratar remadores em caiaques no lago, por exemplo, “The Biglin Brothers Turning the Stale” (1873), quadro comparável à “Promenade Du Harem” (1869), pois a ideia principal que é retratar uma embarcação a remo em movimento. Contudo a composição do cenário é totalmente diferente, o primeiro trata de um retrato provinciano dos Estados Unidos e o segundo de uma pintura orientalista que se passa no Cairo. Outro ponto importante da comparação é que ambos demonstram interesse na contribuição da nova tecnologia, a fotografia¹²¹, para compor o mais fiel possível a postura do corpo dos personagens no meio do movimento, o qual se deseja captar.

¹²⁰ WEINBERG. *The Americans Pupils of Jean-Léon Gérôme*. Op. Cit., PP.35-64

¹²¹ O interesse de Jean-Léon Gérôme nesta inovação tecnológica do século XIX condiz com os propósitos do Daguerrotipo (primeiro procedimento fotográfico) desenvolvido por Jacques-Louis-Mandé Daguerre, a fidelidade que esta máquina consegue apreender o real, capaz de captar detalhes imperceptíveis a olho nu. Portanto auxiliando na composição de desenhos cada vez mais perfeitos. Gérôme emprega o uso da fotografia para captar paisagens como é no caso da obra mencionada anteriormente “Promenade Du Harem”, onde a fotografia de Félix Teynard (1817-1892) “Louqsor, petit Brás de Nil, barque de voyageurs” (1851-1852) serve de modelo para compor a baía do rio Nilo. O mesmo procedimento ocorre para a verossimilhança da arquitetura de uma mesquita do Cairo em “La prière publique dans une mosquée” (1871 ou 1874), a única diferença da pintura para a fotografia está na composição pictórica das figuras humanas que complementam o cenário da mesquita fotografada por Émile Bêrhard, “Intérieur de la mosquée d’Amroux (Cairo antigo) (cerca de 1870). Para conhecer mais relações entre Gérôme e a fotografia consultar: FONT-RÉAULX, Dominique de. “Le désir de faire vrai, Gérôme et la photographie. In: *Jean-Léon Gérôme: l’histoire en spectacle*. Paris, Skira Flammarion, 2010, pp.213-257.

Por outro lado, Thomas Eakins demonstra um interesse mais aprofundado na competência que esta nova tecnologia pode proporcionar. O antigo aluno de Gérôme colaborou com Eadweard Muybridge nos estudos fotográficos com múltiplas câmeras para captar o movimento, especificamente as placas 427 e 429 do volume 4 de *Animal Locomotion*. Consultar: MILEAF, Janine A. “Poses for the Camera: Eadweard Muybridge’s Studies of the Human Figur”. In: *American Art*, Vol. 16, No. 3 (Autumn, 2002), pp. 31-53.

Enquanto Eakins sofre maior influência em sua metodologia de composição, outro aluno norte-americano, Frederick Arthur Bridgman segue o caminho oposto, não apresenta nenhum interesse em temas nacionalistas, ignorando-os completamente. Seu olhar volta-se para o exótico, temática que ressoa na arte de Gérôme, construindo imagens etnográficas, telas que têm por cenário a arena romana e explora em sua pintura a imagem de exóticas odaliscas. Seguindo os passos de seu professor, Bridgman realizou diversas viagens para a África do Norte, suas obras refletem as imagens que presenciou em Marrocos, na Argélia, no Egito e também atravessou os Pireneus (fronteira natural entre a França e a Espanha). A pincelada é outra distinção com a arte de Eakins, e neste quesito diverge ao estilo de Gérôme, pois sua arte apresenta um estilo mais livre na pintura, de acordo com Weinberg, apesar do uso de uma temática semelhante a de seu mestre francês. Esta pincelada mais solta é atribuída a influência de outro orientalista francês, Eugène Delacroix. O fenômeno se repete em Edwin Lord Weeks que persegue os mesmos temas exóticos se utilizando das paisagens encontradas na Índia, onde permaneceu entre 1882 e 1883, contudo seu estilo também é mais livre, só que por influência de Léon Bonnat, criando uma versão híbrida dos dois estilos.

Seria coincidência Weeks e Oscar Pereira da Silva apresentarem os mesmos mestres? A resposta a esta pergunta é negativa com “N” capital! Não somente Weeks e o brasileiro compartilharam os mesmos professores, em momentos diferentes, como ocorreu de forma semelhante na trajetória de Edwin Howland Blashfield. Os três foram alunos de Bonnat, principalmente Blashfield, apesar de ter em Bonnat a principal figura de um mestre, ele não deixava de sempre recorrer a Gérôme quando necessário, até mesmo por sugestão de seu professor titular. Procurá-lo para mostrar seus trabalhos desenvolvidos sobre a Antiguidade era um acontecimento recorrente. O relacionamento de amizade era de fato próximo entre Bonnat e Gérôme, ambos foram professores na École des Beaux Arts e no ano de 1868, os dois amigos e colegas de profissão realizaram uma viagem juntos para o Egito e a Ásia menor.

Diferentemente da abordagem de Weinberg já se encontra previamente definido que os quadros aqui analisados de Pereira da Silva e Gérôme trabalham com a mesma temática, esses dois artistas que lidam com a temática da escrava. É a partir deste recorte que trabalharemos os elementos “domesticados” e os que não foram assimilados entre as telas do mestre e a produção de seu discípulo. Por último, destacamos que no momento não haverá uma abertura para a análise

de outras obras do brasileiro que constituem um conjunto profícuo de relações para com a “Escrava Romana”, as quais serão aprofundadas nos capítulos posteriores.

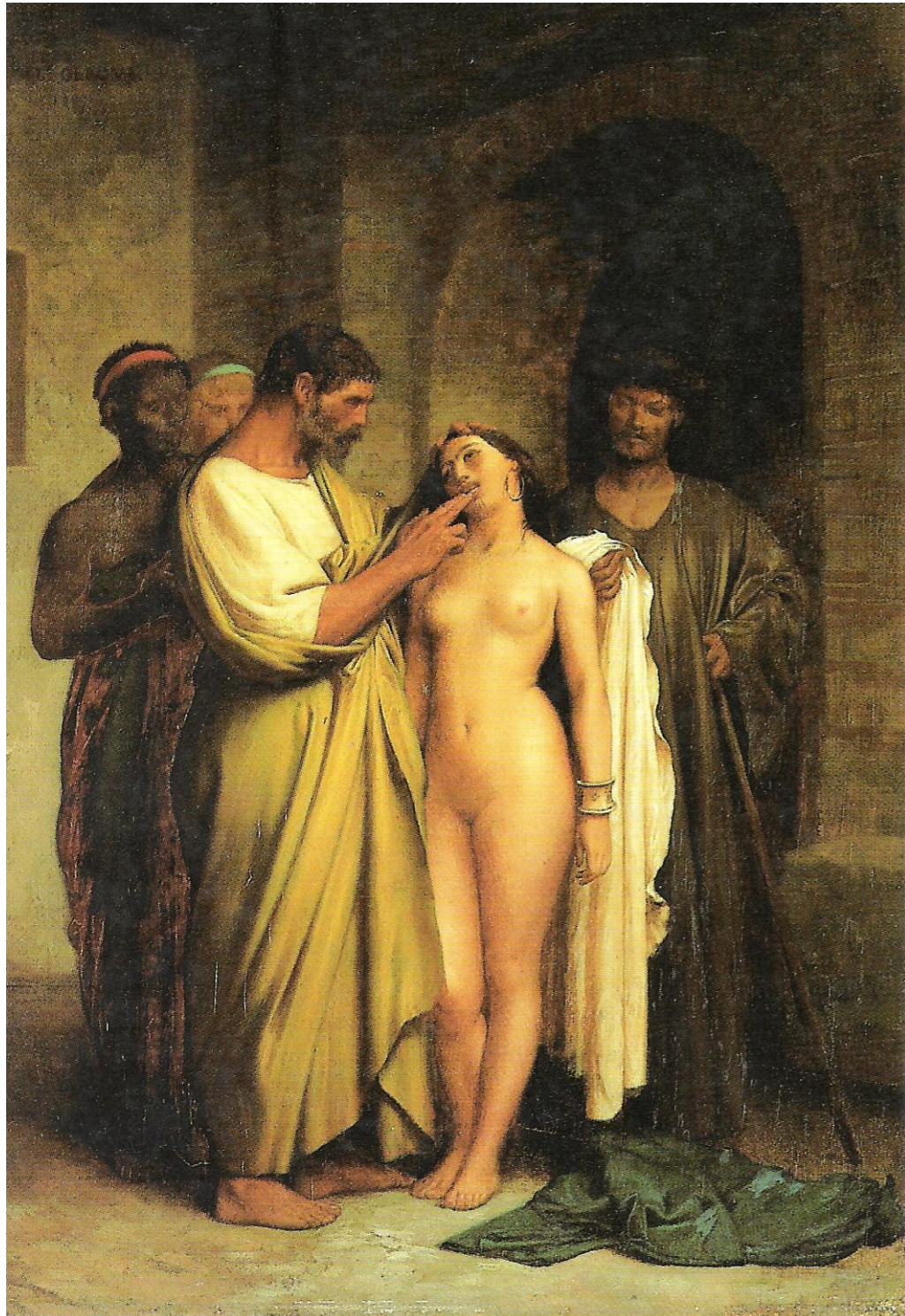
Primeiramente é necessário realizar uma classificação dos 7 quadros com a temática de escravas encontradas no levantamento da pesquisa. As telas serão divididas em 2 tipos de abordagem: Antiguidade e Orientalismo. O primeiro grupo é formado por 4 trabalhos que abordam a figura feminina dentro de um mercado de escravos romanos principalmente, enquanto as outras 3 telas retratam as escravas contemporâneas encontradas particularmente no Cairo. A composição dos conjuntos não segue uma cronologia propriamente dita, ao longo da trajetória de Gérôme as duas temáticas se misturam, o que felizmente possibilita analisar as obras conforme o momento de vida do artista, comparando-as entre si, e percebendo distinções de estilo dentro de uma mesma opção cenográfica com o passar dos anos.

E mais importante ainda é reconhecer que apesar da distinção em diferentes abordagens, o conjunto integral das obras de Gérôme que trabalham com a temática da escrava, incluindo a tela produzida por Oscar Pereira da Silva, todas versam sobre a mesma questão, a figura feminina como objeto e ao papel masculino, resguarda a posição do típico voyeur. O interessante é distinguir as diversas formas que este jogo dicotômico dos papéis de gênero é elaborado e reelaborado nas diferentes composições.

GRUPO 1 - ESCRAVAS NA ANTIGUIDADE

JEAN-LÉON GÉRÔME, *Atelier de Gérôme: Achat d'une esclave*, 1857.

Pintura, 39,7x28,3cm. Coleção particular.

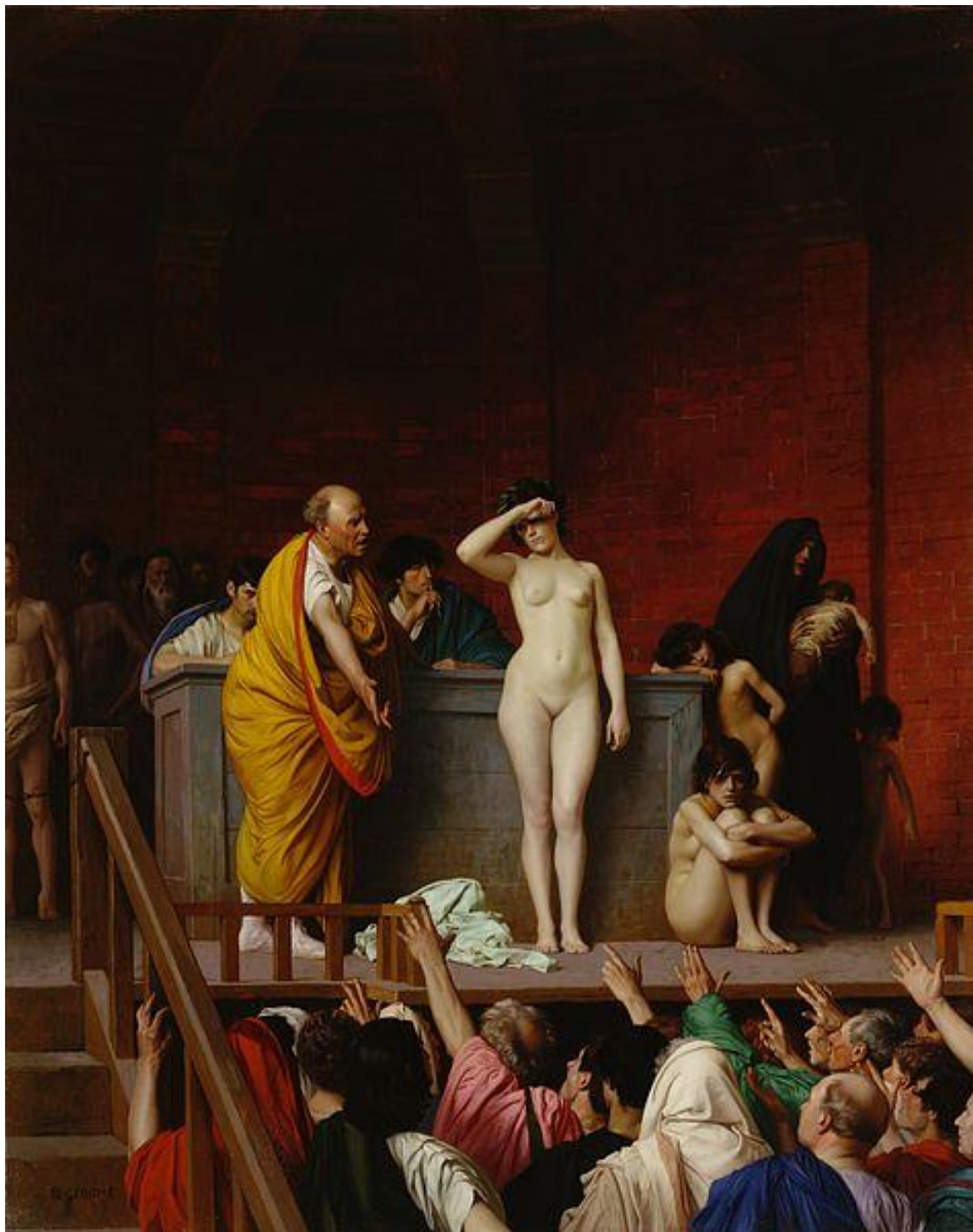


JEAN-LÉON GÉRÔME, *Esclave grecque*, 1870. Pintura, 54,5x37cm.

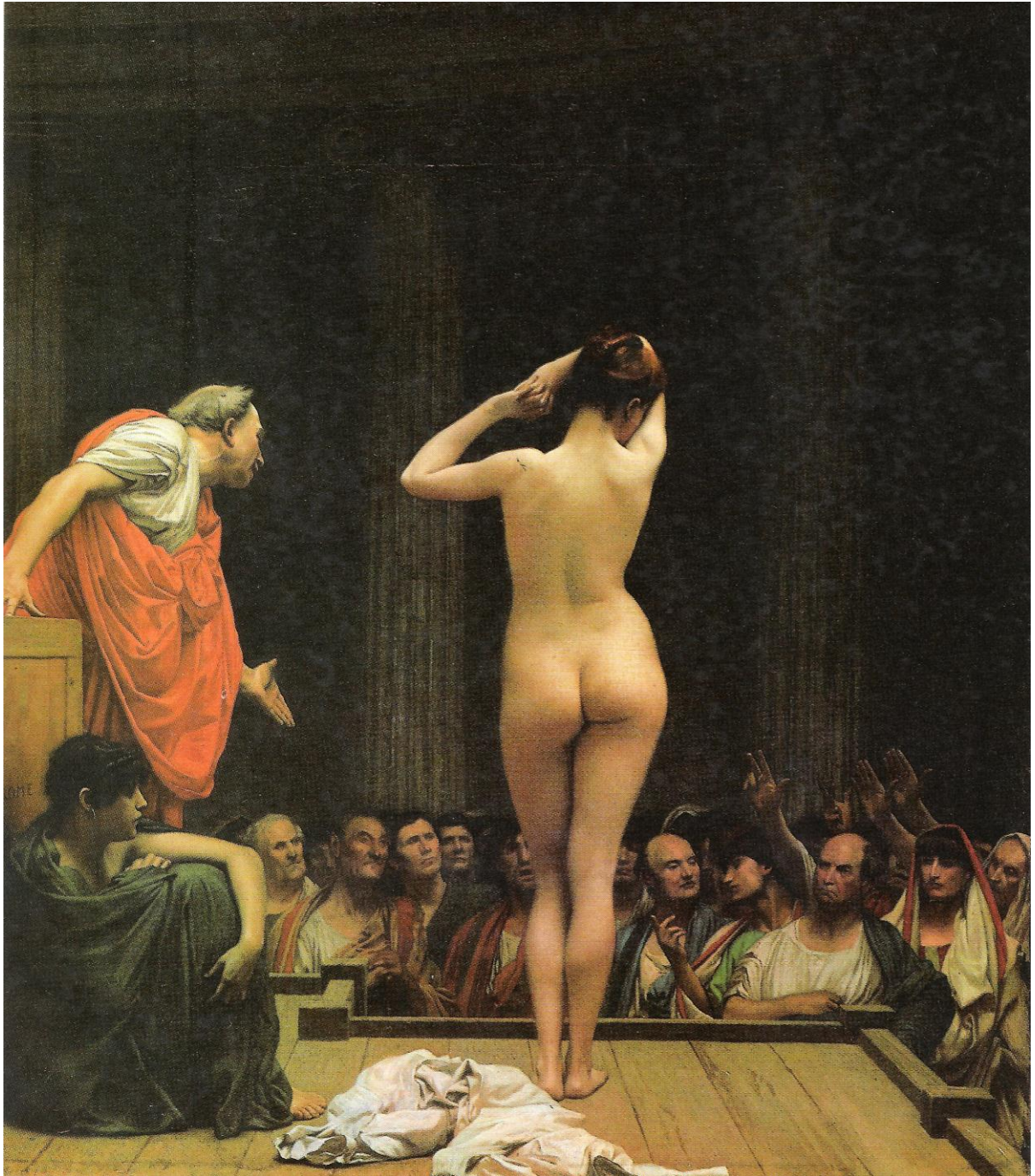
Museum of Fine Arts, Boston.



JEAN-LÉON GÉRÔME, *Vente d'esclaves à Rome*, 1884.
Pintura, 92x74cm. Musée de l'Ermitage, São-Petersburgo.



JEAN-LÉON GÉRÔME, *Vente d'esclaves à Rome*, 1886.
Pintura, 64x57cm. The Walters Art Gallery, Baltimore (Maryland).



O primeiro quesito que chama a atenção é a distinção temporal presente em três das quatro pinturas. "Atelier de Gérôme: Achat d'une esclave" foi realizada em 1857, ainda considerado um jovem artista, um ano antes da realização desta tela, fez sua primeira viagem para o Egito (duração de 8 meses). Neste mesmo ano acabará por se instalar na "La Boîte à Thé", ele ainda se encontrava em forte ascendência dos camaradas "Neo-Grecs", principalmente por dividirem o mesmo espaço de criação na Boîte. Diferentemente de suas escravas orientalistas, o artista não se atém em recriar com detalhes o cenário do mercado de escravos. Este mercado parece uma mistura de dois mundos. A luz amarelada confere uma atmosfera oriental, em recorrência de seu recente retorno do Egito, porém o vestuário das personagens masculinas é próximo à concepção das togas romanas, principalmente a do homem em primeiro plano que avalia os dentes da escrava. Assim como também os traços dos homens em primeiro plano se assemelham a traços caucasianos masculinos, suas barbas não tão volumosas e sua pele branca.

Gérôme apresenta um determinado domínio da composição pictórica da pele totalmente desnuda da escrava, proporcionada por um efeito chiaroscuro, jogando uma luminosidade oblíqua sobre o corpo da escrava. No entanto, a tentativa de compor um rosto lânguido, assim como o corpo todo, demonstra uma expressão de cansaço ou de fraqueza, a sua figura e a inexistência de algum recurso que lhe cubra a área pélvica contribui a escolha que foge ao naturalismo na composição da imagem feminina. Seus braços estendidos em direção ao chão não demonstram nenhuma resistência ao homem que penetra sua boca com o dedo, de forma análoga a um estupro, se aproximado de seu corpo vulnerável. A languidez de seu corpo se assemelha a de uma boneca de pano, ou seja, em referência a composição corporal, esta escrava em específico destoa da possibilidade de ser feita a partir de um modelo-vivo, pois sua anatomia apresenta uma composição muscular quase mole, destituído de um esqueleto, em particular uma ausência de uma espinha dorsal, devido a estranha curvatura do pescoço e o desenho das ancas e da cintura.

Por último o título do quadro indica que a obra foi realizada em ateliê, o que explica a falta de detalhes do cenário, caso fosse realmente sua intenção a de realizar uma pintura orientalista.

Durante as pesquisas não foi possível encontrar uma reprodução colorida de "Esclave grecque" de 1870, em seu catálogo Ackerman¹²² descreve que o fundo é ocre, como também

¹²² ACKERMAN. *Op. Cit.*, p.228

ressalta que é um trabalho inacabado, portanto, a obra mais se aproxima de um estudo, uma academia. Provavelmente o trabalho não foi concluído, pois neste ano, precisamente em agosto, a França entra em guerra e Napoleão III é exilado em Londres enquanto é realizada a proclamação da IIIª República.

Por determinado período o pintor e sua família também se refugia em Londres, pois facilmente se pode concluir que politicamente Gérôme apoiava o Segundo Império, afinal sua posição na École des Beaux Artes foi conquistada graças uma nomeação do governo, antes mesmo dele se tornar membro do Instituto, o que ocorreu em 1865.

Retornando ao quadro, percebe-se que o corpo lânguido e a área pélvica continuam a denotar o recurso da idealização, mas graças a escolha da posição da mão direita que segura o rosto finamente desenhado, diminui a sensação de estranheza que aparece em "Atelier de Gérôme: Achat d'une esclave", o pescoço agora apresenta uma estrutura óssea plausível. O rosto e os joelhos estão perfeitamente desenhados graças ao jogo de luz e sombra. A inclinação do rosto e os olhos perdidos no nada exprimem a angústia de sua posição na pirâmide social, em uma opinião totalmente pessoal esta é a única característica que a diferencia de uma academia, pois não existe nenhum elemento ou objeto que a identifique como uma escrava grega.

As duas escravas romanas a seguir não podem ser analisadas separadamente por uma série de motivos. Primeiramente os quadros formam uma dupla composição, até mesmo podendo referir-se á duas versões de uma mesma tela, pois ambos os quadros se chamam "Vente d'esclaves à Rome" e foram finalizadas no mesmo ano, 1884.

As duas escravas romanas compõem duas perspectivas diferentes de quase a mesma cena, a primeira vista de frente e a segunda como se o expectador estivesse em cima do palco de madeira junto com as escravas expostas, pode-se até dizer que o observador poderia ser um desses objetos humanos a serem vendidos para estes patrícios, um recurso que facilita esta transposição de imagem é o posicionamento da escrava central que aparece com posições semelhantes dos braços. O braço direito nas duas pinturas cobre o rosto da mulher envergonhada por sua exposição gratuita ao olhar de qualquer voyeur, já o braço esquerdo aparece estirado (1º) e no (2º) dobrado, auxiliando o braço direito a lhe proteger da vergonha. Podemos até ariscar que este foi uma pitada de seu "bom humor", sinalizando que aquela mulher ficou todo o tempo de produção da segunda versão exposta àquela multidão de homens e agora ela está cansada para se proteger, cobrindo seu rosto só com o braço direito, ou melhor, sua posição física já procura

outros recursos para fugir dos olhares, na tentativa de atenuar a consciência da exposição categórica de seu corpo como objeto.

Outros elementos que conferem essa mudança de perspectiva é a presença do mesmo mercador de escravos expondo seus produtos, velho com uma careca parcial e o braço estendido em posição de demonstração, só modifica a cor de sua toga de amarelo para vermelho. No chão o mesmo tecido branco todo amarrotado aparece aos seus pés, supostamente este seria sua vestimenta antes de chegar a vez de seu leilão

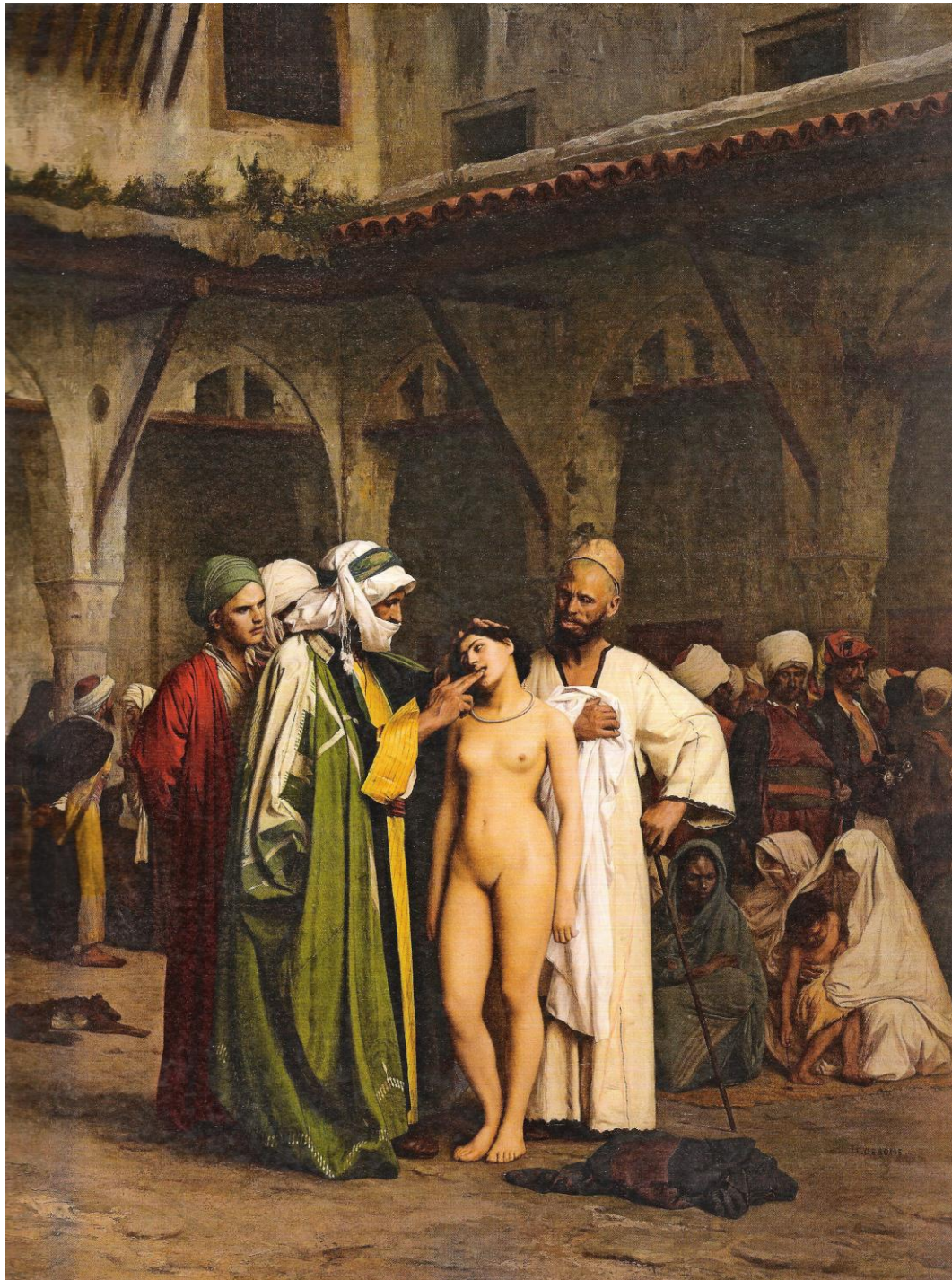
A primeira escrava (vista de frente) permite que o observador apreenda toda a dimensão de carne humana exposta, mulheres, crianças e homens se misturam em meio ao mercador de escravos e seus ajudantes. A figura feminina expõe uma pele tão alva que se destaca do fundo vermelho. A mulher é tão branca que quase parece uma Venus idealizada. Recordando da lição de Gérôme que o verdadeiro artista é aquele que copia a natureza em sua beleza, esta escrava romana poderia ser o perfeito exemplo deste conceito. O artista retrata a mulher quase como um mármore de alguma escultura da Antiguidade, a destitui de qualquer elemento realista demais à torna-la feia aos olhos, por isso seu corpo não possui nenhuma alusão a presença de pelos, sua pele é lisa como a de uma criança.

A segunda escrava (de costas para o observador) caso todo o cenário a sua volta fosse apagado, seria uma perfeita academia realizada com certeza de uma aula de modelo-vivo, caso o mestre precisasse dar o exemplo da forma correta de pintar, do domínio total do desenho, da carnção iluminada mais em certos pontos do corpo que outros, e da anatomia. É possível perceber até mesmo os ossos que ligam o braço às costelas, formando um pequeno relevo nas costas conforme a exigência da posição do braço, além de ser visível a curvatura da espinha dorsal. Outro elemento que a caracteriza como um modelo-vivo, presente no ateliê em carne e osso é o desenho do coque de seus cabelos acobreados, procurando, supostamente, manter o penteado adornado por sua modelo, pois não apresenta uma escolha de manipular o cabelo seguindo algum exemplo encontrado em estatuas da Antiguidade. A sensualidade deste corpo é evidente, esta mulher com certeza poderia existir, suas formas arredondadas, principalmente no quadril, compõem o que é belo no corpo feminino, suas curvas, acentuadas por um perfeito chiaroscuro da composição de sua epiderme. Realmente existe uma idealização acrescida de grande quantidade de sensualidade.

GRUPO 2 - ESCRAVAS NO ORIENTALISMO DE GÉRÔME

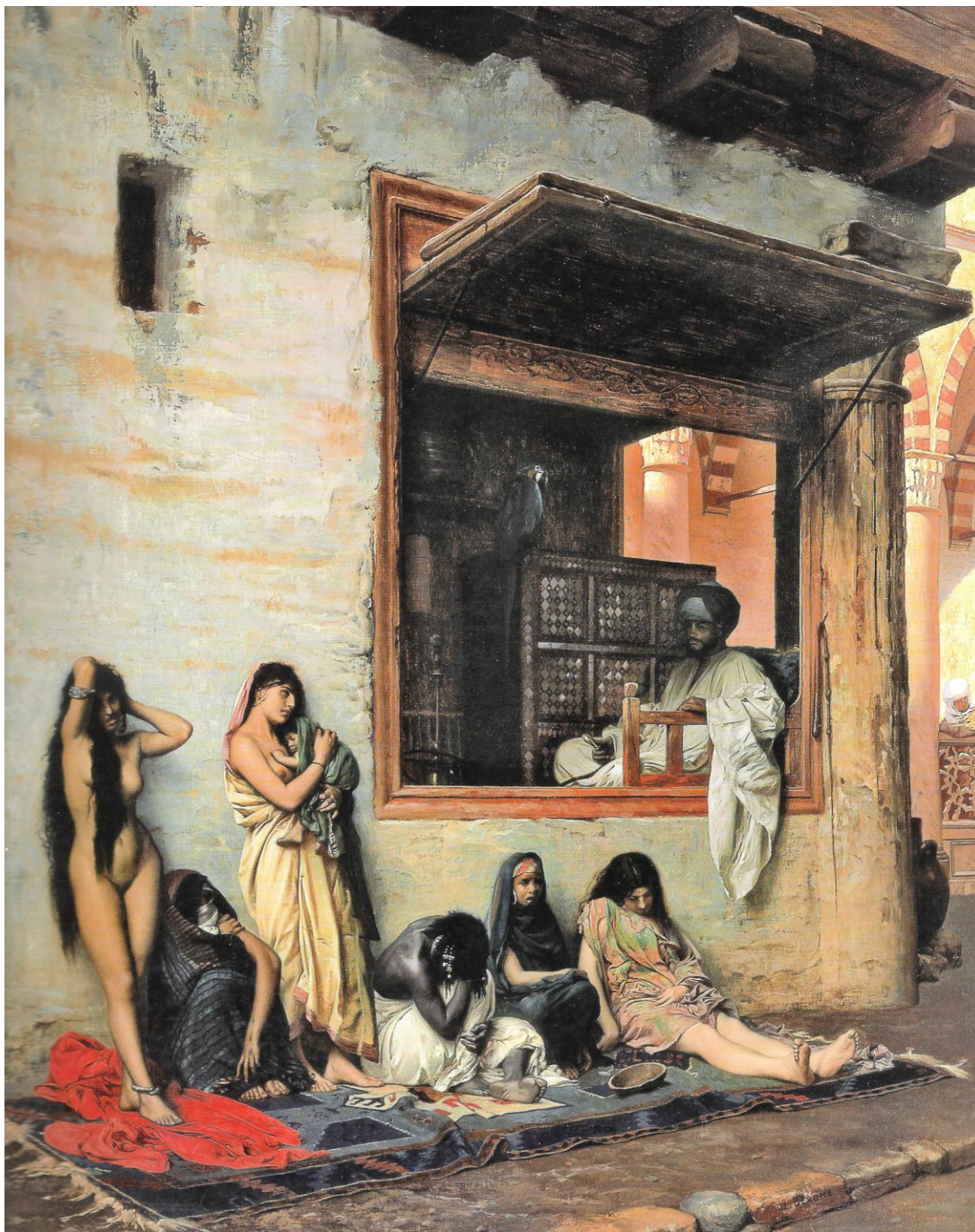
JEAN-LÉON GÉRÔME, *Marché d'esclave*, 1866.

Pintura, 83,8x63,5cm. Sterling and Francine Clark Art Institute,
Williamstown (Massachusetts)

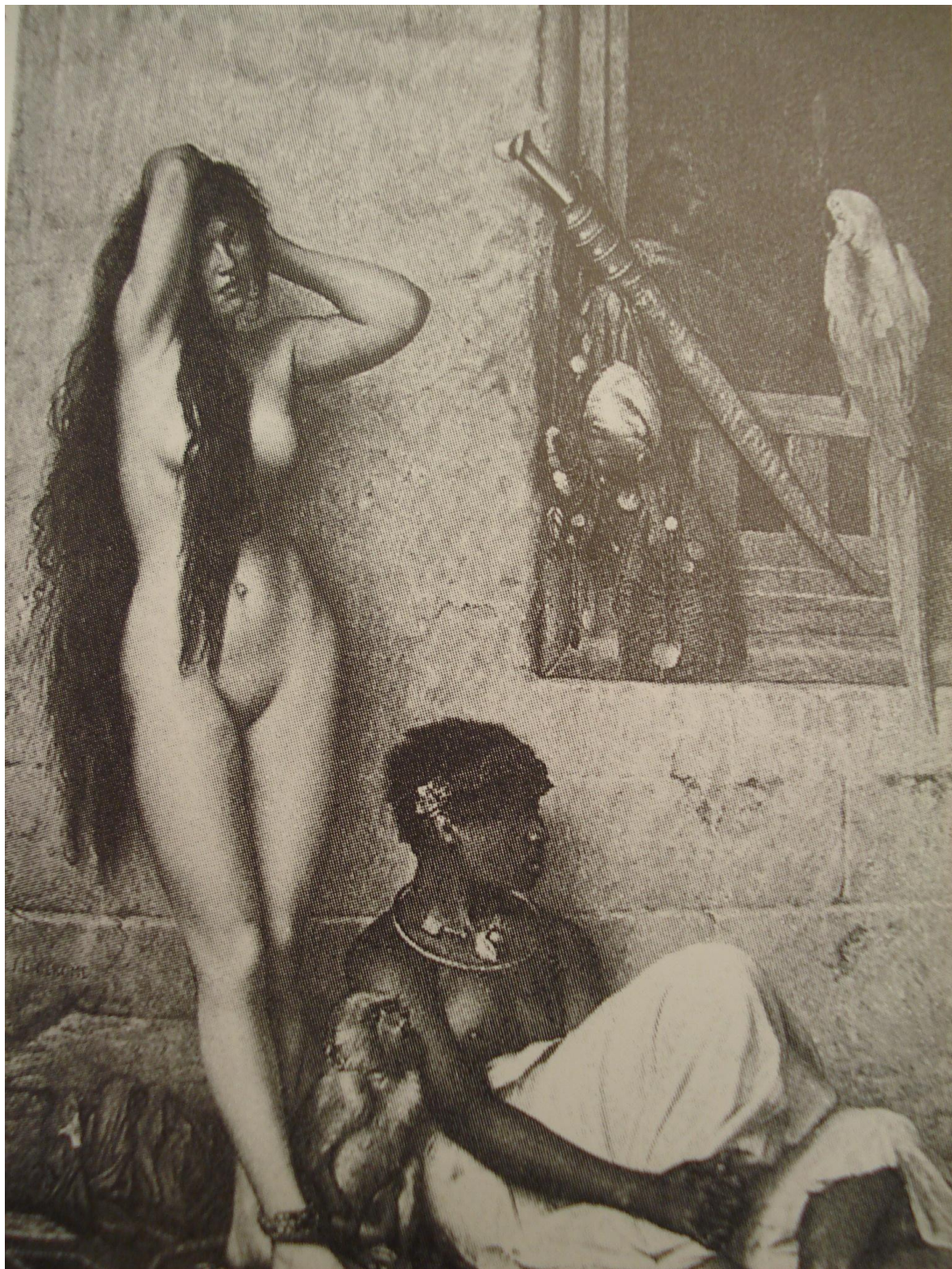


JEAN-LÉON GÉRÔME, *A vendre Esclaves au Caire*, 1871.

Pintura, 75x60cm. Art Museum, Cincinnati (Ohio).



JEAN-LÉON GÉRÔME, *A vendre Esclaves au Caire*, 1873
214x142cm. Guache, Musée de l'Art et de l'Industrie, Roubaix.



Antes de nos aprofundarmos na análise das escravas dentro da pintura orientalista de Jean-Léon Gérôme é importante destacar o que significou este gênero fortemente presente na pintura do mestre francês, pois estamos lidando com uma arte que trabalha diretamente com termo muito mais profundo do que meramente um gênero de pintura, o Orientalismo, um discurso eurocêntrico que serviu como ferramenta legitimadora de exploração Imperialista, galgado na hipótese da inferioridade racial e cultural das civilizações não europeias.¹²³

Durante o século XIX tanto a pintura quanto a fotografia foram utilizadas como veículos de divulgação das imagens do que então era considerado o “OUTRO”, as quais retratavam elementos da sociedade definidas como exótico, barbárie, tudo de tão diferente da suposta civilidade da Europa.

A escravidão seja a retratada pela palheta de Gérôme no Egito ou nas *cartes-de-visites* produzidas por Alberto Henschel de escravos ou indivíduos mestiços encontrados no Brasil possuem a mesma finalidade de produção, o de alimentar o imaginário europeu. Na verdade, encontrava-se em voga a constituição desse imaginário a respeito do universo do “outro” redescoberto pelas expedições imperialistas, pois o domínio europeu no século XIX não se tratava apenas em chegar, tomar conta, e explorar as riquezas dos territórios de outros continentes. Nesse momento as expedições visavam um caráter científico, o de também pesquisar a fauna e a flora dessas diferentes localidades e a sua história natural, englobando observações a respeito do indivíduo, o “outro”, aquele reconhecido como “o inculto, o irracional, o primitivo, o inferior e o perigoso”, devido suas práticas culturais, as então, conhecidas civilizações asiáticas e africanas.

O discurso europeu acaba por si mesmo criando uma invenção do Oriente que é alimentada pela literatura como *Les Orientales* de Victor Hugo e *Salammbô* de Gustave Flaubert, além das óperas, ballets, e musicais. Enquanto que a fotografia e a pintura se tornavam o recurso de constituição imagética supostamente fidedigna ao que deveria ser encontrado no Oriente retratado nos livros e teatros.

O Orientalismo na pintura tem como um de seus maiores expoentes a arte de Jean-Léon Gérôme, a qual é composta para além da figuração das escravas abordadas na presente

¹²³ Consultar: SAID, Edward W. *Orientalismo : o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

pesquisa. O exótico está nos encantadores de cobras, nos banhos públicos, nos barcos fúnebres, ou seja, tudo que é distanciado da realidade da burguesia francesa.

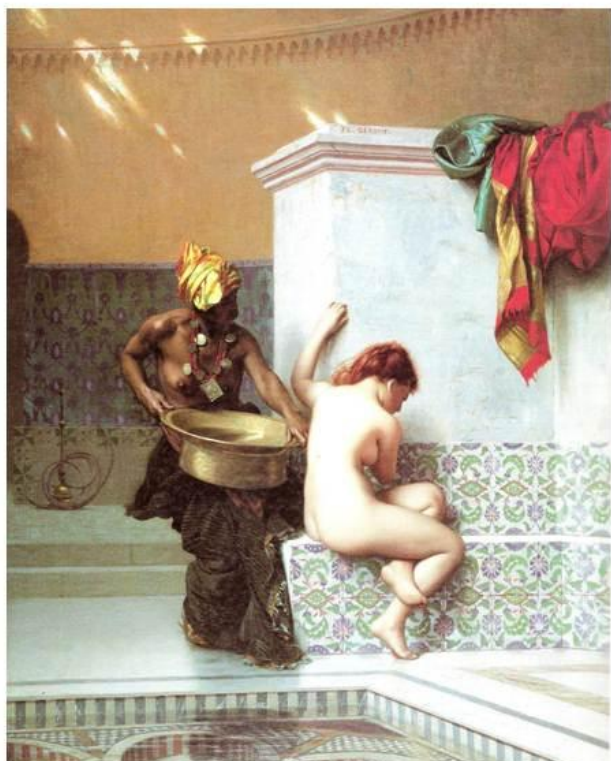
No livro, *The Politics of Vision: essays on Nineteenth-Century Art and Society*, a historiadora da arte Linda Nochlin realiza uma análise da pintura orientalista, utilizando o mestre francês como principal exemplo deste gênero artístico¹²⁴. Segundo Nochlin o Orientalismo elaborado por Gérôme é produto de um tempo paralisado, pinturas de imagem do pitoresco, sugerindo que o mundo Oriental é um mundo sem modificações, um mundo atemporal, cujas roupas e manifestações culturais não foram “tocadas” pelo curso da história, isenta da ação dos acontecimentos recentes provenientes do contato com o mundo Ocidental, em outras palavras, um retrato do “outro” carregado pelo imaginário, sumariamente exótico.

A crítica de Nochlin diretamente a pintura de Gérôme está no modo como sua arte constrói uma mistificação do Orientalismo através do que ela chama de “pseudo-realismo”, pois o artista recorre a um discurso de cientificismo para compor suas obras. No caso, estamos nos referindo ao funcionamento da composição de sua arte de ateliê composta por diversos esboços para a elaboração verossímil das vestimentas presenciadas por ele em suas expedições pela Síria, Egito, etc. O mesmo sentimento de fidelidade ao original está na composição dos cenários, baseado em localidades presenciadas pelo mestre francês, ou somente pelo registro fotográfico, o qual é interpretado como verdade, recurso possuidor de caráter documental fidedigno dentro da mentalidade do século XIX, essa qualidade se explica devido à capacidade dessa nova descoberta tecnológica em registrar os menores detalhes de uma paisagem, muitas vezes imperceptível ao olhar do pintor.

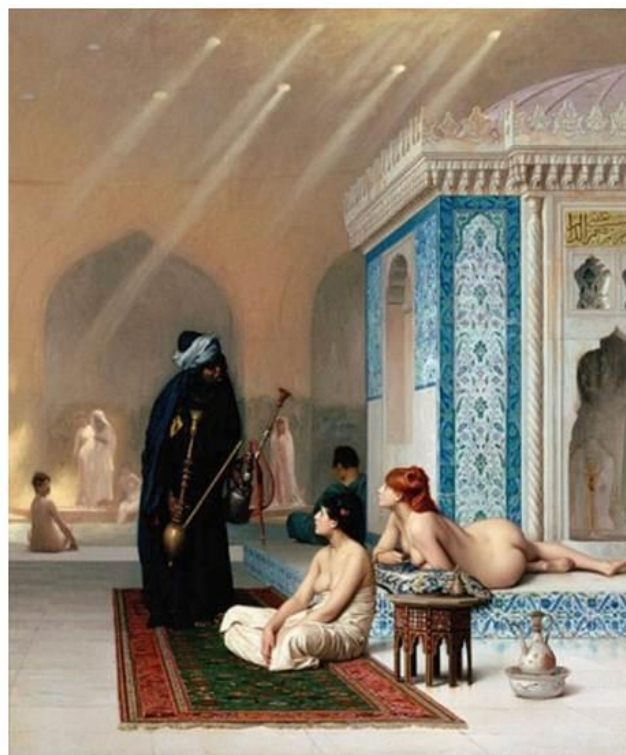
Na verdade, essa característica da arte de Gérôme o faz se autodenominar na época como um “produtor de imagens científicas” devido suas qualidades de verossimilhança com a realidade na elaboração de suas composições. Assim, o “pseudo-realismo” qualificado por Nochlin se constitui exatamente nessa própria postura de Gérôme, o de afirmar que suas obras são fidedignas a realidade dos países do Oriente, porém de acordo com a historiadora, essa “realidade científica” é elaborada para compor imagens do pitoresco, do exótico, praticamente que poderia servir de ilustração para a literatura orientalista produzida na mesma época.

¹²⁴ NOCHLIN, LINDA “The Imaginary Oriente”. In: *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. London, , Thames and Hudson, 1994, pp.33-59

Se nos voltarmos diretamente para suas telas esse fenômeno torna-se mais compreensível. Conforme mencionado anteriormente, a pintura Orientalista de Gérôme não se resume as imagens de escravas trabalhadas nessa dissertação, portanto, ainda trabalhando com a representação feminina iremos utilizar como exemplo as cenas de banhos públicos, temática essa ricamente explorada pelo artista francês.



Jean-Léon Gérôme.
Moorish Bath, 1880.
Boston, Museum of Fine Arts.



Jean-Léon Gérôme
Une piscine dans le Harem, 1876
Óleo sobre tela, 73,5x62cm
São Petersburgo, Hermitage Museum.

Difícilmente é possível negar nas duas telas a presença de uma elaborada composição do cenário, esse mérito nunca poderá lhe ser negado, pois durante suas viagens os banhos públicos foram uma das localidades ricamente estudadas pelo lápis dos esboços de Gérôme. Contudo, é importante frisar que esses esboços foram realizados quando os banhos estavam fechados à presença de seus frequentadores. Assim, toda a atenção de Gérôme em seus registros não se encontra na observação antropológica e sim na constituição dos detalhes do cenário. Uma vez, já instalado novamente em seu ateliê em Paris é que as figuras femininas serão acrescentadas

a esse cenário exótico, através de estudos de modelo-vivo, muitas vezes estes modelos são italianas ou francesas, ou seja, de uma etnia que não é aquela observada durante suas viagens.

Portanto, podemos afirmar que Gérôme é realista dentro de uma concepção estética, na composição dos detalhes da ambientação e da elaboração anatômica de suas figuras. Por outro lado, essa mesma fidelidade não é perceptível na composição em si, pois toda sua construção de discurso está galgada em uma determinada teatralidade do exótico, com seus atores e objetos cênicos que compõe uma imagem fictícia do Oriental. As pinturas orientalistas de Gérôme não estão refletindo uma realidade totalmente pronta, mas como todos os artistas desse gênero, está produzindo significados.

Observando as duas telas podemos constatar que no mínimo Gérôme apresenta uma preocupação com uma exatidão etnográfica, opondo a etnia da serviçal turca e a beleza alva da outra figura feminina que representa as imagens de fetiche dos Salões de Paris. A presença da oposição étnica tem por serventia criar o “plano de fundo Oriental original”, uma garantia de veracidade, que funciona de forma semelhante á composição do cenário e dos objetos selecionados para complementar sua figuração, como por exemplo, a constante presença da narguile, signo usual para caracterizar as culturas do Oriente.

Caracterizar a pintura orientalista de Gérôme é o primeiro passo para nos adentrarmos nesse universo de escravas que serão trabalhadas nesse segundo bloco analítico, o qual iniciasse no próximo parágrafo.

Diferente das escravas da Antiguidade Clássica a distância das datas que percorre as três obras é de menos de 10 anos. O que não quer dizer que a análise será mais sintética ou mais superficial. Pelo contrário, a imagem da mulher na pintura orientalista é um signo envolto de fantasia, exotismo e sensualidade, alimentado pela literatura de *Mil e uma noites*, a poesia de Victor Hugo e as invenções pictóricas de Jean-Auguste-Dominique Ingres, que carregam consigo as liberdades voluptuosas.

A “*Marché d’esclaves*” (1866) e “*A Vendre Esclaves au Caire*” (1871) são imagens que retratam mercados de escravos no Oriente. A possibilidade de ter um contato com as telas originais aprimora a percepção da utilização das cores e sua aplicação técnica, no qual o artista consegue criar imagens com uma perfeição inigualável, um suposto realismo fotográfico¹²⁵, onde

¹²⁵ O uso da expressão realismo fotográfico faz referência a contribuição que a fotografia proporcionou para a composição dos cenários de suas telas orientalistas. Durante suas viagens Gérôme teve acesso a daguerrotipos como equipamento auxiliar para apreender os cenários, particularmente o material produzido por fotógrafos que

visivelmente se percebe a experiência do artista em viagens por países como Turquia e Cairo, há muito mencionadas nas bibliografias produzidas sobre Gérôme. O interessante de se observar nas duas pinturas em questão é a forma como as figuras femininas são retratadas apesar do tema por si só apresentar um forte caráter de sensualidade. O aspecto de languidez da postura dessas “mulheres-objeto” se sobressai transmitindo uma mistura de descaso e conformidade destas mulheres perante a situação de exposição de seus corpos, provavelmente pela falta de força para tal reação devido à violência vivenciada por elas nestes ambientes. Ao que parece, a intenção da composição de Gérôme era exatamente esta, transmitir, talvez, uma dualidade entre realidade e ficção, ou seja, manteve sutilmente a crueldade implícita na exposição dos corpos dessas “supostas escravas, na” criação de figuras femininas sem força e agregada a esta imagem a atração erótica do “voyeur”, comum em composições pictóricas que abordam o nu.

"Marché d'esclaves" de 1866 é uma obra realizada após a segunda visita de Gérôme ao Egito. Observando sua composição se percebe que a tela "Atelier de Gérôme: Achat d'une esclave", concretizada quase 10 anos antes, agora, se colocada em comparação com “marché”, pode até parecer um estudo para a composição feita em 1866, pois as personagens principais se mantêm nas mesmas posições, o mercador logo atrás de seu produto de exposição, o interessado ou comprador examina os dentes da escrava, de forma semelhante a violação corporal representada na versão anterior, enquanto os outros dois homens se mantêm atrás do homem interessado no produto. Todavia, o suposto escravo ou serviçal que tem metade de seu corpo a mostra é substituído por um jovem que poderia ser filho do comprador, pois suas roupas parecem adequadas a um jovem pertencente ao topo da hierarquia social, e seu olhar para a escrava acompanha a avaliação que se sucede. Os homens agora apresentam características de mouros, com a pele levemente bronzeada, cabeças cobertas e barbas mais espessas. Gérôme volta toda sua

acompanhavam as expedições, possibilitando, desta forma, conseguir preservar determinados detalhes que escapam a memória, ou mesmo ao esboço. Diversas obras Orientalistas produzidas pelo mestre francês possuem referências fotográficas na composição de seus cenários, como: “Le marche aux chevaux ou Marchand de chevaux au Caire (Le cheval à la montre)” (1867) que faz alusão diretamente a fotografia de Auguste Bartholdi “Moucharabieh, Moka (Yêmen)”, cuja data de produção é supostamente indicada entre 1º de abril e 19 de maio de 1856. As principais modificações realizadas na pintura de Gérôme se resguardam a inclusão de personagens humanos e a figura de um cavalo. Enquanto a edificação arquitetônica continua praticamente a mesma, exceto a estilização da janela à esquerda e a representação da janela direita aberta, permitindo a inclusão de uma figura humana neste espaço. Recurso semelhante ocorre na composição de “La prière publique dans une mosquée” (cerca de 1871), onde se utiliza da fotografia de Émile Bécard “Intérieur de la mosquée d’Amroux” (cerca de 1870) pertencente atualmente ao acervo de The Getty Research Institute, Los Angeles, California.

FONT-RÉAULX, Dominique de. “Le désir de faire vrai, Gérôme et la photographie ». In : *Jean-Léon Gérôme: l’histoire en spectacle*. Paris, Skira Flammarion, 2010, pp.213-256

atenção para os elementos do cenário, as construções em pedra com portais em arco e suas sacadas. O vestuário rico em detalhes, produzindo variações de turbantes e do colorido da mistura dos tecidos. Os personagens terciários também apresentam um cuidado no desenho da composição das roupas, pois elas evidenciam o status social do personagem: escravos possuem apenas um tecido sem corte para cobrir o corpo; o comerciante (mercador) utiliza uma túnica de algodão cru; homem de posses ou marechais, vários tecidos coloridos, turbante na cabeça etc.

Portanto no quesito detalhes do cenário e vestuário, Gérôme estudou com afincado durante esta sua segunda passagem pelo Oriente. Contudo, conforme a análise de Dominique de Font-Réaulx, conservador do Museu do Louvre (Paris), publicada no catálogo *Jean-Léon Gérôme: l'histoire en spectacle*¹²⁶, apesar da fidelidade com que Gérôme retrata o ambiente oriental ainda não se pode afirmar que o mercado de escravos funcionava à maneira exposta na tela, não há documentação suficiente para tal afirmação, apesar de se ter certeza da existência de escravos no Egito. O que é real nesta tela e em todas as outras que abrangem esta temática é a presença de uma aura sensual e pictórica em suas escravas.

A escrava de "Marché d'esclaves" apresenta a mesma postura lânguida da versão de 1857, mas mais sensual, acompanhada do adereço que representa sua inexistência na pirâmide social, uma argola de metal em volta do pescoço, que seu caimento não deixa de ser exótico e sensual. Sua composição física continua beirando os limites do ideal clássico e a beleza carnal. Tanto nestas duas composições como em "Déjeuner sur l'herbe", de Manet, a figura de uma mulher nua em meio a homens vestidos de acordo com a sua sociedade é retratada. Porém, diferenciam-se em um ponto crucial: o local onde se passa a situação. É moralmente inaceitável como ocorre no quadro de Manet, cujos personagens são retratados como indivíduos que podem ser encontrados dentro do cenário cotidiano da sociedade francesa. Diferentemente de "Atelier de Gérôme: Achat d'une esclave" e "Marché d'esclaves" obras de arte cujo cenário é transferido para um ambiente acessível para a maior parte das pessoas somente através do imaginário, a ilusão de uma realidade longínqua.

A postura escolhida por Gérôme aos seus personagens foi motivo de piada nas caricaturas do Salão de 1867. Na ilustração aparecem os quatro personagens de primeiro plano, a sexualidade da figura feminina é coberta pelo tecido do quadro original. O "comprador" avalia os dentes da escrava, e eis aqui que o caricaturista encontra sua piada, ele nota que a boca do

¹²⁶ Catálogo: *Jean-Léon Gérôme: l'histoire en spectacle*. Paris, Skira Flammarion, 2010, pp.272-274

examinador aparece coberto por seus turbantes e eis que a legenda lhe atribui o sentido de humor: “*Un Arabe qui a mal aux dents achète un esclave pour lui mâcher son diner*” (Um árabe que está com dor de dente compra uma escrava para mastigar ser jantar).¹²⁷



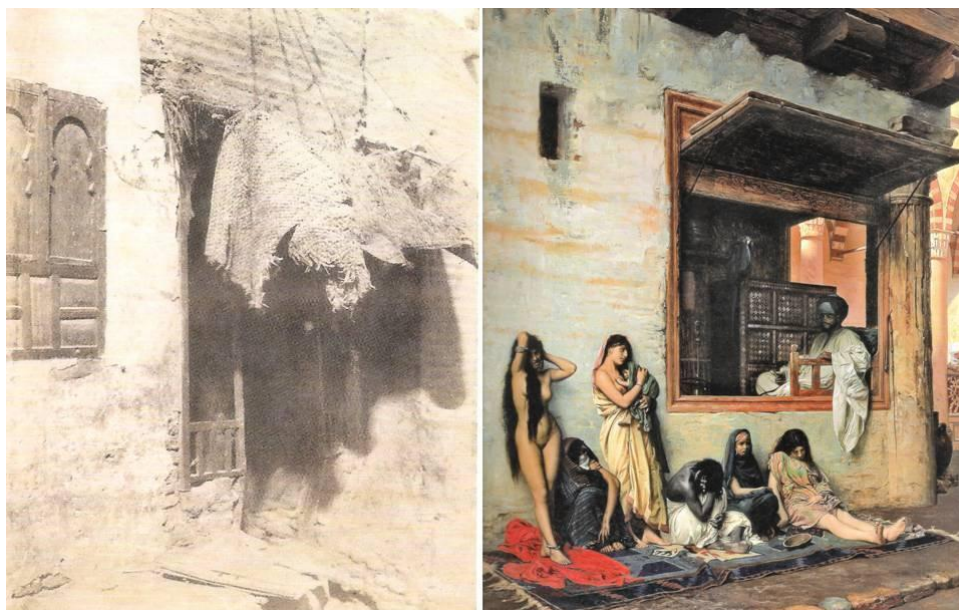
Cham au Salon de 1867, Paris, gravura, Paris, Musée d’Orsay, documentação.

Na verdade a ideia do “comprador” avaliar os dentes de sua escrava faz citação do hábito usual na compra de cavalos em se averiguar a qualidade do animal de acordo com a força de sua dentadura. A imagem ironicamente denigre a figura humana feminina comparando-a com um animal.

As outras duas imagens da temática orientalista possuem a mesma característica de “*Vente d’esclaves à Rome*”, são imagens complementares, no entanto, foram realizadas em anos diferentes e possuem técnicas de arte diversa de composição. “*A vendre esclave au Caire*” de 1871 retrata várias formas de exposição feminina, seja a escrava com o rosto coberto, a desacordada, a figura materna, a de traços africanos com a pele escura como a noite e por último o total nu. Assim como é recorrente nas escravas de Gérôme, fiel a arte acadêmica pelo seu senso de concretude e das linhas, posiciona a mulher em um *locus* singular, valorizando o modelo antigo na composição da pele que junto à disposição de um cenário exótico, provoca a ilusão de uma realidade distante.

¹²⁷ VRESSE, Arnauld de. (editor). *Cham au Salon de 1867*, Paris, gravura, Paris, Musée d’Orsay, documentação.

Uma perfeita ilusão, a mistura da realidade com o fantástico, ou mesmo o pseudo-realismo apontado por Nochlin. Segundo Dominique de Font-Réaulx¹²⁸, Gérôme utiliza-se de elementos reais como a arquitetura fotografada por Auguste Bartholdi de uma barbearia no Egito¹²⁹ para compor "A vende esclave au Caire", apenas acrescentando estereótipos como homens de turbante e túnica, figuras femininas intrigantes, umas acudadas cobertas até a cabeça e outras que oferecem seus corpos como atração, e um papagaio, signo do exótico. Unindo todos estes elementos, transformam uma barbearia comum em uma feira de escravos encontrada em livros de literatura. A realidade e a ficção se misturam, colocando-as lado a lado a criação artística de Gérôme se destaca. A simples construção em terra cota recebe algumas intervenções pictóricas que aprimoram seu charme, como por exemplo, na estrutura do prédio é acrescida uma coluna clássica parcialmente oculta pela janela. Contudo, este não se qualifica como o exemplo mais verossímil, diversas alterações foram realizadas entre a fotografia e a produção pictórica. Melhores exemplos são encontrados na composição de "Le marche aux chevaux ou Marchand de cheveaux au Caire (Le cheval à la montre)" e "La prière publique dans une mosquée", baseadas em fotografias de edificações do Oriente.



(À Esq.) Auguste Bartholdi. "Boutique de barbier à Minieh, Egypte". Produção entre 10 de dezembro de 1855 e 8 de março de 1856. Musée Bartholdi

¹²⁸ Catalogo: Jean-Léon Gérôme: *l'histoire en spectacle*. Paris, Skira Flammarion, 2010, p.274

¹²⁹ BARTHOLDI, Auguste. "Boutique de barbier à Minieh, Egypte". Produção entre 10 de dezembro de 1855 e 8 de março de 1856. Musée Bartholdi.

O crítico da época, Théophile Gautier sublinha a ambiguidade da pintura dos nus femininos de Gérôme, entre a fidelidade do modelo antigo e a tentação erótica.¹³⁰ A "A vendre esclave au Caire" de 1873¹³¹ é feito de guache diferentemente dos outros trabalhos, mas compõe a sua escrava dentro do padrão reconhecido por Gauthier. A primeira vista parece simplesmente uma ampliação dos detalhes da obra do mesmo nome feita em 1871, porém, ao aplicar um olhar mais atento são perceptíveis diversas mudanças. A figura feminina nua de traços de modelos clássicos com aspectos sensuais permanece, mas sem o seu bracelete no braço direito, embora sua tornozela continue a fazer parte da composição, agora ela se encontra mais próxima à janela, e a escrava a seus pés não é mais a mulher toda recoberta de tecidos, é uma africana usando a mesma argola no pescoço retratada em "Marché d'esclaves".

O cenário é reduzido, por isso Gérôme capricha nos elementos exóticos de representação do Oriente, como a tapeçaria turca aos pés da escrava, o pequeno macaco que aparece no meio das duas figuras femininas, o papagaio se repete nesta composição para complementar a ideia de um ambiente rústico beirando o selvagem. E por fim, ao lado da ave, outros elementos que enfatizam o exotismo da cena, a espada e a ornamentação feita de contas e penas de pássaros.

A caracterização do exótico é apenas um dos discursos presentes nesse escopo de escravas, convive a ele simultaneamente a retórica dos salões, onde se delineia a fantasia de posse absoluta dos corpos nus femininos. Por de trás dessa erótica orientalista se institui um duplo jogo de poder segundo Linda Nochlin¹³², o qual se institui por duas vertentes, a diferença dos gêneros, masculino e feminino, e em um segundo momento a oposição do homem Ocidental e homem Oriental, através de uma esfera de poder onde sempre prevalece a supremacia masculina do então, homem caucasiano europeu.

Nesse momento não iremos nos ater a questão política de oposição entre Ocidente e Oriente, conforme elaborado no início da presente análise. No entanto a relação de poder entre o masculino como dominante e o feminino como ser inferior pode ser identificada em todas as escravas de Gérôme abordadas na presente análise. Na verdade essa oposição era usualmente retratada nos salões, sendo mais que aceitável a convenção do nu feminino. Nas telas de Gérôme,

¹³⁰ *Idem. Ibidem*, p.274

¹³¹ A imagem de "A vendre esclave au Caire" de 1873 foi retirada do catálogo de Gerald Ackerman, pois não foi possível encontrar uma reprodução colorida desta obra de arte.

¹³² NOCHLIN, Linda. *Op. Cit.*, pp.43-47.

assim como outros artistas que exploram a temática do Orientalismo, o nu feminino é composto como uma nudez indefesa frente ao poder do homem coberto por roupas. A satisfação do voyeur frente à nudez feminina em alguns casos podem receber um valor moralista, a humilhação da nudez descoberta da adorável escrava que apresenta uma tendência de cobrir os olhos escancarando seu sentimento de vergonha. Portanto, nesses casos a pintura Orientalista apresenta um discurso visível do poder do homem sobre a mulher.

Se compararmos todas as 7 escravas, percebemos de um modo geral que todas apresentam uma mistura de modelo dos nus de ideal acadêmico munidos com o elemento que torna estas figuras femininas mais concretas, a sensualidade. As escravas do grupo Antiguidade estão mais próximas da idealização acadêmica, exceto a escrava romana de “Vente d’esclaves à Rome” (versão com a escrava de costas), pois sua composição é marcada por um jogo tonal enriquecido pelo domínio do chiaroscuro aplicado à epiderme, acaba por torná-la, entre as 7 escravas, a mais sensual de todas. Enquanto tem-se a impressão de que as escravas orientais resguardam uma sensualidade intensificada, nota-se, ao mesmo tempo, que elas não deixam de ser representadas com o usual do “belo clássico”, graças ao imaginário dos harems, a fantasia que resguarda os cenários descritos em *Mil e Uma Noites*. Um ambiente distante, exótico e onírico, mas que faz parte da contemporaneidade, eis o fator de diferencial, a contemporaneidade.

GRUPO 3 - OSCAR PEREIRA DA SILVA E AS ESCRAVAS DE GÉRÔME

OSCAR PEREIRA DA SILVA, *Escrava Romana*, cerca de 1894¹³³
Pintura, óleo sobre tela, 146,5 x 72,5 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil. Transferida do Museu Paulista, 1905.
Crédito fotográfico Isabella Matheus.



¹³³ A reprodução apresentada nesta página é a obra que se encontra originalmente exposta na Pinacoteca, após seu restauro em 2010.

A análise de conclusão deste capítulo apresenta um caráter parcial, pois não temos a intenção de exaurir as possibilidades analíticas inerentes a obra “Escrava Romana”. Na presente análise é levado apenas em consideração a versão do quadro pertencente à Pinacoteca, pois no capítulo 3 iremos nos aprofundar na questão da existência das outras versões produzidas por Oscar Pereira da Silva do mesmo quadro.

Considerando que a “Escrava Romana” receberá um capítulo inteiro dedicado somente à sua composição, o viés analítico do presente momento se limitará dentro de questões presentes ao longo deste capítulo, ou seja, se limitará a realizar uma comparação entre os quadros de Jean-Léon Gérôme que dialogam com a temática da escrava produzida por Oscar Pereira da Silva. Além de refletir sobre as relações entre mestre e aluno vivenciadas por estes dois artistas.

A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva, diferentemente das escravas de Gérôme, foi realizada enquanto seu criador ainda estava em seu estágio de aprendizagem, por isso iremos procurar quais valores presentes na obra poderiam ser incrustados na obra de arte devido à convivência rotineira dentro do ateliê Gérôme. Haveria alguma influência direta das pinturas analisadas anteriormente dentro da escrava composta pelo brasileiro?

De acordo com a abordagem elaborada ao longo de todo o capítulo sabemos que os estudantes dentro do ateliê possuem liberdade na composição devido à pintura ser uma arte mergulhada na subjetividade, ser o resultado da personalidade única do artista. Contudo, como um estudante pode apresentar uma originalidade propriamente sua se ele ainda se encontra em seu estágio de aprendizagem? Ainda não possui o total domínio dos elementos artísticos.

Os princípios repassados por Gérôme a seus alunos são os ideais das formas alcançadas pelo desenho, unidos à capacidade do mestre em cultivar em seus pupilos a capacidade da percepção sincera da natureza. Produzir arte a partir do reconhecimento do belo natural. Em todas as escravas de Gérôme é perceptível uma fidelidade da natureza que confere às suas figuras femininas um alto teor de sensualidade. Uma carnção perfeita que eleva a beleza presente nestas mulheres, reais em sua materialidade, mas que ao mesmo tempo são idealizadas conforme os modelos clássicos, nenhuma falha, defeito, e ou anomalia, é encontrada nestas mulheres escravas. Não existem machucados, feridas ou hematomas nas superfícies de sua epiderme, que ao contrário, é alva e lisa, livre de qualquer elemento realista como os pelos pubianos que, ao contrário de Gérôme, são explorados por Gustave Courbet em “A origem do mundo”, pintor envolvido com os estilos artísticos do romantismo, realismo e impressionismo.

A “Escrava Romana” possui uma concretude na sua epiderme semelhante à escrava da segunda versão de “Vente d’esclaves à Rome”, ambas evidenciam a presença de um modelo-vivo para a realização de suas composições, devido à fidelidade com o qual suas formas corporais são desenhadas. Lembrando que, possivelmente, as outras escravas de Gérôme também foram pintadas a partir de modelos-vivos, pois esta era uma prática comum ao artista, porém suas formas seguem modelos clássicos, idealizadas.

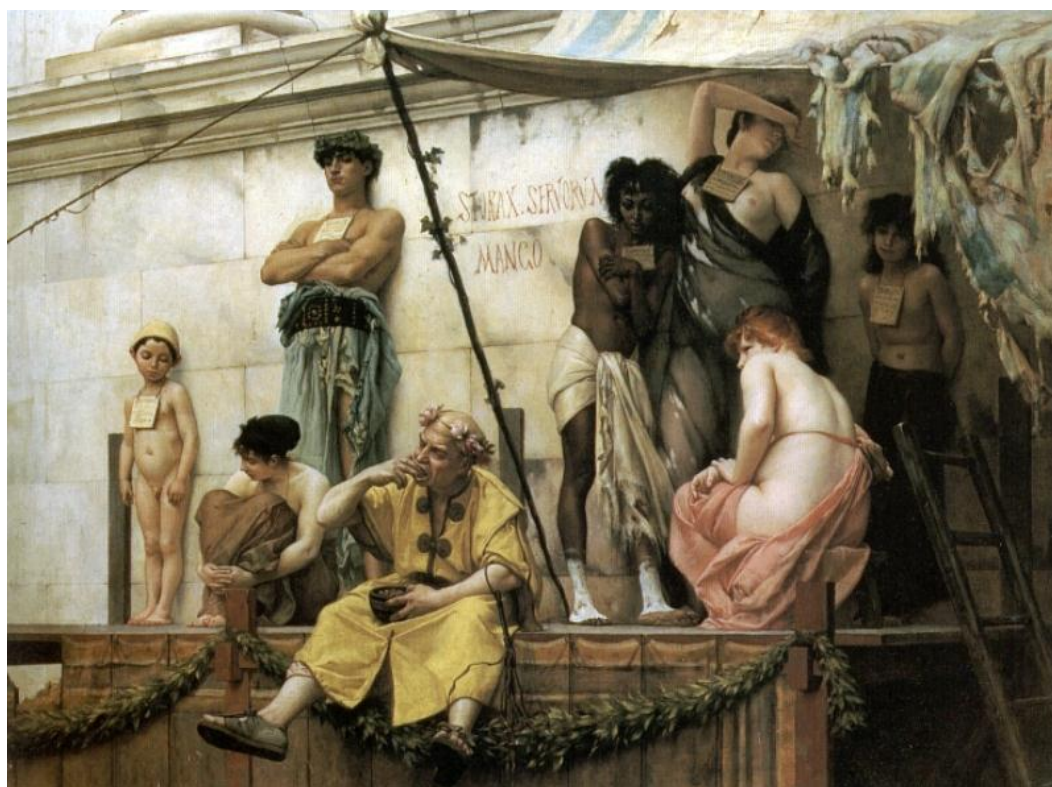
Com certeza a “Escrava Romana” possui poucos traços de idealização, a escrava é uma mulher concreta e podemos levantar a hipótese de que provavelmente a composição foi estudada longamente durante as aulas coletivas no ateliê de Gérôme. A escrava do brasileiro mantém as formas arredondadas de seu corpo, com ênfase no ventre avantajado.

Momento para se abrir um parêntesis, acredito que a escolha por manter um maior naturalismo das formas possa ser um artifício para se criar uma espécie de ironia. A figura feminina carrega uma placa pendurada no pescoço onde aparecem os dizeres “*Virgo XXI ANNUS NATA*” que traduzindo do latim, significa “Virgem de 21 anos”. A figura feminina não induz a nenhum clichê de inocência que acompanha a designação de uma virgem, além de seu ventre avantajado o que para crianças que visitam a Pinacoteca se assemelha a uma imagem de uma mulher grávida, conforme já tive a oportunidade pessoal de ouvir ao canto do ouvido comentários deste tipo.

Esse acontecimento me levou a refletir sobre o uso da ironia, ela me parece verossímil por sua composição realista, o fato da “placa da virgem” recobrir outra cujos dizeres são desconhecidos, e também pelo fato que Oscar Pereira da Silva tinha como mestre em Paris, um dos professores da École des Beaux Arts que possui como uma de suas marcas registradas o bom humor. Assim o aluno teria a liberdade de brincar com sua composição sem sofrer o perigo de ser criticado. Provavelmente esta ironia da “Escrava Romana” deve ter sido apreciada por Gérôme, em sua avaliação pessoal, positivamente, não como professor, nunca como professor, a esta faceta da personalidade resguarda as cátedras e métodos a serem ensinados.

O trabalho pictórico de Pereira da Silva consistiu em adicionar elementos externos para transportar esta mulher do século XIX para a ambientação da Roma Antiga. Utilizando-se de recursos semelhantes à caracterização de “A vendre esclave au Caire” de 1873, agregando à personagem central elementos externos que a transforme em uma escrava romana, tal qual é reconhecido pela antiga ânfora de cobre retratada a seus pés, a placa de identificação no pescoço

com os dizeres em latim, que é complementado com o painel preso a parede de madeira que segue o mesmo estilo de escrita. O recurso da placa no peito das escravas também é trabalhado no “Le marché aux esclaves” (1882) de Gustave Boulanger, artista “Neo-Grecs”, amigo de Gérôme, que já até o substituiu no cargo de professor da École em 1868, enquanto o titular se encontrava em viagem. Afirmativamente Pereira da Silva não conheceu Boulanger durante sua estadia em Paris, pois o artista já havia falecido antes de 1890.



Gustave Boulanger, *Le marché aux esclaves*, 1882

Com relação à “Escrava Romana”, ao analisar sua postura corporal e a composição de seu vestuário, encontramos características originais que diferem das escravas de Gérôme. A respeito de sua postura ela é a única que desafia seu voyeur, apesar de seu corpo manter uma postura relaxada, seu rosto com uma inclinação oblíqua revela uma expressão de desprezo apesar de seus olhos visivelmente cansados, indicando que a mulher não se importa com a exposição social de seu corpo. Diferentemente de Gérôme que retrata suas escravas com posturas lânguidas ou envergonhadas.

A escrava de Pereira da Silva é sensual, destituída de uma idealização exacerbada, o que pode se justificar por ser a única das escravas analisadas que não apresenta uma nudez total, preso à área de seu ventre apresenta um cinto de cobre trabalhado com joalherias que segura um tecido branco no forro e uma espécie de tapete que se transforma em saia. Esta espécie de saia/tapete recorda muito os tecidos de roupas árabes, devido suas listras coloridas. Existe a possibilidade de este tecido baseado em uma materialidade visual tal qual o modelo da escrava, pois Gérôme possuía diversas peças orientais decorando seu ateliê, objetos trazidos de suas viagens. O uso do tapete como saia serve de recurso para evitar qualquer polêmica de atentado moral, enfatizando que a escrava não possui um corpo que segue o modelo clássico, o que a destitui de uma máscara contra a imoralidade.

Outra particularidade entre as escravas francesas e a produzida pelo brasileiro se destaca pela opção da composição. Gérôme na maioria das vezes desenvolve todo um cenário, quase teatralizado, em volta das figuras femininas acuadas pelo olhar ou mesmo pela presença masculina. Diferentemente do estudante Oscar Pereira da Silva que se atém a representação feminina por si só, deixando a constituição do ambiente de um mercado de escravos apenas ao encargo de resquícios de objetos, como a ânfora e a placa no pescoço da figura feminina. Na verdade, diferentemente de seu mestre que precisa construir toda uma ambientação elaborada para caracterizar o mercado de escravos, Oscar pereira da Silva

Pode-se concluir que por Pereira da Silva ainda não se portar como um artista totalmente maduro que persiste esta diferença na elaboração de um cenário reduzido de elementos. No entanto esta ausência de inúmeros elementos permitiu ao jovem artista abordar sua escrava sobre um parâmetro diferente de seu mestre, no lugar de manter dentro da figura feminina uma postura acuada perante este observador que é retratado na pintura e que transfere ao voyeur admirador de arte o mesmo posicionamento repressor das figuras do quadro. A “Escrava Romana” em seu lugar mantém uma postura desafiadora perante seu observador invisível, ela aparece encabulada por ter seu corpo exposto como um objeto, pelo contrario, sua postura irradia confiança, enquanto seu olhar fatigado e sua cabeça que pende para o lado, formando uma diagonal com seu queixo agudo, inspira desconfiança ao mesmo tempo em que atrai o olhar, tal qual a medusa, que a qualquer momento pode transformar em uma estatua de pedra, aquele quem a olhe fixamente nos olhos. A “Escrava Romana” é particularmente uma figura tentadora.

A “Escrava Romana” é realista, o que no caso significa em criar uma imagem feminina destituída de um belo idealizado, como o explorado por seu mestre. A escrava de Pereira da Silva apresenta pés grosseiros e grandes, a anca demasiadamente arredondada, a barriga levemente protuberante, os seios amplos e o rosto com um queixo muito bem delineado, leves linhas de expressão próximas ao nariz, os olhos denotam cansaço por suas profundas olheiras. Enfim, por todas estas características físicas se conclui que a ela é uma figura feminina resultante de um estudo de modelo-vivo priorizando uma interpretação próxima a um “quase” naturalismo, ao contrário de Gérôme que trabalha com o limiar entre o estudo da realidade e o aplicar de uma idealização. A “Escrava Romana” definitivamente é uma mulher e não um ideal greco-romano!

Concluindo pontualmente a análise sabemos que as produções de Gérôme diferentemente de Oscar Pereira da Silva foram realizadas quanto um artista consolidado no meio artístico, e que algumas de suas composições de escravas foram resultados de uma experiência visual para a composição de seus cenários, ou mesmo fruto de um domínio de seu métier que o permite elaborar em detalhes toda uma composição que condiz com a dramaticidade que esta temática inspira. Enquanto é provável que Oscar Pereira da Silva compôs sua “Escrava Romana” a partir da tradicional prática de ensino com uso de modelo-vivo, caso a temática da Antiguidade não sobressai-se a figura feminina em si poderíamos afirmar que o quadro seria uma academia. Como aluno que és, segue os preceitos da tradição compondo os objetos principais, particularmente a figura humana, através da linha. Contudo a busca pelo belo na natureza, pendendo para a idealização não é a escolha feita pelo brasileiro, em seu lugar, é permitido a representação de algumas imperfeições, como as olheiras em baixo dos olhos, compondo uma figura feminina próxima do natural e que possui em seu cerne uma sensualidade tentadora.

CAPITULO 3:
OS SEGREDOS DA ESCRAVA: ANÁLISE,
VERSÕES E RECEPÇÃO DO QUADRO
"ESCRAVA ROMANA"

Capítulo 3 - OS SEGREDOS DA ESCRAVA: ANÁLISE, VERSÕES E RECEPÇÃO DO QUADRO "ES CRAVA ROMANA"

Se não fosse a preocupação de fazer depressa para fazer muito, e fazer muito para satisfazer o nosso público, que o que quer é comprar barato, cada um dos quadros de Oscar seria uma obra prima como essa magistral Escrava, que ele expôs na mostra da Academia das Bellas Artes em 1894 e que mereceu não só a Primeira Medalha de Ouro, como a aquisição da tela pelo Estado para a Pinacoteca. Esse quadro, do qual o artista fez aqui posteriormente uma ou duas reproduções, é soberbo e só por si faria a reputação de Oscar como pintor, si nele não tivesse outros como “Le Racomodeur des Fayences”; “Mediant dans la Cour” e dois ou três mais, que valem quase tanto como a Escrava e mostram quanto pode seu pincel poderoso.

G.R.¹³⁴

A abordagem da obra “Escrava Romana” no capítulo anterior se ateve apenas em delinear um paralelo entre esta pintura brasileira e a pintura orientalista européia, enfatizando a produção de Jean-Léon Gérôme, mestre de Oscar Pereira da Silva, artista expoente neste gênero de pintura, apresenta uma rica gama de obras que retratam a figura feminina como “ser” de deleite a qualquer voyeur: escravas da Antiguidade ou do Oriente, odaliscas e cenas de banhos públicos (banhos marroquinos e turcos). Por fins de compreender as influências de “le Patron” em seu pupilo brasileiro e quais traços são originais do jovem artista. Entretanto, “Escrava Romana” versa muito além de uma academia estudantil, seu fino acabamento e o continuo destaque que este quadro recebe dentro do conjunto da obra de Oscar Pereira da Silva, seja na imprensa da época ou em livros de Arte Brasileira. Desta forma, o terceiro capítulo da dissertação se dedicará exclusivamente desvendar em detalhes a obra prima, “Escrava Romana”.

No excerto acima, as palavras do colunista que se identifica apenas por suas iniciais G.R. sintetizam informações cruciais para a compreensão global da tela “Escrava Romana” dentro de seu artigo a respeito da exposição individual de Oscar Pereira da Silva, na Rua Quinze de novembro da capital paulistana, em 1906. Enumerando as características apontadas no trecho que abre o presente capítulo iniciam-se os primeiros passos da apresentação da “chave-mestra” da dissertação e também abre um leque de caminhos para aprofundarmos no universo desta obra orientalista brasileira.

A “Escrava Romana”, obra premiada em exposições, é um exemplo da excelência da arte de Oscar Pereira da Silva, produto de um *pincel poderoso*, como é apontada por G. R.. Esse quadro produzido em 1894, por reconhecimento de sua devida grandiosidade, possui versões

¹³⁴ "A exposição Oscar". *Correio Paulistano*, 3 fev. 1906

produzidas por seu artista em resposta a uma demanda mercadológica. Figura-se como destaque no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo como uma de suas primeiras aquisições desde a abertura da Instituição em 1905. São esses e outros destaques que serão aprofundados ao longo deste capítulo.

Primeiramente é necessário realizar uma descrição visual apropriada dessa obra prima de Oscar Pereira da Silva, como abertura para a compreensão desta escrava da Antigüidade pertencente à História da Arte brasileira. Podemos observar a presença dos seguintes elementos:



Oscar Pereira da Silva, *Escrava Romana*, cerca de 1894¹³⁵

Pintura, óleo sobre tela, 146,5 x 72,5 cm.

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil. Transferida do Museu Paulista, 1905.

Crédito fotográfico Isabella Matheus.

¹³⁵ A reprodução apresentada nesta página é a obra que se encontra originalmente exposta na Pinacoteca, após seu restauro em 2010.

- O quadro se atém a representação de uma figura feminina seminua. Mulher caucasiana com longos cabelos pretos e olhos escuros.
- A nudez apresenta elementos pictóricos pertencentes à tradição da pintura Orientalista. Adornos de ouro que realçam a sensualidade feminina, brincos, pulseiras com medalhas, cinto cravejado com pedras seguram um tecido que lhe recai estrategicamente sobre suas ancas cobrindo a região púbica seguindo os padrões morais da época. A natureza deste tecido é digna da tapeçaria orientalista, tecido este listrado em cores verde, azul, rosa e branco com pequenos ornamentos nesta ultima faixa.
- Outros elementos da composição completam o cenário transpondo o nu feminino para a Antigüidade Clássica, conferindo lhe a qualidade de academia historiada, seja por sua placa em latim pendurada no pescoço, “Virgo XXI ANNUS NATA”, e uma ânfora ao lado da figura humana. Conforme abordado na introdução, segundo Acquarone, esses elementos caracterizam uma jovem escrava judia.
- A postura da figura feminina condiz com a proposta do artista, retratar um detalhe do mercado de escravos na Antiguidade. É um corpo que se oferece ao expectador, na qual a postura insinua com evidência as ondulações naturais de sua anatomia, recurso que potencializa a qualidade de sedução, tornando o quadro mais atrativo aos olhos do apreciador de arte. Assim jovem leva a mão direita à altura da cintura, em atitude languida e sensual. Enquanto que a perna direita que aparece exposta pelo tecido está levemente flexionada permitindo que as curvas de sua coxa sejam evidenciadas e que o manto que lhe recobre desde a cintura, tomba-lhe em caprichosas dobras até os pés.
- A fisionomia não apresenta nenhuma idealização, pelo contrário, são evidentes as linhas de expressão, especialmente nos olhos que exibem profundas olheiras e sobrancelhas espessas. O rosto exhibe uma inclinação para a direita, acentuando o ângulo agudo do queixo e do nariz, que fogem da usual delicadeza da expressão feminina de rostos ovalados.
- O cenário exhibe uma escassez de elementos. O corpo da escrava aparece em destaque com uma posição privilegiada, ocupando o centro e quase todo o primeiro

plano da tela de formato retangular. Ainda no primeiro plano aparecem ao lado direito da escrava a ânfora, único elemento em que incide uma iluminação de destaque além da figura feminina. Na verdade, essa iluminação confere um destaque tão grande a estes dois elementos, mulher e ânfora, que poderiam ser facilmente destacados do quadro e incluídos em alguma composição histórica sem que se sinta a ausência dos elementos excluídos. Do lado esquerdo da escrava aparecem uma cadeira e um tecido vinho. Enquanto que ao fundo não exibe uma feliz elaboração por parte do artista, na parte inferior existe o desenho de um muro feito de pedras que termina em uma bancada, onde não é trabalhado qualquer elemento de perspectiva, a qual mais se assemelha a um divisor na composição do cenário, pois acima desta bancada, exibe-se uma estrutura em madeira que pode ser tanto um enorme caixote de carga quanto uma parede. Do lado direito do quadro, nesta madeira figura-se um aviso colado e mal iluminado, com os seguintes dizeres em latim: VIRGO XXI ANNUS, MCCLXXVI (Virgem de 21 anos, 1276).

- A respeito do aviso em latim: pouco se pode explicar da escolha do pintor em colocar no aviso o numero 1276 expresso em algarismos romanos. O mais improvável seria a intencionalidade de registrar o período histórico, o que não é muito pertinente, pois o ano de 1276 é equivalente à Idade Média. Outra hipótese, mais pertinente seria um número quantitativo, ou seja, revendo a frase: VIRGO XXI ANNUS, MCCLXXVI, o que corresponde a idéia que a escrava virgem de 21 anos é o numero 1276 do lote que se encontra a venda no mercado de escravos, ou ainda, talvez o seu valor para a venda, 1276 moedas?

O exercício de descrição visual compreende apenas um esboço inicial de análise. Todo processo analítico é enriquecido se for possível tecer contrapontos, pois nenhuma obra de arte está isenta de influências ou é totalmente original. Portanto veremos a seguir uma comparação da “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva com representantes artísticos que versam a mesma temática e que foram produzidos na Europa nas últimas décadas do século XIX.

3.1 – Diálogos entre a pintura “Pompier” e a “Escrava Romana”

A palavra “pompier” em francês claro significa bombeiro, quanto a “arte pompier” frequentemente é interpretada como alusão divertida aos antigos capacetes adornados com plumas que estes trabalhadores utilizavam no início do século XIX. Outra interpretação seria resultado de uma derivação do termo, *pompes* ou *pompeux*, qualidade conferida à classe burguesa, ou seja, uma arte feita para ser consumida pela burguesia¹³⁶

A origem do termo “Arte Pompier” dificilmente se pode definir. Segundo Jacques Thuillier¹³⁷, surgiu como termo de classificação de gírias que circulavam nos ateliês de Paris do século XIX. Designação recorrente à arte subordinada aos decretos acadêmicos, esta que aprecia o “savoir-faire” na pintura, principalmente. Usualmente o termo denota uma qualidade pejorativa, advinda de posturas tendenciosas em favor daquela arte que quebra com os paradigmas acadêmicos, reconhecida como Moderna. Exatamente por este motivo, como vimos no capítulo anterior, que o mestre de Oscar Pereira da Silva profere as seguintes palavras: “*Messieurs, Il est plus facile d’être incendiaire que d’être pompier*”¹³⁸.

Não afirmando que a arte do pintor brasileiro é “pompier” ou não, apesar de se enquadrar nesta classificação, essa não é a intenção no momento, e sim apresentar elementos para o desenvolvimento da análise.

A “Arte Pompier” encontra na temática do nu uma de suas vertentes mais populares. O nu nessa arte deve ser casto, como lembrança da herança clássica. Portanto, os nus são retratados com o máximo de idealização, sem oferecer a presença de pelos em qualquer região do corpo. O ideal de beleza feminino neste estilo artístico são corpos que quanto mais alvos forem melhor será, mais inacessível a figura feminina se torna para os reles mortais que apreciam seus corpos expostos nas paredes dos Salões de Arte, imagens estas provenientes das mais diversas composições: alegorias, figuras mitológicas, odaliscas, femmes fatales ou mulheres bíblicas (Judiths, Salomés, Dalilas).

No entanto o objeto de estudo aqui abordado são figuras de escravas. As escravas fazem parte do imaginário sobre o Oriente, figuras femininas frequentemente análogas a imagem de odaliscas, então escravas dos prazeres carnavais masculinos. Portanto, para compor o escopo

¹³⁶ RITZENTHALER, Cecile. *L’école des beaux-arts du XIXe siècle : les pompiers ; preface de Maurice Rheims ; introduction et textes de Cecile Ritzenthaler*. Paris ; Mayer, 1987.

¹³⁷ THUILLIER, Jacques, *Peut-on parler d’une peinture “pompier”?*, PUF, 1984

¹³⁸ Tradução: “Senhores é mais fácil ser um incendiário do que ser um pompier”. Pompier significa bombeiro em francês. Original em: MOREAU-VAUTHIER. *Op. Cit.*, p.8

analítico foram selecionados dois quadros que dialogam de forma interessante com a “Escrava Romana”: “L’esclave blanche” (1888) de Jean Jules Antoine Lecomte du Noüy e "Una esclava en venta" (cerca de 1892) do espanhol José Jiménez Aranda.



Jean Jules Antoine Lecomte du Noüy (1842-1923)
L'Esclave blanche, 1888
 Óleo sobre tela, 1,46 x 1,18 m.



José Jiménez Aranda (1837-1903)
Una esclava en venta (por volta de 1892)
 Óleo sobre tela, 100 x 82 cm.
 Museo Nacional del Prado, Madri.

É interessante observar que as três imagens que compõe o escopo analítico foram realizadas em menos de uma década, “L’Esclave blanche” 1888, "Una esclava en venta" (cerca de 1892) e a “Escrava Romana” (cerca de 1894), razão que torna pertinente afirmar que durante os anos de Oscar Pereira da Silva em Paris permitiram ao pensionista ter contato com estas obras que circulavam nos salões da época.

À primeira vista destacando os quadros de Aranda e Pereira da Silva, notamos que a proximidade de suas datas de fatura não é meramente coincidências. As duas telas apresentam grandes semelhanças se colocarmos uma do lado da outra:



“Una esclava en venta”



“Escrava Romana”

Partindo de uma leitura visual, observamos que apesar dos formatos das telas serem diferentes, o que possibilita maior divergência na escolha da composição de cada pintor, os quadros se assemelham na escolha de uma paleta com poucas variações do colorido, predominam os tons terrosos como marrom e bege, e também, cinza e amarelo opaco. Enquanto os únicos elementos de maior colorido são os tapetes, objetos muito comuns dentro da pintura orientalista.

Ambas as escravas possuem pele clara e longos cabelos escuros, apresentam também, uma placa de identificação no pescoço, com a diferença na versão do espanhol os dizeres aparecem em grego, o que dificulta a compreensão de seu significado.

Apesar de se assemelharem fisicamente, dentro de sua tipologia racial, as atitudes das personagens femininas ali retratadas divergem como a água e o vinho. A escrava do pintor espanhol mantém uma postura casta, por vergonha de sua nudez revelada para a multidão, mantém a cabeça reclinada para baixo com os olhos fechados. Enquanto que a escrava de Oscar Pereira da Silva é o oposto, exibindo sua nudez sem demonstrar nenhum embaraço, e seu olhar desafia o seu voyeur invisível.

Já em comparação com Lecomte du Noüy, apesar do artista francês ter se consolidado antes do jovem brasileiro entrar em contato com o mundo da Academia Européia, os dois possuem um vínculo em comum, ambos foram alunos do mestre Gérôme, outro fator pertinente que amarra a escrava francesa à brasileira. Contudo, informações a respeito do artista espanhol pouco se

conhecem, pois até a conclusão do texto final não foi possível encontrar referências bibliográficas que abordassem sua trajetória de vida, ou mesmo, sua arte.

Partindo para a análise comparativa das três imagens e utilizando os conceitos do nu dentro da “Arte Pompier” como critério de avaliação podemos chegar as seguintes observações:

As três telas tecnicamente apresentam o mesmo rigor do traço, são inigualáveis exemplos de domínio do desenho. Criando uma escala entre as obras podemos apontar o quadro que possui maior riqueza de detalhes em sua composição até a que esboça uma elaboração menor. Assim a sequência ficaria da seguinte forma: L’Esclave blanche”, “Una esclava en venta” e a “Escrava Romana”.

Na primeira tela existe uma distinta divisão de planos, semelhante ao recurso da pintura renascentista de Ticiano em sua “Vênus de Urbino” (1538), a figura feminina principal é retratada em primeiro plano com seu corpo nu em evidência, enquanto que aos serviçais (no caso de Lecomte du Noüy, escravos negros) é destinado segundo plano no canto do quadro.

O ambiente que envolve a escrava de Lecomte du Noüy é todo trabalhado, o chão de mármore branco e as paredes em tons de azul cria uma atmosfera que se assemelha com algumas cenas de banhos orientais retratadas por Gérôme. Os bordados das tapeçarias e almofadas que envolvem o “ninho” dessa escrava branca possuem uma minúcia inigualável, até mesmo na decoração das pratarias e porcelanas são lembradas e compostas com paciência.

A escrava espanhola não retrata muitos objetos na composição do cenário, como ocorre na escrava francesa, porém o artista reúne uma multidão de pés que circundam a escrava sentada no chão em cima de uma tapeçaria, toda trabalhada com em estilo oriental, comprovam a boa aplicação dos recursos de perspectiva. O que ao contrario do que ocorre na escrava de Pereira da Silva, maiores detalhes sobre seu cenário foram trabalhados anteriormente.

A respeito do cuidado com o tratamento da carnção e o ideal de beleza da “Arte Pompier” é obvio que a composição de Lecomte du Noüy segue a risca a receita dessa arte pomposa, pois até no titulo do quadro a qualidade de sua pele alva é destacada. Branca como o mármore do chão de sua câmara, branca como os tecidos que a envolve.



“L’Esclave blanche”



“Escrava Romana”

A intencionalidade do artista francês é tornar sua escrava o mais sensual possível, pois essa não é uma escrava comum, ela é uma escrava de luxo, destinada para a satisfação dos prazeres de seus senhores, uma odalisca, uma cortesã. Isenta da realização dos afazeres domésticos, esses serviços são reservados para a criadagem com a epiderme escura, como a escrava negra que é retratada sutilmente na borda direita da tela carregando uma pilha de roupa para lavar. A escolha divisão do trabalho através do critério das raças é aceitável dentro do padrão estipulado na “arte pompier”, pois o ideal de beleza feminino é um critério racista no XIX. Nas cenas de banhos turcos e marroquinos de Gérôme essa oposição se repete freqüentemente, mulheres negras dando banho ou fazendo massagem nas mulheres de traços caucasianos.

A “Escrava Romana” também tem a função de ser uma escrava dos prazeres, porém a abordagem de Oscar Pereira da Silva difere das soluções encontradas por Lecomte du Noüy. Provavelmente, pensando na compreensão de sua tela para o público brasileiro em geral, especialistas e leigos, o pensionista opina por não idealizar a composição feminina, a exemplo do quadro francês que além de sua pele alva, os seus traços são alongados e languídos, semelhante aos corpos femininos de Ingres. Em contrapartida oferece ao observador do quadro um objeto como elemento visual para abrir margem para interpretações referentes a finalidade a qual aquela figura feminina foi exposta para venda, o mercado da sexualidade. O recurso a qual se faz alusão se reconhece justamente a supramencionada placa em latim, onde destaca sua qualidade de moça virgem.

Contudo, a composição do pintor brasileiro não segue a usual representação da figura feminina virginal, com traços leves e adocicados, lábios rubros, cabelos claros, olhos angelicais e pele lisa sem nenhuma linha de expressão, imagens de pureza e candura, descrição esta que muito se assemelha as escolhas feitas para a composição “L’Esclave blanche”. Ao contrário, a escrava de Oscar Pereira da Silva esboça um corpo feminino totalmente maduro, com suas curvas elaboradas e postura de mulher experiente, o que contrapondo com a idéia de virgindade remete a um forte tom irônico.

É possível encontrar justificativas dentro do cenário social da vida do brasileiro do século XIX para compreender como a original e irônica interpretação de Oscar Pereira da Silva para a composição dessa intrigante escrava.

No mais recente livro da historiadora Mary Del Priore, *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, encontramos pistas interessantes para compreender a abordagem de Oscar Pereira da Silva ao retratar o tema da escrava, tão em voga na segunda metade do século XIX através da pintura orientalista. Mary del Priore consegue traçar através de uma linguagem leve e prazerosa um elaborado retrato íntimo da sociedade brasileira desde a descoberta do país em 1500 até os dias atuais.

No capítulo 2, “Um século hipócrita”¹³⁹, onde atem-se a tratar do período Imperial encontramos respostas a respeito da virgindade e sua importância no círculo de relações sociais da época do pintor brasileiro. Segundo Del Priore, a virgindade era valorizada ao extremo, sendo que muitas vezes até mulheres casadas se denominavam como virgens. Nas gazetas denunciavam práticas médicas ilícitas de restituir ao corpo feminino sua virgindade anatômica:

“Tendo chegado ao conhecimento do público que certas senhoras casadas se querem intitular virgens! Sem o já poderem ser, de que é bem constante nesta Corte do Rio de Janeiro [...], mas no caso de querem ainda parecer ou fingirem que sejam para certas pessoas, que sejam fáceis de se capacitarem de tais coisas se lhes aplica um novo remédio de cuja aplicação resulta um novo hímen sendo o seu preço, medíocre e o seu uso facilimo, o qual é composto de um emoliente.”¹⁴⁰

A importância da virgindade feminina não se limita apenas a um capricho da vaidade das mulheres, como também corresponde a uma garantia para evitar o nascimento de filhos degenerados:

¹³⁹ DEL PRIORE, Mary. *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo. Editora Planeta do Brasil, 2011.pp.57-101

¹⁴⁰ *Idem Ibidem*.p.70

[...] em épocas de “darwinismo social” e higienismo, o terror inspirado pela degenerescência da prole era imenso. Ter filhos sadios implicava algumas regras que cabia ao médico explicar. E elas sempre se baseavam na “economia” do ato. Daí uma preocupação enorme com a iniciação da mulher. Nada de assaltos ferozes por parte do homem nem de conhecimentos por parte da mulher. A importância da virgindade da jovem esposa se “explica” aqui – ela obedeceria melhor a quem a iniciasse.¹⁴¹

Os trechos mencionados logo acima levantam dois pontos interessantes para se pensar a forma como a “Escrava Romana” foi elaborada pelo pintor brasileiro: mulheres casadas que se denominam virgens e a ignorância nas práticas de relações sexuais por parte das jovens moças constarem como indícios de maleabilidade e obediência.

Dessa forma, no momento em que Oscar Pereira da Silva coloca no pescoço do nu feminino a placa que indica a presença de pureza naquele corpo o pintor agrega além do apelo sexual uma das características mais prezadas para um dono de escravos, a submissão. Aquela placa é garantia que a escrava não ira causar a seu futuro comprador problemas de mau comportamento e rebeldia.

Retomando o caráter da ironia, brevemente esmiuçado no capítulo 2 (dois). Pensando na pratica popular das brasileiras em recorrer a medicamentos que dizem restituir a virgindade perdida em decorrência de uma união matrimonial. Podemos levantar a hipótese que Oscar Pereira da Silva poderia ter isso em mente quando, a partir de uma elaboração fiel do desenho para com os aspectos físicos de sua modelo enquanto estudava no ateliê de Gérôme. Modelo esta, que possui um ventre avantajado, que se assemelha a uma barriga de uns 3 meses de gestação. Como poderia uma escrava estar com a barriga tão saliente se supostamente ela é virgem?

Friso no caráter hipotético dessa última parte da análise, pois não existem indícios concretos que Oscar Pereira da Silva desenvolve essa academia historiada com essa intencionalidade. No entanto, é evidente que o tom irônico norteia a obra em sua essência, conferindo-lhe um caráter original e digno de louvor, um dos quadros elencáveis de maior importância dentro do conjunto das obras produzidas durante a sua vida inteira.

¹⁴¹ *Idem Ibidem*.p.82

3.2 Uma escrava de origem francesa no Brasil após a abolição

[...] **Escrava Romana** que exprime o quanto a linha acadêmica o afastava da temática paulista posteriormente preferida. Ao dispor-se pela fixação de um tema clássico, esqueceu que a imagem de uma escrava encontrada na história de seu próprio país, poderia certamente, ter-lhe despertado inspiração mais viva.¹⁴²

A paráfrase acima se refere à crítica de Quirino Campofiorito a respeito da “Escrava Romana”. Como mencionado na introdução não concorda com as escolhas de Oscar Pereira da Silva para construir sua composição pictórica. Em suas palavras a culpa recai no momento em que o artista elaborou sua tela, ainda jovem preso as convenções da Academia. No entanto é discordável sua postura, baseando-se na caracterização do ambiente de ensino criado dentro do ateliê Gérôme, abordada ao longo de todo o capítulo 2. Deve-se ressaltar que a aprendizagem nos três ateliês públicos da École des Beaux Arts segue as regras impostas pelo mestre responsável pelo espaço, e no caso de Jean-Léon Gérôme a didática ali aplicada permite grande liberdade de elaboração nas composições de seus alunos, apesar de apresentar críticas severas às produções dos estudantes com relação à técnica. Assim, dificilmente o jovem Oscar compôs esse quadro pela única razão de seguir as cátedras que regem a Instituição Acadêmica.

Por outro lado, existe uma pertinência da observação de Campofiorito a respeito do artista se voltar para a escravidão brasileira, esta por sua vez, abolida à apenas 6 anos, para servir de inspiração ao retratar a figura de uma escrava.

Conforme analisado na comparação das obras “L’Esclave blanche” e “Escrava Romana”, percebemos que dentro da produção artística da arte classificada como “Art Pompier” o nu feminino é a priori caucasiano, quanto mais alvo mais bela e idealizada será sua elaboração pictórica, aumentando sua valorização dentro dos Salões de Arte.

Quanto à oposição racial de branco e negro é importante frisar dentro da produção artística do conjunto que é reconhecido como representantes da Arte Acadêmica Brasileira podemos salientar que dentro da produção nacional não era uma prática comum a realização de quadros, os quais abordam a figura do escravo negro como proposta principal de seu tema.

¹⁴² CAMPOFIORITO. *Op. Cit.* p.213.

Segundo o artigo escrito por Maraliz de Castro Viera Christo¹⁴³ disponível na base de dados eletrônica, a *Revista DezenoveVinte*, afirma que desconsiderando a produção iconográfica dos viajantes tanto na pintura e na fotografia, são raras as representações de negros na pintura à óleo após a abolição, cita como exemplos: “Engenho de mandioca” (1892) e “Redenção de Cã” (1895) de Modesto Brocos; “Mulata Quitandeira” de Antonio Ferrigno; “Mãe Negra” de Lucilio de Albuquerque; e “Tarefa pesada” de Gustavo Dall’Ara.

De modo geral para Christo, essas pinturas apresentam a construção de um mesmo discurso representativo, da mulher negra como: trabalhadora pobre, possuidora de uma vida pessoal destituída de qualquer luxo material. O perfil psicológico dessas mulheres também não apresenta alterações, sempre ensimesmadas e tristes, em estado de reflexão a respeito de sua condição social.



MODESTO BROCOS (1852-1936): Redenção de Cã, 1895.
Óleo sobre tela, 199 x 166 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



LUCILIO DE ALBUQUERQUE: Mãe preta, 1912.
Óleo sobre tela, 180 x 130 cm.
Salvador, Museu de Belas-Artes da Bahia.



GUSTAVO DALLA'ARA: Tarefa pesada, 1913.
Óleo sobre tela, 120 x 90 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



ANTONIO FERRIGNO (1863-1940)
Mulata quitandeira, s. d. Óleo sobre tela. Pinacoteca, SP



MODESTO BROCOS: Engenho de Mandioca, 1892.
Óleo sobre tela, 54 x 75 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

¹⁴³ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009.

Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm>. (Consulta online em 13/06/2012)

A tristeza está presente na expressão facial da nossa tão comentada “Escrava Romana”, contudo diferente das escravas negras no Brasil a preocupação social não se faz presente. Ela não é destinada ao trabalho braçal, a atividades que requerem esforço, sua finalidade é outra apesar de ocupar a mesma posição de inferioridade que suas vizinhas de além-oceano. A escrava desenhada por Oscar é adornada com luxo, brincos, pulseiras e cinto de ouro, cravejado com pedras. É uma peça de exposição! Seu objetivo é trazer prazer e não destacar os problemas vivenciados pela população que ocupa a base da pirâmide social.

Por esse motivo que a comparação entre essas obras e o quadro pintado pelo último pensionista do Império não ganhará maiores proporções dentro do processo dissertativo. Em seu lugar parece profícuo elaborar outro exercício analítico, que da mesma forma envolva a imagem do escravo no Brasil, mas agora na fotografia.

O critério utilizado para essa iniciativa não se baseia apenas pelo fato da existência de uma ampla gama de registros fotográficos do negro escravo no Brasil. A justificativa vai além deste raso elemento argumentativo, é conhecido que a natureza dessa rica produção imagética verse o mundo do imaginário europeu, fascinado pelo exótico. Nesta época, tudo que está para além de suas fronteiras continentais é o selvagem, o bárbaro, em fim, o outro! Portanto esses retratos de escravos, ou melhor, *cartes-de-visite* são frequentemente vendidos no exterior como imagens exóticas do Brasil, ou seja, são equivalentes a imagem do mundo árabe da pintura Orientalista de Gérôme e de grande parte de seus colegas acadêmicos. Gênero da pintura, o qual dialoga diretamente com nosso principal objeto de estudo, a “Escrava Romana”.

Segundo Vasquez¹⁴⁴, esse olhar do homem europeu civilizado, ávido de curiosidade sobre o outro foi estimulado pela criação dos museus etnográficos, redutos justificadores de sua superioridade cultural. Dessa forma, os retratos fotográficos dos escravos, destitui o individuo de sua posição humana para se tornar um objeto, seres estranhos, com vestimentas exóticas, os trajes da baiana com seus balangandãs.

¹⁴⁴ VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, s.d.p. 82.



Alberto Henschel
Moça Cafuza, c. 1869
 Albúmen, *carte-de-visite*, 9 x 5,6 cm
 Coleção Institut für Länderkunde, Leipzig



Alberto Henschel
Nu de Jovem de Salvador, c. 1869
 Albúmen, *carte-de-visite*, 9 x 5,6 cm
 Coleção Reiss-Museum Mannheim

O alemão, Alberto Henschel, estabeleceu durante suas idas e vindas pelo Brasil, diversos ateliês fotográficos, passando por Salvador, Recife, São Paulo, é um especialista na produção desses *cartes-de-visite*. Aborda o exótico com incrível maestria, criando imagens de grande atração visual.

Observando as duas fotografias destacadas do acervo produzido por Henschel, encontramos no olhar dessas mulheres o motivo para tão grande comoção. São olhares instigantes tal qual é retratada da escrava de Oscar Pereira da Silva, principalmente entre o quadro e a fotografia da esquerda, “Moça Cafuza”. Ambos são olhares fortes, conscientes da exposição de sua imagem como produto, são olhares inquisidores!

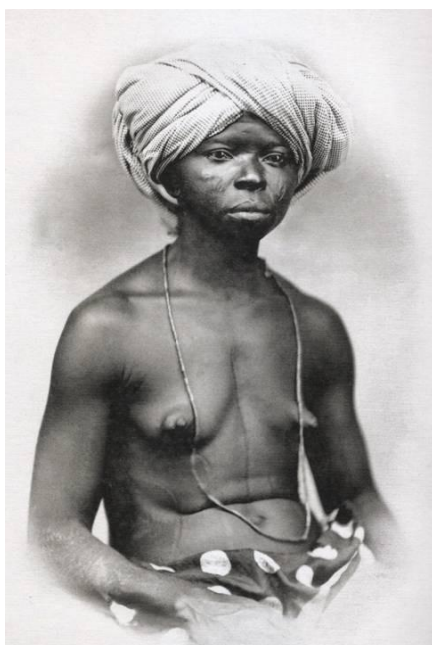
A respeito da questão do olhar do escravo, a publicação *Negro de Corpo e Alma. Brasil 500 anos*, dedica um capítulo inteiro, escrito por Manuela Carneiro da Cunha. A pesquisadora destrincha o olhar do escravo de forma tão completa em seu conflito interno, o qual vem a tona através de seus olhos, a final, citando o ditado popular - “*os olhos são as janelas da alma*”:

Eis como o senhor olha o escravo: sopesa seu trabalho, sua disciplina, sua conformidade aos padrões de beleza daqui. As fotografias deixam perceber este olhar e adivinhar, em filigrana, um olhar devolvido pelo negro. **Olhar ausente, olhar frontal de desafio, de afirmação de dignidade, olhar inquiridor, remetem às várias formas de reação à escravidão** (grifo nosso): deixar-se morrer, matar-se, comprar a liberdade, obtê-la dos favores do senhor, fugir, aquilombar-se, todas são saídas da escravidão.¹⁴⁵

¹⁴⁵ CUNHA, Manuela Carneiro da. “Olhar escravo, ser olhado.” In: *Negro de Corpo e Alma. Brasil 500 Anos*. Artes Visuais, 1999, p.135

As palavras de Cunha parecem descrever o olhar da moça cafuza, um olhar firme. Enquanto que a “Escrava Romana” não esboça um olhar frontal, em contrapartida a força de seu olhar se encontra na postura oblíqua de sua face lhe conferem um ar de indolência, é ausente, mas se mantém em uma inexplicável postura de ser superior ao seu senhor.

Já falamos do olhar do escravo, falta discorrermos sobre a principal imagem que caracteriza a figura do escravo, não importa de que época estamos falando, do nu ou do seminu, são emblemáticos na composição de sua imagem, pois a nudez revela, deixa a mostra, torna o indivíduo vulnerável perante o homem civilizado todo coberto por camadas e camadas de tecido.



"Escrava Romana"

(À Esquerda)
AUGUSTO STAHL
Mina Ondo c. 1865
The Peabody Museum of Archeology & Ethnology

Conforme abordamos anteriormente, a escrava de Oscar Pereira da Silva não apresenta marcas semelhantes ao da mulher fotografada por Augusto Stahl com todo o seu rosto castigado por atos impiedosos de violência, ou mesmo, marcas que são frutos de rituais religiosos recorrentes em algumas tribos africanas. Esse signo de representação de um ser estigmatizado pelo regime escravocrata não se enquadra na composição da “Escrava Romana”, afinal ela é uma figura de deleite, feita para atrair.

No entanto, recorrendo novamente ao contexto da sociedade brasileira da época traçado por Del Priore, esboçamos uma tentativa de afirmar que realmente a escrava franco-brasileira não

precisa ter marcas de açoites para ser considerada digna da representação da nudez escravista.

*“Para que vergões que estragam sua lisa cútis se ela possui pés tão grandes!”*¹⁴⁶

Queira desculpar o leitor desta linguagem amplamente literária, essa foi apenas uma forma de apresentar a devida argumentação. Segundo Del Priore, no século XIX os elementos do corpo feminino que são razões de fetiche para o homem oitocentista rodeado por mulheres cobertas por quilômetros e quilômetros de tecido, restam-lhe as únicas partes de epiderme descoberta, as mãos e os pés. Literários escreveram romances sobre esse fetiche, ótimo exemplo é o livro de José de Alencar, *A pata da gazela*.

De acordo com Del Priore, os pés ideais são aqueles pequenos, finos e delicados. Os traços que compõe a linha de desenho dos pés, por sua composição esbelta são motivos de grande exaltação:

Pequenos, os pés tinham que ser finos, terminando em ponta: a ponta era a linha de mais alta tensão sexual [...] pouco tinham em comum com escravas ou trabalhadoras do campo ou da cidade, donas de pés grandes e largos. Os pés pequenos, finos e de boa curvatura, eram modelados pela vida de ócio, emblema de “uma raça”, expressão anatômica do sangue puro [...]¹⁴⁷

De acordo com o trecho acima destacado, podemos levantar a hipótese, ainda que de maneira ingênua, o pintor brasileiro poderia ter exagerado na fatura dos pés dessa mulher com a finalidade de condizer com a estética da época: escravas ou trabalhadoras livres (naquele tempo mulheres imigrantes, em sua maioria) que desempenham atividades de grande exigência física como carpir na lavoura ou enfrentar as máquinas das primitivas indústrias possuíam pés grandes e largos, condizente com suas necessidades, pois atuam em atividades que implicam maior demanda do corpo, em oposição as delicadas sinhazinhas que de nada faziam a não ser ler os folhetins dos jornais e conversar.

Assim o desenho dos avantajados pés da escrava poderia ser a representação de um signo comum a sua categoria social dentro da sociedade brasileira. Dessa forma, Oscar Pereira da Silva mantém se de acordo com as representações aceitáveis de nus dentro dos salões de arte e ao mesmo tempo, retrata com sutileza uma das características físicas das escravas de sua terra natal.

¹⁴⁶ Neste momento é propício para fazer uma confissão. Durante os dois anos e meio de pesquisa, um elemento da composição da “Escrava Romana” sempre provocou um sentimento de estranhamento. A indagação, “Por qual motivo essa mulher teria pés tão grandes, afinal?”, permaneceu todo esse tempo instigando minha mente. Fácil era levantar hipóteses, a que mais parecia plausível e ao mesmo tempo mais óbvia era o fato do artista ser fiel a anatomia da mulher que lhe serviu de modelo. O livro *Histórias íntimas* possibilitou que houvesse a criação de uma argumentação mais interessante sobre essa questão. Caso contrário, nunca os pés da escrava receberiam tal destaque.

¹⁴⁷ Del Priore. *Op. Cit.*, p.82.

Continuando sob essa linha de pensamento: o que era ou não aceitável nas produções artísticas da época? O que agradava o mercado de arte brasileiro e aos seus críticos? Portanto, neste momento passo para a terceira parte deste capítulo, a explanação a respeito da recepção da tela nos principais jornais circulantes da época nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

3.3 Críticas e elogios: a recepção de "Escrava Romana" dentro da imprensa

As pesquisas realizadas nos centros de documentação como o AEL da UNICAMP e a Biblioteca Walter Wey (Pinacoteca do Estado de São Paulo), onde se encontra a pasta do artista Oscar Pereira da Silva constando uma Hemeroteca dedicada as menções da imprensa de época e dos dias atuais a respeito do artista e suas obras de arte. Infelizmente não foi possível realizar um levantamento com o acervo do Arquivo do Estado (SP), pois essa instituição se encontra fechada para reformas estruturais no prédio onde fica sua sede.

Em termos quantitativos foi realizado um levantamento dos artigos de jornal em que constam críticas à arte de Oscar Pereira da Silva e também, breves notas a respeito de suas ações relacionadas a viagens de aprimoramento artístico, ou mesmo a respeito de sua atuação no campo das artes visto de uma maneira geral.

Antes de apresentar a tabela com os dados quantitativos, é importante salientar que a periodização considerada para a Imprensa carioca e a paulistana não é a mesma, por motivos de diferentes relevâncias.

Delimitar a atuação da imprensa carioca para apenas uma década explica-se por se tratar do período que se inicia a partir do Concurso do Prêmio de Viagem até seu retorno da Europa como pensionista da Escola Nacional de Belas Artes. Logo após retornar de viagem para o Rio de Janeiro, Oscar Pereira da Silva muda-se para a capital paulistana, a data exata não se tem um registro correto, no entanto, a imprensa releva alguns indícios que o período seria entre o final de 1895 e início de 1896, conforme constatado pela data de sua primeira exposição em São Paulo, nos meses de fevereiro e março de 1896.

Por outro lado, o caso de São Paulo apresenta como motivo para essa maior periodização, situações inertes à pesquisa de campo. Por exemplo, na Hemeroteca da pasta de Oscar Pereira da Silva encontrada na Biblioteca Walter Wey, não reúne apenas as notas da imprensa da época, mas também artigos publicados ao longo de todo o século XX até os dias atuais que mencionam exposições realizadas com as obras desse artista que figuram o seu acervo permanente.

Conseguimos, dessa forma, encontrar o seguinte número de artigos por periódico:

- Imprensa Carioca – Período 1887 à 1897:

Revista Illustrada – 2 artigos

*Gazeta de Noticias*¹⁴⁸ - 28 artigos

O Paiz – 5 artigos

Revista Brasileira – 2 artigos

- Imprensa Paulistana – Período de 1896 até os dias atuais:

Correio Paulistano – 36 artigos

O Estado de São Paulo – 28 artigos

A Gazeta de São Paulo – 4 artigos

Diário Popular – 1 artigo

Revista ABIGRAF – 1 artigo

Totalizando na quantia de 107 artigos consultados ao longo de todo o período da pesquisa. Contudo constam na bibliografia apenas os que apresentam um conteúdo de maior relevância.

É digno de nota ressaltar que por critérios de seleção explicados previamente, podemos analisar com mais cuidado as coincidências dessa incongruência de periodização. A qual permite destacar o questionamento que norteará o retrato da recepção da obra de Oscar Pereira da Silva na imprensa de época. “Qual seria o motivo para que Oscar Pereira da Silva após a conclusão de seu pensionato em Paris tenha preferido abandonar o ambiente artístico do Rio de Janeiro em favor da província de São Paulo, cidade que na época começava a se destacar por causa de sua economia cafeeira, mas que por outro lado ainda não possuía uma tradição artística consolidada?”. Por fim, em um segundo momento irá tratar da recepção da “Escrava Romana” exclusivamente.

¹⁴⁸ No ano de 1894 o jornal *Gazeta de Noticias* dedicou o mês inteiro de outubro na cobertura da Exposição Geral de Belas Artes, a primeira exposição em que temos o conhecimento de uma efetiva participação do quadro “Escrava Romana” em um salão de arte brasileiro. Os exemplares se intercalam com charges de artistas a respeito dos participantes da exposição, e artigos críticos para com as obras de arte expostas, dedicando cada dia a um artista individualmente. Na bibliografia só estão citados os artigos diretamente relevantes à dissertação. Por esse motivo que dentre os periódicos cariocas a *Gazeta de Noticias* apresenta uma quantidade de artigos de maior relevância, se destacando dos outros jornais que apresentam quantidades abaixo de uma dezena.

3.3.1 Olhar divergente: impressões na imprensa carioca e paulista sobre a arte de Oscar P. da Silva

Iniciando por razões cronológicas iremos primeiramente mencionar os principais destaques da crítica publicada pela imprensa carioca. Ressaltando que para evitar redundâncias na dissertação, iremos abordar neste capítulo apenas partindo das publicações que abrangem o período do pensionato de Oscar Pereira da Silva (1890-1895), pois o ano do Prêmio de viagem (1887) já foi previamente abordado no primeiro capítulo da dissertação.

A respeito das críticas cariocas se limitam as publicações a respeito da participação de Oscar Pereira da Silva nas Exposições Gerais de Belas Artes promovidas pela Escola Nacional de Belas Artes, e na posição de pensionista dessa Instituição, o jovem pintor tinha obrigação de participar. Na exposição Geral de Belas Artes de 1894, a primeira desde a proclamação da República, lá encontramos uma crítica direta a sua arte a partir das obras ali expostas, por hora iremos nos ater na visão geral que o artigo expõe sobre a pintura de Oscar Pereira da Silva:

Oscar Pereira da Silva é entre os expositores um dos que tem mais amor ao trabalho. As suas sete telas, de proporções indiferentes, revelam o que elle tem feito no seu atelier, estudando sobre diversos modelos, e o cuidado que n'esses estudos tem tido. [...] Ainda assim, é digno de louvor o artista que enfrenta dificuldades não pequenas.

Mas a tão louvável ousadia não corresponde um louvável resultado. O desenho deixa muito a desejar, e o conjuncto, aquelle que dá character até a um simples traço de lápis, não tem sympathia, não tem aquelle cunho de vitalidade que se revela nas manchas mais insignificantes de Visconte.

A pintura de Oscar Pereira da Silva tem qualidades, mas que são mais inherentes ao trabalho material do que a uma feliz concepção e expressão artística.

Falta o gênio, infelizmente, falta a primeira condição de quem se dedica a cultura da arte. Falta a ingenuidade dos efeitos e a procura das tintas.¹⁴⁹

A crítica para a produção deste jovem artista ainda em vias de conclusão de sua formação artística lhe é reconhecido seu empenho, sua dedicação para a profissão a qual escolheu seguir por toda a sua vida. No entanto, a crítica não reconhece na pessoa de Oscar Pereira da Silva a genialidade necessária para exercer o ofício de artista.

O que de fato transparece é uma predileção da crítica por uma arte que segue parâmetros mais modernos, cita as “*manchas de Eliseu Visconti*”, o que significa uma preferência a uma arte mais livre dos rigores do traço, da arte que aparece mais em voga no final do século XIX, o Impressionismo. Tal postura se ratifica no momento em que a crítica basicamente menciona que o gênio da pintura se encontra na maneira como lida com os efeitos pictóricos da tinta.

¹⁴⁹ “Exposição Geral de Bellas Artes”. *Gazeta de Noticias*. 13 out. 1894

O próximo trecho selecionado foi retirado da *Revista Brasileira*, artigo escrito por João Ribeiro a respeito da “quarta” Exposição Geral de Belas Artes, ocorrida em 1897, a qual foi tida como fracassada por toda a imprensa carioca. A posição esboçada pelos jornais *O Paiz*, *A Gazeta de Noticias*, *O jornal do Comercio* é unânime, por convergir na ausência de grandes representantes da arte, em decorrência da infeliz coincidência de que em setembro daquele mesmo ano, vários pintores se encontravam ausentes da capital brasileira. No entanto esse é apenas um dos agravantes, nessa mesma época ocorreu a formação de grupos de artistas dissidentes da ENBA, em protesto contra o ensino oficial da academia.¹⁵⁰ No momento, não iremos nos aprofundar nessa questão, pois fugiríamos demasiadamente de nossos propósitos iniciais, o de caracterizar a recepção da arte de Oscar Pereira da Silva, assim sendo, segue as exatas palavras do crítico João Ribeiro:

O Sr. Oscar Pereira da Silva já há onze annos, creio, ganhou o Prêmio de Viagem à Europa. Deveria apresentar maiores progressos; mas percebe-se desde logo que lhe falta a idealidade, o talento de composição. Os seus quadinhos são feitos *secundum artem*, mas sem vida, sem idéia, sem concepção. A *Petite Jardinière* tem detalhes que já denunciam no autor um grande poder technico; o tratamento das sombras que variam segundo os objectos que incidem, mostram nesse quadrinho a pericia do pintor. Mas o artista ainda até hoje não se tem revelado.¹⁵¹

Novamente a ausência de genialidade na arte de Oscar Pereira da Silva é o foco principal da crítica. João Ribeiro reconhece que o pintor apresenta um grande domínio técnico, mas isso não lhe é suficiente para qualificá-lo como um artista digno de excelência. Apesar de seu “savoir-faire” seus quadros pecam na composição sem nenhuma criatividade. Imagino o que diria João Ribeiro a respeito da “Escrava Romana”? Passamos agora para a crítica paulistana, será que irá incidir em uma repetição da visão carioca?

Oscar Pereira da Silva durante sua trajetória artística de pintor amadurecido em sua arte, reveste o cenário cultural paulistano com diversas exposições individuais. O pintor fluminense se sentiu bem acolhido pelo ambiente paulista, prova disso, é que já em 1897, uma nota na coluna “Artes e Artistas” do *Estado de São Paulo*, a qual alude o fato de que Oscar Pereira da Silva já tem executado desde os dois anos que se estabeleceu na cidade uma diversa gama de trabalhos de cunho decorativo, como por exemplo, o teto do Salão principal do novo edifício da Escola Politécnica.

¹⁵⁰ GRAGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabara: artes plásticas no século XIX*. Dissertação de Mestrado. Campinas-SP, IFCH, Unicamp.2005, p.72

¹⁵¹ “A Exposição de Bellas Artes”. *Revista Brasileira*. RJ, Sociedade –Revista Brasileira, jul-set. 1897, pp.366.

Dentre suas várias exposições individuais realizadas na cidade de São Paulo, uma merece destaque, a exposição de grande porte que ocorreu em 1906 na Rua Quinze de Novembro esquina com a Rua do Palácio. A exposição rendeu uma elaborada gama de registros sobre a recepção da arte desse pintor que se instalou definitivamente na capital paulista:

São cinquenta pequenas telas em que o distinto artista demonstrou o valor de sua technica e o talento que é dotado [...]

O pintor pretendeu organizar uma exposição acessível a todos. Quis fazer uma arte que a todos agradasse, na mão saindo a linha distincta de um artista que estremece o seu ideal artístico e o comprehende superior e, sem se tornar um borrador de telas dá-nos uma excellente colleção de trabalhos que muito o recomendam pela delicadeza e carinho com que foram trabalhados.

[...] formam todo um conjunto que nos agrada , verdadeiros trabalhos de arte , pintados com a paciência de um chinês , Tudo alli é bem acabado , e nota-se em cada traço em cada nota de colorido e de luz , um savoir faire pouco comum.

Oscar Pereira da Silva deve sentir-se satisfeito com a impressão que a todos ocasionou a sua exposição actual , e , sem exagerarmos diremos que o artista vai fazer mais um sucesso colhendo ainda esses louros merecidos que lhe saberá conferir o nosso público , tão amante do que é arte.¹⁵²

Diferentemente do que foi exposto pelas críticas da imprensa carioca percebe-se que o gosto paulistano valoriza outro tipo de arte. Uma arte que se importa com os detalhes dentro da composição de uma pintura, caracterizado no artigo como produto de uma paciência de um chinês, execrando o modo ágil da pintura moderna, caracterizada como pintura realizada por um borrador. Nota-se claramente que a arte de Oscar Pereira da Silva satisfaz o estilo apreciado pela elite cultural de paulistana perante o sucesso de sua exposição.

Após seis dias o jornal do Estado de São Paulo irá publicar uma série de críticas, compostas de 4 artigos publicados (3, 5, 7 e 9 de fevereiro) entre os dias que figuram a exposição de Pereira da Silva que circula pelos eventos culturais da cidade, durante todo o mês de fevereiro, sendo prorrogada até a primeira semana de março, devido a enorme demanda de público. Na quarta parte de seu artigo o crítico que assina com as iniciais “G. R.” conclui sua crítica da exposição traçando elogios ao artista, que segundo seu ponto de vista, o pintor consegue realizar um conjunto consistente de obras, apesar de sofrer com a desenfreada demanda mercadológica no campo das artes em São Paulo:

Tudo o que escrevi e externei nos anteriores artigos patenteia que Oscar Pereira da Silva é um artista feito, consagrado, que não precisa de reclames. Do que ele precisa é de animação, não tanto no seu interesse, mas nos dos créditos desta capital, que um dia a genial Sarah qualificou de artística, e que bem pouco o é quando se trata de animar as artes e aqueles que se forçam, por dar-lhes brilho e vida própria.

Não fosse a necessidade de agradar a todos os paladares, Oscar não faria uma exposição em que exhibe quadros de todos os gêneros e de todos os preços.

¹⁵² “Registro de Arte”. *Correio Paulistano*. 29 jan. 1906

Como o nome e a cotação que tem no nosso microcosmo artístico, há muito que Oscar deveria ocupar-se exclusivamente da figura, fazendo, não cinquenta quadros em um ano (produção igual à do grande Melissonier durante toda a sua existência), mas apenas dois ou três. Esta necessidade de satisfazer a todos os gostos e de prover às precisões da existência é que determina a desigualdade na obra do artista entre nós.

[...] O público impõe o ecletismo, o público entende que um homem, que aprendeu o desenho e a pintura, tem obrigação de saber desenhar, a pintar tudo com igual maestria. [...] Também, si o pintor não é paisagista, animalista, marinista, pintor de figuras e retratista, principalmente retratista, que é um dos gêneros mais difíceis, nada vale.

Um artista, que entre nós se dispusesse a fazer um único quadro ou uma única escultura por anno, consumindo outro anno a fazer maquetes e esbocetos, estudando detalhes, morreria de fome, por que, ao expor o seu trabalho, não encontraria quem lhe comprasse o quadro ou a escultura, dando-lhe o valor correspondente ao dispensado do seu gênio e á perda do seu precioso tempo.

Eis porque os nossos artistas trabalham depressa e, em vez de um ou dois quadros, expõem quarenta, cinquenta, sessenta por anos.

É que eles sabem de antemão que o publico só compra o barato e, para fazer barato, é preciso não perder muito tempo.

Time is money.

Ora, quando o artista e provector como Oscar, Aurélio, De Servi, Parreiras e outros, mesmo fazendo às pressas faz bem, quando esta no seu gênero, sua especialidade, mas faria melhor, muito melhor si trabalhasse mais lentamente, estudando o assumpto, certo, de que não estaria perdendo tempo.

Na exposição Oscar cinquenta quadros, que não envergonham o artista, mas desses há dez, que satisfazem a alma do estheta, e deste dez há três que teriam entrada no Salon.

[...] Eis ahi o eu que penso da actual exposição de Oscar Pereira da Silva.¹⁵³

A crítica de G. R. não poupa elogios á exposição Oscar Pereira da Silva. Na verdade é um registro concreto da demanda do mercado de arte em São Paulo. Segundo Helena Pereira da Silva, seu pai sempre sonhava em fixar residência em Paris para escapar daquele ambiente que com suas próprias palavras qualifica como, *“mesquinho e refratário a arte”*.

No trecho acima se percebe bem o quanto um artista sofre para conseguir viver de sua arte, ter que atender a um público que tem sim a intenção de se consumir a arte, mas que ao mesmo tempo não pretende despende-se de uma alta quantia de dinheiro. Resultado: o artista brasileiro realiza uma grande quantidade de quadros em um curto espaço de tempo o que acaba por causar uma diminuição na qualidade do acabamento de suas obras. Felizmente, para G. R., a qualidade de um bom artista está em conseguir atender a essa louca demanda produzindo quadros que continuam à apresentar um determinado valor artístico apesar dessa visão capitalista de arte.

Essa seleção excertos permitem traçar de modo claro os valores artísticos incutidos dentro dos círculos culturais cariocas e paulistas. Resumidamente caracterizados como a valorização da criatividade e a forma livre de pintura no Rio de Janeiro, a oposta ao gosto estilístico de São

¹⁵³ "A exposição Oscar". *Correio Paulistano*, 9 fev. 1906.

Paulo, que tem por preferência o desenho rebuscado e a fidelidade com o objeto retratado, semelhante a da fotografia.

Provavelmente esse espírito moderno que tomou conta dos críticos cariocas se deve ao fato da cidade ser a capital do país, conseqüentemente, uma cidade cosmopolita, que consegue manter-se em contato com as novas tendências mundiais, diferente de uma cidade como São Paulo que apesar de sua recente ascensão econômica ainda mantém uma mentalidade conservadora traços de sua origem provinciana que não foram apagadas em sua totalidade.

Na verdade a aceitação positiva de Oscar Pereira da Silva dentro da capital paulistana aconteceu desde sempre. Em um artigo de 13 de fevereiro de 1896, um ano após seu retorno ao Brasil. Podemos observar no trecho a seguir figuram-se a exposição individual do artista, cuja composição pictórica aborda sua produção elaborada ao longo do período de vigência de seu pensionato:

Visitaram-nos ontem os pintores brasileiros srs. Jose Fiuza Guimarães e Oscar Pereira da Silva.

O Sr. Oscar Pereira da Silva vai expor os seus trabalhos. E este catalogo dos trabalhos do inteligente artista, que o publico vai ter ocasião de conhecer.

A infância de Giotto; o Cantor ambulante, tendo figurado na exposição dos Campos Elisios em Paris, Salão de 1893; *Basse cour de la mer*, *A Leitura*, *Estudo de dorço de Mulher*, *No Verão* (estudo de mulher), *A ama seca*, *Canto do Jardim de Luxemburgo* (Paris), *No seu Jardim*, *O monge*, *Apotheose e Republica*, *Croquis Estrada Fontenebleau*, *Cabeça de Arabe*, *Modelo em Atelier* (cabeça de estudo em expressão, *Mulher a Plane de Champiny*, *Saine ET Nine*, *Tocadora de Bandolin árabe*.¹⁵⁴

Percebemos no excerto acima que essa divulgação é sobre a primeira exposição de Oscar Pereira da Silva na cidade de São Paulo. Artista desconhecido do público paulistano, apresenta como referências as conquistas de sua trajetória, mesmo não sendo apreciado pela imprensa carioca da época, o seu pensionato de 5 anos na Europa lhe confere distinção em qualquer lugar por onde passar. Guarda em seu currículo exposições nos salões de Paris, experiência essa que pode lhe abrir portas em qualquer mercado de arte no Brasil. Na coluna “Notas e Fatos” do Correio Paulistano, o exímio artista é lembrado justamente por esse lado de sua carreira:

Na rua S. Bento, 93, na Casa Aguiar, acham-se expostos três esplêndidos quadros de Oscar Pereira da Silva, laureado do “Salon de Paris”, e um dos melhores pintores que o Brasil possui.¹⁵⁵

Retornando ao ano de 1896, na coluna, “Artes e Artistas”, não aparecem comentários críticos dos quadros expostos, porém como ressaltado no parágrafo anterior, Oscar Pereira da

¹⁵⁴ “Artes e Artistas”. *O Estado de São Paulo*. 12 fev. 1896

¹⁵⁵ “Notas e Fatos”. *Correio Paulistano*. 26 mar. 1902

Silva apresenta um notável currículo, o que basta para ser bem recepcionado pela imprensa que o descreve como “*inteligente artista*”.

Enquanto seus quadros, frutos de seus anos de aprendizagem em Paris foram bem recebidos pela crítica. Em artigos publicados em menos de um mês de diferença do trecho acima, denotam o sucesso do artista em meio ao público paulistano. A exposição ficou aberta por mais de um mês, só em um dia foram visitar o espaço 242 pessoas¹⁵⁶ além de ter conseguido vender diversos dos quadros ali expostos como: “Cabeça de Turco”¹⁵⁷, “Cantor ambulante”¹⁵⁸ e “O monge”¹⁵⁹. Assim observamos que os paulistanos não só valorizaram a arte de Oscar Pereira da Silva como artista maduro que compôs 3 painéis para o Teatro Municipal de São Paulo e pinturas históricas do Museu Paulista encomendadas por Affonso de E. Taunay (diretor do museu), mas também quando ainda só tinha uma produção realizada dentro da Escola de Belas Artes de Paris.

A aceitação do pintor fluminense na capital paulista vai além do modo como desenvolve a estética da composição de suas obras. Na verdade, Oscar Pereira da Silva, se tornou um homem influente dentro dos círculos paulistanos. Recebendo encomendas de Ramos de Azevedo¹⁶⁰, painéis para o Teatro Municipal de São Paulo,¹⁶¹ composições históricas e retratos¹⁶² destinados ao programa decorativo do Museu Paulista, projeto formulado pelo seu diretor Affonso de Escragnolle Taunay.

Na obra, *Nacional Estrangeiro*, de Sergio Miceli (professor titular de sociologia da USP) expõe de forma contundente a influência que Oscar Pereira da Silva galgava entre os ricos mecenas paulistas.¹⁶³ Dentre eles, Freitas Valle, quem trabalhou em prol da abertura da Pinacoteca do Estado e a institucionalização do Pensionato Artístico Paulistano¹⁶⁴. Na verdade, o

¹⁵⁶ “Artes e Artistas”. *O Estado de São Paulo*. 1 mar. 1896

¹⁵⁷ *Idem Ibidem*.

¹⁵⁸ “Artes e Artistas”. *O Estado de São Paulo*. 25 mar.. 1896

¹⁵⁹ *Idem. Ibidem*.

¹⁶⁰ Na Pinacoteca do Estado está guardado em seu acervo um retrato póstumo do engenheiro/arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, pintado por ninguém mais que Oscar Pereira da Silva, a partir de uma fotografia do mecenas-engenheiro e de seu escritório de trabalho.

¹⁶¹ Esses murais são *O teatro na Grécia Antiga; A dança; A música*.

¹⁶² Pinturas históricas destinadas ao Salão Nobre, recinto onde se encontra exposto a tela *Independência ou morte* de Pedro Américo, as quais podem ser citada: *Príncipe regente d. Pedro e Jorge Avilez* e também, *Sessão nas Cortes de Lisboa*. Além da realização de cinco medalhões decorativos com retratos à óleo de D. Pedro I; José Bonifácio; Joaquim Gonçalves Ledo, José Clemente Pereira e Diogo Antônio Feijó.

¹⁶³ MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras 2003, pp.33-66.

¹⁶⁴ O Pensionato Artístico Paulistano se trata de uma bolsa destinada a cidadãos paulistanos de 12 a 25 anos de idade que demonstrassem vocação para pintura, escultura ou musica. A finalidade de manter por um período de 5 anos, existindo a possibilidade de prorrogação por mais 2 anos, os pensionistas estudando em Instituições europeias. A

pintor fluminense ocupava uma posição vantajosa como protegido do então, senador, que controlava o destino das bolsas. Helena Pereira da Silva, filha do artista, foi agraciada com uma dessas ajudas de custo para estudar na Europa em 1912 posteriormente o próprio Oscar Pereira da Silva em 1925, como o mais velho pensionista, já apresentando seus 58 anos.

Ser agraciado com uma das bolsas do Pensionato Artístico quando então já se encontrava na posição de um artista profissional consumado nos mais diversos gêneros pictóricos, diferentemente dos pensionistas que o antecederam, jovens de até 25 anos, é um fato que acaba por demonstrar a força de sua figura pessoal de artista entre os mecenas paulistas, a quem tinha como amigos próximos dentro do seu círculo.

Observando o modo como a capital paulista recebeu a arte desse artista fluminense, elogiando seu estilo artístico e lhe conferindo um veemente status é compreensível que Oscar Pereira da Silva tenha escolhido abandonar nossa capital nacional após seu retorno da França. Ao contrário do Rio de Janeiro, cidade cuja mentalidade artística está aberta as novas vanguardas européias, mas que por sua vez, não chamaram a atenção do pensionista durante seus 5 anos de estadia em Paris, local este, contraditoriamente marcado como berço dessas vanguardas que colocavam em cheque a arte acadêmica.

Oscar Pereira da Silva por sua vez, após seu retorno, procura um local mais profícuo para a valorização de sua arte, onde ainda não se estime a pincelada livre dos impressionistas, característica esta que apenas na década de trinta do século XX irá seu espírito artístico se render.

Concluída a breve demonstração a respeito da recepção da arte de Oscar como um todo, resta ainda nos determos a respeito da recepção do quadro “Escrava Romana” nosso objeto de estudo.

3.3.2 Retrato de uma escrava: impressões da imprensa sobre a tela “Escrava Romana”

Começaremos a partir das críticas publicadas a respeito da Exposição Geral de Belas Artes realizada durante todo o mês de outubro do ano de 1894, a primeira vez que o quadro foi visto pelo público brasileiro.

bolsa foi instituída em 1912, por iniciativa do senador Freitas Valle que monopolizava o destino desta ajuda de custo, além de ser figura crucial dentro de todo o cenário artístico paulistano. Cf. CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. SP. Ed. SENAC, 2001, p.161.

O crítico de arte Oscar Guanabara¹⁶⁵, que escrevia regularmente artigos para o jornal carioca, *O Paiz*, em suas impressões a respeito da exposição apenas menciona “en passant” que a tela “Escrava”¹⁶⁶ de Oscar Pereira da Silva, o quadro lhe chamou a atenção em sua visita, contudo, não foi possível externar suas impressões sobre essa obra e tantas outras por questões editoriais do jornal, não havia espaço suficiente para externar todas as suas impressões em apenas um artigo.

Em compensação no jornal, a *Gazeta de Notícias*, espaço é o que não falta para se dedicar a falar sobre o evento. Durante todo o mês de outubro publicou diversas charges de obras que figuraram a exposição e como também, a respeito dos participantes da exposição, e artigos críticos, dedicando cada dia a um artista individualmente. A edição destinada a Oscar Pereira da Silva foi publicada no dia 13 de outubro de 1894:

A escrava não tem nenhuma característica que justifique o título, mas é mais do que os seus companheiros n.º 137 e 143, um trabalho de maior fôlego, um estudo do nu, de tamanho natural, uma prova de grande boa vontade e de trabalho longo e cuidadoso. Nada de quadro e muito menos de escravidão; é um estudo.

As impressões a respeito da escrava a limitam como sendo simplesmente uma academia, ou seja, um estudo do nu. Em breve nos aprofundaremos melhor nesta importante questão, por hora nos ateremos a falar da recepção da obra em São Paulo.

A “Escrava Romana” foi incorporada ao acervo da Pinacoteca junto de sua inauguração, como a primeira sala permanente de exposições dedicadas exclusivamente a produção artística de São Paulo, no ano de 1905. Até então ela e demais obras de arte pertenciam ao Museu Paulista, espaço este, precário apesar de sua fama dentro da sociedade paulistana. No artigo de primeira página publicado no *Correio Paulistano* dedicado a inauguração da Pinacoteca, as recentes aquisições e seus respectivos criadores ganham espaço na edição de 24 de dezembro de 1905:

Oscar Pereira da Silva, que é um artista consciencioso, senhor da sua palheta e dos seus pincéis, que maneja com habilidade [...] Escrava Romana é um lindo estudo de figura que bastaria para dar valor ao artista, pela correção do desenho.

As qualidades técnicas de execução da obra são exaltadas, como produto de uma habilidade intrínseca ao artista. Além de elogiar seu caráter estético, como um lindo *estudo*, friso essa

¹⁶⁵ Para maiores informações sobre a crítica de arte de Oscar Guanabara consultar: GRAGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabara: artes plásticas no século XIX*. Dissertação de Mestrado. Campinas-SP, IFCH, Unicamp.2005.

¹⁶⁶ O nome está correto, Oscar Guanabara chama a tela de escrava. Atentaremos-nos melhor a essa questão na última parte do terceiro capítulo da dissertação.

qualidade, pois até o momento nenhum artigo a qualifica como uma composição que não seja mais que uma academia. Em outras palavras uma academia historiada, contradizendo toda a argumentação do pesquisador Ivan Coelho de Sá em sua tese de doutorado, *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino de desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX e início do século XX.* Segundo de Sá, a primeira vista “Escrava Romana” pode ser considerada como uma academia historiada, entretanto, ao se observar melhor o acabamento cuidadoso que apresenta em todo o entorno da figura e a definição dos detalhes percebe-se que a temática histórica, ou seja, a dramatização da composição se sobressai, ao contrario de uma academia historiada, cujo fundo histórico é apenas um pretexto, prevalecendo a preocupação com a anatomia do modelo, a qual toda a atenção do artista deve se voltar, em detrimento do fundo, normalmente monocromático e “pobre”.

Na exposição de fevereiro de 1905, a descrição dos trabalhos expostos por Oscar Pereira da Silva na *Galleria Webendoerfer*, é utilizado o termo “*inquestionável valor*” e dentre essas obras figura-se destaque para a “Escrava Romana”, como exemplo do mérito artístico do pintor:

E um dos bons trabalhos alli expostos *A escrava*. Por elle o pintor revelou não só a riqueza da sua technica, o bem cuidado do seu desenho que é irreprehensivel, como o seu talento creador.

O corpo dessa escrava romana, admirável typo de rapariga, de seios rijos, apresentando a meio descobertas as bellezas de uma plástica esculptural, é a nota incisiva que para logo prende a attenção do visitante.¹⁶⁷

Neste fragmento de “Registro de Arte” do Estado de São Paulo temos a alusão nominal da tela como “a escrava”, no entanto, não se trata da tela que participou da exposição geral de 1894, pois no parágrafo seguinte a qualidade “romana” reaparece. O quadro é retratado como exemplo de primor artístico de Oscar Pereira da Silva e que não passa despercebida dos olhares de todo os visitantes, segundo o artigo.

O crítico G. R. em seu artigo sobre a “exposição Oscar Pereira da Silva” no ano de 1906 abre suas explanações sobre o artista recordando dados importantes a respeito da “Escrava Romana”:

Si não fosse a preocupação de fazer depressa para fazer muito e de fazer muito para satisfazer o nosso publico, que o que quer é comprar barato, cada um dos quadros de Oscar seria uma obra prima como essa magistral ESCRAVA, que ele expoz na Exposição da Academia das Bellas Artes em 1894 e que mereceu não só a primeira medalha de ouro como a aquisição da tela pelo estado para a Pinacotheca.

¹⁶⁷ “Registro de Arte”. *Correio Paulistano*. 18 fev. 1905

Concordamos que a “Escrava Romana” apresenta qualidades de obra prima, contudo não há registros que o quadro tenha recebido medalha de ouro da exposição de 1894. Segundo as pesquisas realizadas por Carlos Roberto Maciel Levy, Oscar Pereira da Silva participou dessa Exposição Geral de Belas Artes¹⁶⁸ com: “Le mediant dans la cour”: “Leitora”; “Monge”; “Estudo de cabeça de mulher”; “Tronco de mulher” (estudo); “A escrava” e “Le raccommodeur de faience”. No entanto, não menciona de nenhuma premiação para o pintor nessa exposição. Em compensação na exposição geral de 1884,¹⁶⁹ Oscar Pereira da Silva foi agraciado com a *Segunda medalha de Ouro*. Nesta época o pintor ainda era um jovem artista que estava ainda em processo de aprendizagem, realizando cópias que figuram na exposição daquele ano: de a “Batalha do Avaí” de Pedro Américo em tamanho reduzido e o “Descanso da modelo” de Almeida Junior. Na linha do tempo que abrange toda a trajetória de Pereira da Silva elaborada para catálogo da exposição em sua homenagem em 2006, a curadora menciona que o quadro “Escrava Romana” Ruth Sprung Tarasantchi, recebeu *Medalha de Ouro* no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro ocorrido em 1897. Infelizmente não foi possível levantar maiores informações sobre este salão até a conclusão da pesquisa.

Existem informações tanto desconexas a respeito da “Escrava Romana”. O ano de 1894 é reconhecido como o ano original de sua fatura. No entanto na Exposição Geral de Belas Artes do mesmo ano, figura-se apenas uma obra intitulada “A Escrava”. Portanto, mistérios norteiam a origem deste quadro que se encontra exposto na Pinacoteca. A seguir nos aprofundaremos sobre estas e outras questões.

3.4 "2º quadro do mesmo autor": as versões da "Escrava Romana"

Como vimos anteriormente existe uma série de informações que se interpoem. Reunindo uma série de fontes primárias, iconográficas e de periódicos constituiremos uma análise aprofundada e centrada unicamente no quebra-cabeça que compõe os meandros da única academia historiada produzida por Oscar Pereira da Silva durante seu pensionato. Antes de

¹⁶⁸ Para mais informações sobre as Exposições Gerais de Belas Artes a partir do período republicano, consultar o catálogo: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Republicano. Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933*. Rio de Janeiro, Publicação ArteData, 2003.

¹⁶⁹ O primeiro volume do catálogo abrange as premiações do período imperial: 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, Publicação ArteData, 2003.

começarmos a dissertar sobre essa problemática é necessário abriremos um parênteses, a fim de contarmos uma breve história a respeito dos imprevistos que ocorrem durante uma pesquisa acadêmica. Imprevistos esses, que às vezes podem ser favoráveis e até mesmo, cruciais para o resultado final da pesquisa.

Em 2010 iniciei minhas pesquisas como discente do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp. Tendo como objeto de estudo um quadro da Pinacoteca que muito me chamou a atenção durante visitas recorrentes a esta Instituição, a tela em questão retrata a imagem de uma jovem mulher que tem seu corpo exposto com grande sensualidade a bel prazer de qualquer voyeur. Quadro de um dos alunos de Jean-Léon Gérôme criador da tela “Pollice Verso” (1872), um dos quadros que nortearam minhas pesquisas durante os anos de estudo da graduação.¹⁷⁰

Assim partindo de uma intuição inerente ao espírito investigativo do pesquisador iniciei o desafio de me aprofundar a respeito desse quadro de grande atração para os olhares treinados dos historiadores da arte por sua bem sucedida experiência estética de que essa academia historiada suscita a qualquer visitante da Pinacoteca do Estado.

No meio do processo investigação, a menos de um ano de pesquisa ocorrem aqueles acontecimentos que me fazem acreditar na atuação do *ZEITGEIST* no processo de seleção de um tema de pesquisa. Justamente em setembro de 2010 a tela, “Escrava Romana” é retirada de exposição em virtude da realização de sua restauração e dos estudos científicos promovidos pelo Instituto de Física da USP que visavam subsidiar a restauração de diversas obras da Pinacoteca. No dia 21 de outubro do mesmo ano, foi possível ter acesso à reserva técnica, e por mera coincidência minha visita coincidiu com o término dos trabalhos de recuperação das características originais da tela. No dia anterior a visita foi a conclusão da restauração.

Dessa forma, encontrei a tela inteira a minha disposição para fazer quantas anotações fossem necessárias, isso implicou o início da composição de uma comparação entre a tela restaurada e a reprodução da mesma em um cartão postal ainda com as características antigas. As

¹⁷⁰ A monografia defendida no início de 2010, *O Visionário na Cidade Eterna: a representação de Roma através do olhar cinematográfico de Federico Fellini* foi produto que convergiu o resultado de três Iniciações Científicas: *ARENA DA ILUSÃO: a representação do gladiador dentro da linguagem cinematográfica- Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) e *Gladiador* (Ridley Scott, 2000) (ANO 2008); *ARENA DA ILUSÃO II: A construção da imagem da Roma Antiga pela linguagem cinematográfica – Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960); *A Queda do Império Romano* (Anthony Mann, 1964); *Gladiador* (Ridley Scott, 2000) e *Spartacus* (Robert Dornhelm, 2004). (ANO 2009) e “*Eternal City*” de Fellini: *A construção do imaginário de Roma através das lentes cinematográficas de Fellini* (ANO 2009).

explicações realizadas naquele dia serão expostas ao longo do texto. Antes da apresentação da comparação é sumariamente importante revelar a mais intrigante descoberta, daquele dia de pesquisa de campo na Pinacoteca. Eis então que surge uma inscrição que até então estava coberta por uma camada de tinta que recobria a pintura original de todo o desenho do chão na tela. Logo abaixo da assinatura do artista, “OSCAR P DA SILVA”, eis que surgem os seguintes dizeres: “2º quadro do mesmo autor”. Uma surpresa!

Naquele momento ainda estava realizando o levantamento das fontes e não conseguia compreender aquela nova informação, pois até então acreditava piamente que aquela tela foi realizada durante os anos de estadia do brasileiro em Paris como aluno de Gérôme. Teria a “Escrava Romana” perdido sua originalidade? Onde estaria agora a primeira “Escrava Romana”? Teria alguém apagado intencionalmente essa informação tão relevante para a compreensão dessa academia historiada? Quais seriam os motivos? Essas foram as primeiras questões que invadiram minha mente naquele momento

Resposta para as duas primeiras questões dificilmente seriam encontradas sem os registros das intervenções realizadas na tela ao longo de todo o século XX, outra possibilidade para resolver o enigma seria se encontrarmos alguma fotografia em que se registra a tela nos primeiros anos de vida da Pinacoteca, pois assim pelo menos poderíamos concluir se o quadro sofreu alteração antes ou depois de sua aquisição. No entanto, o primeiro registro fotográfico da tela no Centro de Documentação e Memória (arquivo da Pinacoteca) o mais antigo data de 1965, ano da primeira publicação de um catalogo do acervo da Instituição com reproduções dos quadros. Devido as dificuldades apontadas, é preferível nos concentrar na questão da “escrava” original.

Adianto que infelizmente não foi possível situar onde se encontra a suposta “primeira escrava”. Contudo pesquisando a respeito da recepção do quadro na crítica jornalística da época encontramos informações que auxiliam a levantarmos algumas hipóteses.

3.4.1 Peças do quebra-cabeça: a recepção da “Escrava Romana” nos jornais de época

Anteriormente esboçado a respeito do principal indicio que pode nos auxiliar á encontrar algumas hipóteses a respeito da originalidade da “Escrava Romana”. Antes de nos aprofundarmos nas possíveis respostas, é importante esclarecer que, quando no texto é mencionado o caráter de originalidade, não significa que existem dúvidas que foi realmente Oscar Pereira da Silva quem realizou a composição da escrava, ou ainda que, a questão norteia-se a respeito da existência de

um plágio. A palavra originalidade é aqui utilizada apenas para transmitir que a “Escrava Romana” da Pinacoteca não é a primeira vez que o pintor aborda o tema.

Esclarecido as dúvidas de semântica, retornemos novamente para a recepção do quadro na imprensa brasileira. Em dois momentos do texto encontramos a menção da participação da tela “A Escrava” na Exposição Geral de Belas Artes de 1894. Consultando o arquivo do Museu D. João VI conseguimos eliminar a hipótese de ter sido recorrente a um erro gráfico de escrita, no qual teria se suprido o título do quadro por motivos de distração. O fato de serem dois periódicos diferentes, *Gazeta de Notícias* e *O Paiz*, cometendo o mesmo erro já elimina a suposição errônea. Apenas a título de reforçar a justificativa ressaltamos que na pasta 6129_Correspondências recebidas pela ENBA 1894, encontramos a relação de quadros que Oscar Pereira da Silva enviou para o Brasil em 16 de julho de 1894, a fim de atender suas obrigações da posição de pensionista, vide em anexo. O documento menciona apenas e telas, dentre as quais figura a presença da “escrava” com seu título seguindo a grafia francesa: “L’Esclave”.

Na edição de 3 de outubro de 1894 da *Gazeta de Notícias* foi publicada na primeira página, uma imagem um tanto quanto curiosa:



Charge retirada do jornal *Gazeta de Notícias* (3 de outubro de 1894)

(Legenda) *Na exposição de Bellas-Artes:*

-Pobre moça! Para pagar o retrato, teve de vender até a camisa do corpo...

A charge de autor desconhecido faz uma brincadeira com relação aos gêneros artísticos (pintura histórica, retratos, pintura de gênero, paisagem e natureza morta) na pintura. Conforme foi discutido desde o início do capítulo, a tela da escrava trata-se de uma academia historiada, porém no contexto cômico da imagem o quadro recebe o status de retrato, pois a senhora que contempla apresenta uma interpretação inusitada: *Pobre moça! Para pagar o retrato, teve de vender até a camisa do corpo*

A partir desta percepção ingênua da mulher podemos concluir que o desenhista eleva a composição de mera academia, ou seja, um estudo de nu para a condição de retrato, o segundo gênero mais alto na hierarquia dos gêneros da pintura, somente abaixo da pintura histórica. Tal divertida inspiração de comicidade nos permite afirmar que a tela “A Escrava” foi uma composição que esboça o mesmo rigor técnico encontrado na obra da Pinacoteca. Na crítica publicada na *Gazeta de Noticias* dez dias depois da charge exibem-se comentários que confirmam essa suposição:

A escrava não tem nenhuma característica que justifique o título , mas é mais do que os dous seus companheiros n.137 e 143 , **um trabalho de maior fôlego, um estudo do nu, de tamanho natural, uma prova de grande boa vontade e de trabalho longo e cuidadoso.**
Nada de quadro e muito menos de escravidão; é um estudo (grifo nosso).

Apesar do excerto já ter sido mencionado anteriormente. É importante ressaltar que essa breve explanação sobre o quadro destaca elementos importantes para compreender essa tela que se desconhece sua imagem original. Segundo o crítico a composição é um estudo, porém a abordagem do artista revela grande empenho na aplicação da técnica. Além de ressaltar as proporções da tela, um nu em tamanho natural, o que se contradiz com sua afirmação anterior, um estudo dificilmente do quadro em questão é realizado em telas de grandes proporções e que tenha também a finalidade de participar de salões de arte. Essa crítica é um poço de contradições!

Retomando aos questionamentos elucidados pela inscrição recém-descoberta, “*2º quadro do mesmo autor*”. Podemos traçar uma hipótese visando compreender a causa que motivou Oscar Pereira da Silva a assinar sua escrava com essa peculiar sentença, refletindo conjuntamente em cima desses três elementos: charge, crítica de arte e versão de “Escrava Romana” após 2010.

Portanto, a “Escrava Romana” é uma versão realizada posteriormente baseada em outro quadro de Oscar Pereira da Silva, devido a sua qualidade como “segunda” composição.

Lembrando que a hipótese de que a tela da Pinacoteca seria uma cópia isenta de modificações da “escrava” é falha e ingênua, pois quais seriam seus motivos para realizar uma segunda versão, caso esta razão não fosse sumariamente de aprimora-la?

Assim observando os elementos que versam a respeito da recepção da obra “A escrava” na Exposição Geral de 1894, podemos chegar a hipótese de que Oscar Pereira da Silva ao se encontrar sugestionado pelas palavras do autor do artigo de 13 de outubro da *Gazeta de Notícias*, o jovem artista se sentiu impelido de dar uma resposta digna de impedir qualquer tipo de réplica argumentativa. Essa crítica questionava sua capacidade artística, não por seu reconhecível domínio técnico, mas sim no campo da genialidade criativa, desacreditando-o de sua habilidade de artista em elaborar obras com significativa expressão artística, ou seja, para o crítico o jovem artista nunca deixaria de ser um grande estudante de pintura, pois lhe falta a genialidade inerente a todos os artistas consagrados.

Em relação a sua escrava, o crítico frisa que sua obra não passa de um estudo, pois não há nenhum elemento qualitativo que conferisse a essa figura feminina a posição social de uma escrava.

Pensando nisso, passamos para charge de 3 de outubro, como foi possível perceber que a comicidade do desenho se encontra na tênue diferença entre retrato/academia que o quadro suscita. Aliando a essa informação o conteúdo da crítica do jornal, a qual destituía escrava de sua representação social por falta de signos imagéticos passíveis de interpretação. No capítulo: 3.1 – *Diálogos entre a pintura “Pompier” e a “Escrava Romana”*, da presente dissertação percebemos que a sociedade francesa possui seus próprios ícones imagéticos de representação da figura da escrava, estes que são passíveis de passar despercebidos por indivíduos inseridos dentro de uma sociedade que a pouco tempo deixou de ser escravocrata, mas que ainda tem seus próprios conceitos imagéticos para a elaboração desse representante social de categoria inferiorizada. No Brasil, por sua experiência histórica, apresenta sua própria versão para a representação do escravo, indivíduo negro, destituído de qualquer aproximação com o conceito de homem racional, como animais inferiores, os quais exibem em seus corpos as marcas de sua categoria, proveniente da violência impassível da chibatada.

Portanto podemos concluir que a utilização do signo da placa de identificação no pescoço da jovem mulher cujo corpo se encontra a venda é apenas inserido nesta 2ª versão, razão a qual podemos levantar dois motivos.

O primeiro é pelo fato de que no desenho da charge figura-se a ausência da placa, o alia-se a impressão do crítico de não a reconhecer como tal por falta de elementos em sua composição pictórica que lhe agregasse a qualidade de mulher escrava, do que simplesmente a exposição da fatura de um corpo seminu.

O segundo motivo valoriza a argumentação anterior. É fato, que em 1894 o título da obra era conhecido apenas por “L’Esclave”, já a partir do ano de 1897, é conhecido o registro da obra com seu título modificado para “Escrava Romana” após ter ganhado medalha de ouro em um dos salões de arte do Rio de Janeiro. Logo, no título da obra é perceptível uma determinada especificação, não é mais uma escrava indefinida, agora ela já apresenta nacionalidade, ela é uma escrava pertencente ao Império Romano, qualidade esta evidenciada por sua placa escrita em latim, dizeres estes, exibem de maneira explícita sua finalidade, o propiciar o prazer de seus senhores, pois existe um enorme fetiche masculino em ser aquele que iniciou uma jovem moça no mundo das relações sexuais.

A reunião dos fatores aludidos pela charge, a crítica da época e a “Escrava” da Pinacoteca sustentam uma hipótese muito bem embasada na simples constatação que a Europa retrata a escravidão por signos do exótico, estes que ao mesmo tempo devem compor imagens que instiguem o imaginário. Imaginário esse que povoado por obras literárias, desde a primeira metade do século XIX, onde retratam o mundo “distante” da cultura árabe, como ambiente propício a luxúria, com seus haréns e casas de banho públicas. Sem se esquecer de mencionar sua variada produção pictórica que versam sobre esses temas, especialmente na arte Acadêmica francesa.

Por outro lado, no Brasil as imagens de escravos se perpetuam pelas figuras de cútis negra, castigadas pela violência de seus senhores que os vem apenas como criaturas destituídas de vontade própria, que lhe tem o dever de realizar as tarefas que lhe são incumbidas. Seres estes, segundo Lilia M. Schwarcz¹⁷¹, que foram considerados ao longo do século XIX, a principal razão do “atraso” da sociedade brasileira, “raças inferiores” que devido a mestiçagem acabavam por produzir seres degenerados.

Em outras palavras, podemos dizer que as diferenças culturais influem na compreensão de um recurso pictórico, pois dificilmente uma arte é destituída de seus valores particulares podendo ser compreendida de uma forma global e singular entre os mais distintos interlocutores. No caso

¹⁷¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

da “Escrava Romana”, a tela galga de signos que resultaram em uma maior complexidade de sua composição mediante a sua “suposta” versão anterior, elementos esses originados, em nossa hipótese, por uma infeliz crítica recebida pelo pintor, na qual a pintura se encarregou de formular sua mais incisiva defesa, digna de honra para seu criador, esse quem colheu os frutos de sua vitória no com a conquista do premio da medalha de ouro em 1897.

3.4.2 O tríptico de “Escravas Romanas”: análise comparativa

Os quadros são: **a Escrava, bela cópia** (grifo nosso) de um quadro do mesmo artista, que na Exposição Nacional de Belas Artes, obteve em 1894 a Grande Medalha de Ouro; *Um Canto Intimo*, um quadrinho de gênero, cheio de frescura, onde três moças formosas se entretêm ao piano encantado; finalmente, uma belíssima natureza morta onde as maçãs cativam o observador.¹⁷²

A coluna “Notas e Fatos” de 1902 faz uma notificação de uma exposição onde Oscar Pereira da Silva participa com três quadros, dentre os quais alude à presença de uma cópia do quadro “A Escrava”. Não tentaremos se adentrar novamente na questão se o trecho faz alusão ao quadro exposto na Pinacoteca ou aquele enviado a ENBA em 1894, o qual não foi possível localizar seu paradeiro atualmente. A informação importante desse fragmento é a alusão ao fato de que o pintor tenha feito durante sua vida “cópias” da “Escrava Romana” para atender ao gosto do mercado artístico de São Paulo, segundo o crítico do Correio Paulistano, G. R., Oscar Pereira da Silva produziu uma ou duas reproduções da escrava, o que nos permite afirmar que o quadro em questão retém grande estima e admiração do público consumidor de arte, por isso, o artista não dispensou meios de conseguir uma fonte de renda a partir de uma tela de grande excelência técnica.

Portanto, ao invés de manter seu caráter único elevando o valor agregado da tela, pelo contrário, obteve um lucro monetário a partir de seu sucesso. Tal prática era bastante comum em sua arte, não só realizou reproduções da escrava como também de outros quadros consagrados, como Por exemplo, “Le Raccommodeur des Fayences” (Consertador de porcelana) que figurou nos salões de arte de Paris, no “Salon des Champs Elysees” em 1894:

¹⁷² “Notas e Fatos”. *Correio Paulistano*. 26 mar. 1902



Oscar Pereira da Silva
Consertador de porcelana, 1894
 Óleo sobre tela, 92 x 73 cm

Oscar Pereira da Silva
Consertador de porcelana, 1895
 O. s/t. Coleção Gabriela Ramaciotti

A certeza que a reprodução da direita é uma versão feita por Oscar Pereira da Silva, se encontra em sua assinatura no canto inferior direito da tela, junto com a data (de 1895) logo abaixo. Observa-se que neste caso a “cópia” não é idêntica à original feita um ano antes. O caráter de cópia é relativo ao fato de que a abordagem central do quadro se repete, a figura masculina do homem idoso, com os mesmos traços faciais, mesma posição - sentado na sarjeta de uma das ruas de Paris com a cabeça reclinada para baixo realizando a mesma ação de consertar o prato, o círculo de arame pendurado perna esquerda com a composição da vestimenta semelhante: o pano que lhe recobre as pernas, veste um boné na cabeça, mas a jaqueta a pesar de seguir o mesmo padrão de tecido grosso, as cores se modificam além da inclusão do bolso na versão de 1895.

Com relação ao cenário, o artista torna à pintar utilizando os mesmos elementos, a composição do fundo cheio de pôsters coloridos colados na parede, no entanto, se diferem nos detalhes, o mesmo é perceptível na composição dos objetos retratado. Os objetos se assemelham por se adequarem a temática: caixa de ferramentas, vaso, pratos, ferramentas, garrafa de vidro etc. Todavia, existe uma diferenciação estética na composição, com os objetos dispostos com pequenas alterações. A que mais se destaca é a composição do vaso disposto do lado esquerdo do velho trabalhador. No original o artista cria um vaso todo elaborado em motivos florais com a utilização das cores verde e rosa. Enquanto na tela de 1895, o vaso apesar de ainda esboçar um

design inspirado em motivos florais, com o “bocal” do recipiente estilizado em folha, ele se difere na dimensão, menor relativo ao outro, e é monocromático em verde. Ainda, em cima da caixa de ferramentas na nova versão é adicionado uma pequena lamparina.

O interessante é como o pintor consegue reelaborar o quadro com alterações na composição estética, mas sem que nenhum desses detalhes se distanciam da elaboração original. O que não o isenta de adicionar pequenos elementos que divergem de uma composição para a outra.

O “Consertador de porcelana” de 1895 faz parte da Coleção Particular da Sr^a Gabriela Ramaciotti no Rio de Janeiro. Seu acervo é composto por uma rica pinacoteca dedicada a Arte Acadêmica Brasileira, dentre as obras podemos encontrar uma cópia de Almeida Junior, *Caipiras Negaceando*, a qual é visível a presença de um terceiro personagem, no mesmo local onde, na versão pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes, há uma grande mancha escura que compõe a idéia de mata fechada retratada no quadro. E ainda entre as obras de sua coleção existe uma reprodução em especial, que dialoga diretamente com a presente pesquisa, uma versão da “Escrava Romana”.



OSCAR PEREIRA DA SILVA (1867-1939)
“Escrava Romana”, s.d.

COLEÇÃO PARTICULAR

Gabriela Ramaciotti

Rio de Janeiro

(fotografia: acervo da pesquisadora)

A “Escrava Romana” ocupa uma parede inteira de um dos corredores da residência Ramaciotti, quase o mesmo tamanho de uma porta de 2 metros, conseqüentemente mesmo não se sabendo ao certo o número exato de suas dimensões, podemos dizer que se assemelham a versão da Pinacoteca de São Paulo. Poderíamos levantar a hipótese de que essa tela seria a “L’Esclave” cujo paradeiro é desconhecido, pois não existe nenhuma inscrição, tanto logo abaixo da assinatura, os mesmo, atrás da tela que faça menção a sua data de fatura, e ainda mais, corresponde a sua descrição de seu tamanho, “*tamanho natural*”¹⁷³. Contudo, segundo G.R., o crítico alude a existência de uma ou mais cópias da “Escrava Romana”¹⁷⁴. E mesmo que fosse a obra de 1894, não se explicaria a crítica da época que menciona o fato do quadro não apresentar elementos que justifiquem a temática da escrava, conforme abordado anteriormente.

Em fim está formado nosso “tríptico de escravas”! Ao longo da pesquisa nos deparamos com informações que compõe um complexo quebra-cabeça. No momento inicial conhecíamos apenas a “original” “Escrava Romana” realizada em 1894 por Oscar Pereira da Silva durante os anos em que freqüentou o ateliê de um dos maiores mestres da pintura orientalista francesa, o pintor e escultor, Jean-Léon Gérôme.



OSCAR PEREIRA DA SILVA (1867-1939)
“Escrava Romana”, 1894.
Óleo sobre tela, 146,5x72,5cm.
São Paulo, Pinacoteca do Estado.

ANTES DA RESTAURAÇÃO:

Tela apresentando forte pigmentação amarelada devido ao envelhecimento do tipo de verniz aplicado. Verniz este da grande circulação no início do século XX

¹⁷³ “Exposição Geral de Bellas Artes”. *Gazeta de Notícias*. 13 out. 1894.

¹⁷⁴ “A exposição Oscar”. *Correio Paulistano*, 3 fev. 1906

Em outubro de 2010 ocorre um dos momentos mais significativos da pesquisa, Graças as pesquisas da equipe do Instituto de Física da USP que iniciou estudos e análises científicas nas obras de Oscar Pereira da Silva entre elas a obra “Escrava Romana”. Durante os estudos realizados por meio de imageamento foi revelado uma inscrição na camada subjacente e abaixo da assinatura: “2º quadro do mesmo autor” se faz tornar conhecimento. Levantando uma série de questões antes nunca imaginadas até então. Como por exemplo, se a tela exposta na Pinacoteca não é a original, onde então se encontra a primeira tela de Oscar Pereira da Silva? Se a tela não é de 1894, quando então ela teria sido pintada?

ANTES E DEPOIS DA RESTAURAÇÃO

Detalhe inferior esquerdo:

Abaixo da assinatura do artista é descoberta com o auxílio da técnica de Reflectografia de Infravermelho (IR) logo abaixo da assinatura do artista, a seguinte inscrição: “2º QUADRO DO MESMO AUTOR”



Fotografia com luz visível após o restauro

A frase: “2 QUADRO DO MESMO AUTOR” é revelada.

Crédito fotográfico Elizabeth A. M. KAJIYA



Fotografia em IR antes do restauro

(apresenta indícios da inscrição, coberto por uma camada espessa de tinta à óleo)

Crédito fotográfico Elizabeth A. M. KAJIYA

Para a primeira questão já nos detemos longamente, mas para a segunda questão *Qual a data da tela pertencente ao acervo da Pinacoteca?*. Inicialmente, buscando instrumentos aos quais são familiares à formação do historiador, nos voltamos para a pesquisa nos arquivos de Instituições, as quais a “Escrava Romana” fez parte do acervo. Isso nos limita a duas instituições: a Pinacoteca e o Museu Paulista. Tendo conhecimento de que a obra foi transferida no ano de 1905 da segunda para a primeira por motivos para compor o acervo inicial do primeiro museu paulista dedicado exclusivamente as Belas Artes.¹⁷⁵ Assim por critério de exclusão, a resposta que procuramos se encontraria no acervo documental do museu popularmente conhecido como Museu Ipiranga.

No entanto, não foi encontrado nenhum documento sobre a aquisição de quadros de Oscar Pereira da Silva pelo museu, excetuando a aquisição de “Descobrimento do Brasil” ou “Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro” (1902) nos escritos de Hermann Von Ihering publicados na Revista do Museu Paulista (vol.VI).¹⁷⁶ Por outro lado, na documentação do museu a respeito da transferência das obras para a Pinacoteca consta a instigante informação de que apenas os quadros: “Criação da Vovó”, “Infância de Giotto” e “Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro”, foram transferidos para o edifício da Pinacoteca. Em suma, não foi possível encontrar informações referentes à “Escrava Romana” no acervo documental do Museu Paulista.

Em compensação a resposta tão procurada no Museu Paulista foi encontrada por outros métodos, por meio de exames científicos com análises através da aplicação de Fluorescência Visível com Radiação de Ultravioleta (UV) e a técnica de Reflectografia de Infravermelho (IR). A pesquisa realizada em parceria entre a Pinacoteca do Estado e a Equipe do Instituto de Física da USP permitiu, através da aplicação das técnicas de UV e IR nas obras de arte, a obtenção de imagens que fornecem informações importantes para os historiadores da Arte, conservadores/restauradores sobre o estado de conservação e intervenções humanas posteriores ocorridas na obra, além de auxiliar na compreensão dos materiais e técnicas utilizadas no processo criativo dos artistas.

¹⁷⁵ Para saber mais a respeito das relações entre os acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, consultar: FORMICO, M. R. “Flores e espinhos - a convivência harmônica apesar das diferenças (o caso do Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado)”. In: *20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Subjetividades, Utopias e Fabulações* (ANPAP) Rio de Janeiro, 26 set./01 out.2011. Site: F:\pdf\chtca\marcela_regina_formico.pdf

¹⁷⁶ IHERING, Hermann von. “O Museu Paulista em anos de 1901 a 1902.” *Revista do Museu Paulista*, (vol.VI), 1904, p.6

A pesquisa, “Objetos de Arte analisados com técnicas atômico-nucleares e por imagens” com o apoio da FAPESP-CNPq, realizada sob a coordenação da Prof^a Dr^a Marcia Almeida Rizzutto (IF/USP) e contribuição dos pesquisadores Elizabeth Alfredi de Mattos Kajiya (Instituto de Física/USP e Mestranda em Arquitetura, Tecnologia e Cidade pela Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo/ Unicamp) e Pedro H. O. V. de Campos (Doutorando do Instituto de Física/USP), estão analisando as pinturas do acervo da Pinacoteca, entre as quais figura a tela “Escrava Romana”. Os resultados dessas pesquisas dão subsídios aos restauradores da Pinacoteca para que eles tenham o conhecimento dos materiais, técnicas-artísticas e processo criativo do artista deste modo, podem intervir com precisão e segurança no processo de conservação e restauro. Tal qual ocorreu ao próprio processo de restauração realizado na “Escrava Romana” no ano de 2010 pela equipe particular contratada pela Pinacoteca para realização desse serviço, equipe esta, formada por Cleber José Rocha e Julia Durães M. de Almeida.

A restauração do quadro ocorreu em virtude da “Nova exposição de longa duração” promovida pela Pinacoteca a partir da data de inauguração da nova e reformulada composição do 3º piso da Pinacoteca no segundo semestre de 2011. Assim como a “Escrava Romana”, outros quadros que compõe o seu acervo permanente foram restaurados a fim de figurarem nova reformulação para exposição de seu acervo, compondo dessa forma, a exposição intitulada “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo”. Proposta essa, que tem por objetivo central de oferecer ao público uma leitura da formação da visualidade artística e da constituição de um sistema de arte no Brasil obedecendo a uma ordem cronológica que se inicia no período colonial até meados dos anos de 1930.

A exposição se articula a partir de dois eixos temáticos, essenciais na constituição e compreensão do desenvolvimento das práticas artísticas no país. De um lado, a formação de um imaginário visual sobre o Brasil – o conjunto de imagens sobre ele, suas relações e sentidos que produzem. De outro, a formação de um sistema de arte no país – ensino, produção, mercado, crítica e museus – iniciado com a vinda da Missão Artística Francesa, a criação da Academia Imperial de Belas Artes e do programa de pensionato artístico. Fecha-se o parênteses.



OSCAR PEREIRA DA SILVA (1867-1939)
"Escrava Romana"

Tela restaurada de 15 de setembro a 20 de outubro de 2010

Pinacoteca do Estado de SP

Equipe de restauração:

Cleber José Rocha
 E
 Julia Durães M. de Almeida



OSCAR PEREIRA DA SILVA (1867-1939)
"Escrava Romana", 1894.
 Óleo sobre tela, 146,5x72,5cm.
 São Paulo, Pinacoteca do Estado.

ANTES DA RESTAURAÇÃO:

Tela apresentando forte pigmentação amarelada devido ao envelhecimento do tipo de verniz aplicado. Verniz este da grande circulação no início do século XX

Graças a essa pesquisa de caráter técnico se confirmou a premissa levantada anteriormente de que o quadro de 1894 foi reelaborado em 1897, ano em que o quadro recebeu a medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o primeiro registro de seu título correspondente ao nome de "Escrava Romana"

Os parágrafos anteriores constituem as apresentações iniciais de nosso objeto de análise, as três versões da escrava que compõem nosso tríptico, em outras palavras a "Escrava Romana" anterior a sua restauração; a "Escrava Romana" restaurada em 2010 e a "Escrava Romana" pertencente a Coleção Particular da Sr^a Gabriela Ramaciotti. Dessa forma passamos agora para a análise propriamente dita.



Pinacoteca 1905:
Tela com verniz envelhecido



Pinacoteca 2010:
Tela após sua restauração em 2010



Versão RJ:
Coleção particular, G. Ramaciotti

Para evitar a incessante repetição do título do quadro ao longo da análise, dificultando a sua compreensão, decidimos que seria mais profícuo nominá-las neste momento a partir de critérios qualitativos que facilitem a distinção de cada obra. Pensando nessa finalidade consideramos que a escrava anterior a restauração pode ser denominada como “Pinacoteca 1905”, ano referente à entrada da tela no acervo da Pinacoteca, além de denotar o fato de que se trata do quadro que apresenta uma aplicação de camada de verniz, que com o tempo se oxida conferindo o aspecto amarelado da composição, esse recurso era utilizado com frequência pelos artistas do final do século. Já para a versão que recentemente se encontra exposta na Pinacoteca recebe a denominação de “Pinacoteca 2010”, fazendo alusão ao ano em que foi restaurada. Por último, o quadro da coleção Gabriela Ramaciotti, por tratar-se de uma cópia sua distinção é mais simples, apenas recebendo a designação de “Versão RJ”, aludindo a sua localização atual.

Continuando a abordagem a respeito das análises científicas baseadas na aplicação de Fluorescência Visível com Radiação Ultravioleta (UV) e na técnica de Reflectografia de Infravermelho (IR) podemos selecionar um trecho do quadro cuja intervenção posterior a sua

fatura é emblemática dentro do campo da comparação visual. Estamos nos referindo ao detalhe do braço direito da Escrava, na “Pinacoteca 1905” o braço direito possui uma suposta argola presa ao braço com outra argola pendurada no ar, uma referencia indireta a idéia de uma algema, signo que traz consigo o valor denotativo de carceragem, subjugação do indivíduo, inferioridade. Enquanto que em “Pinacoteca 2010” foi descoberto uma camada de pintura posterior à original em que se configura na alteração de uma pulseira dourada estilizada com pequenas medalhas, semelhantes as encontradas em seu braço esquerdo para essa espécie de algema rudimentar.

ANTES E DEPOIS DA RESTAURAÇÃO

Detalhe braço direito da escrava:

Após retirada da tinta aplicada sob a pintura original foi descoberto que a suposta argola de corrente pendurada em seu braço na verdade era uma pulseira semelhante a do braço esquerdo



Crédito fotográfico Elizabeth Alfredi de Mattos Kajiya

Com o auxilio de explicações de Elizabeth A. Mattos Kajiya, com quem travamos contato ao longo do último semestre da pesquisa, é possível compreender que a argola que sofreu intervenções antigas e teve seu desenho modificado, isso pôde ser observado por meio das técnicas de Ultravioleta e Infravermelho. Com os resultados obtidos das análises pôde auxiliar à restauração na extração do verniz e na repintura da pulseira, voltando a sua forma original.

Fotografias Fluorescência Visível com Radiação de Ultravioleta

Detalhe : braço direito da “Escrava Romana”:

Nas duas fotografias de Fluorescência Visível de Ultravioleta (UV) observa-se retoques e a fosforescência dos pigmentos e das áreas retocadas (áreas com manchas escuras de roxo). Comparando as duas imagens constatamos a intervenção em torno do pulso da escrava, lhe agregando um signo externo à composição original.



Antes do Restauro (Foto: Elizabeth Kaijya)



Após Restauro (Foto: Elizabeth Kaijya)

Não podemos afirmar se essa intervenção humana é fruto do pincel do próprio artista, pois não existem registros no Arquivo da Pinacoteca que constem informações a esse respeito. De fato, a própria Instituição ignorava antes da investigação científica realizada pelo grupo da Física –USP a possibilidade deste quadro ser uma segunda versão, conseqüentemente não se esperava que existissem alterações significativas em sua composição original, acarretando na inserção de um “elemento novo”, signo este que intensifica a força da temática da representação da escravidão.

Retomando ao início deste subcapítulo, mencionamos a questão da freqüente prática de Oscar Pereira da Silva em produzir cópias de seus quadros realizando pequenas, mas visíveis alterações na composição, a exemplo de “Consertador de porcelana”, com a finalidade de atender uma demanda do mercado de arte da época. O mesmo fenômeno é perceptível se compararmos a versão da Pinacoteca e a qual se encontra no Rio de Janeiro.



OSCAR PEREIRA DA SILVA (1867-
"Escrava Romana", s.d.

COLEÇÃO PARTICULAR

Gabriela Ramaciotti

Rio de Janeiro

(fotografia: acervo da pesquisadora)



OSCAR PEREIRA DA SILVA (1867-1939)
"Escrava Romana"

Tela restaurada de 15 de setembro à 20 de
outubro de 2010

Pinacoteca do Estado de SP

Equipe de restauração:

Cleber José Rocha

E

Julia Durães M. de Almeida

Diferentemente de "Consertador de porcelana" que apresenta alterações visíveis a distância, como por exemplo, o casaco do trabalhador se altera na composição original da cor e seu design, incluindo um bolso na reprodução de 1895, o mesmo se pode mencionar com relação ao vaso à esquerda do personagem, cuja estilização é totalmente modificada, excetuando a temática de motivos florais, enfim, é um novo vaso, uma nova composição. Em relação as duas versões da escrava não é possível observar alterações tão drásticas. O seu vestuário permanece o mesmo, o manto que lhe recobre as ancas não apresenta nenhuma alteração de estilo, de fato, o manto continua com o mesmo desenho das listras internas do tecido assim como também em sua coloração. Os elementos da composição que acompanham a figura feminina: ânfora, tecido cor de vinho (canto inferior esquerdo do quadro), placa de identificação, cartaz do lado esquerdo da escrava, assim como também toda a composição do fundo permanecem sem sofrer diferentes intervenções na elaboração da composição.

As diferenças entre a "Pinacoteca 2010" e a "Versão RJ." É perceptível nos detalhes, a começar pela assinatura do pintor. É a mesma assinatura em letra de forma, caixa grande, e com a abreviatura em "P" de "Pereira (OSCAR P. DA SILVA), só alterando o local em que aparece, no canto inferior direito do quadro em "Pinacoteca 2010" enquanto que na "Versão RJ." A assinatura é retratada no canto inferior esquerdo.

DIFERENÇAS

Na cópia localizada no Rio de Janeiro há a ausência das pulseiras
Na tela da Pinacoteca o ventre da figura feminina é mais avantajado



Coleção Particular: Rio de Janeiro



Pinacoteca do Estado de São Paulo

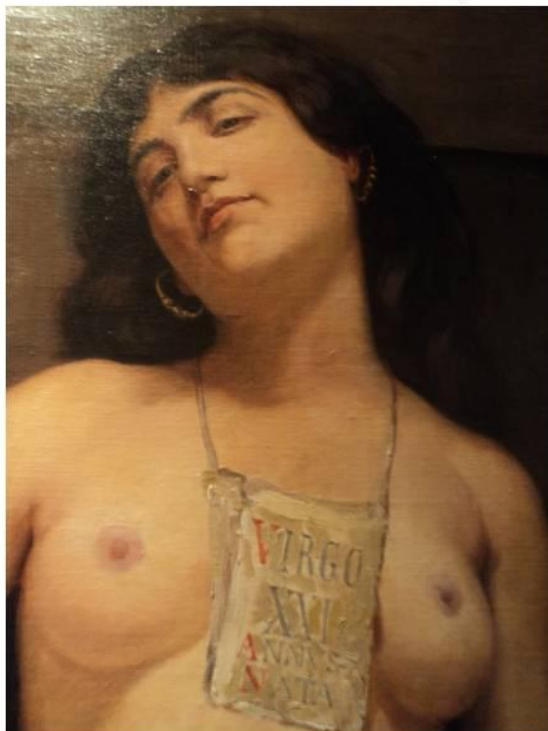
Agora destacando o detalhe do centro do quadro podemos observar que mesmo a composição ter grandes semelhanças as imagens exibem nos detalhes aspectos que divergem. A primeira vista já é passível de nota a ausência das pulseiras em ambos os braços, contudo ao aplicar um olhar mais atento percebemos uma grande diferença no ventre, sendo muito mais saliente na versão da Pinacoteca. Só podemos elencar hipóteses para essas diferenças, a primeira seria a existência de uma modelo diferente, no entanto, as divergências entre os dois corpos são mínimas; advindas meramente da aplicação do traço do artista, na área do ventre como antes mencionado e o formato do rosto, o qual será analisado em um segundo momento.

A outra hipótese a ser levantada, mais plausível, é a possibilidade de Oscar Pereira da Silva ter realizado a tela de memória, pois conforme podemos ter confirmação ao percorrer sua trajetória artística, concluímos que por ser um excelente copista, realizando com facilidade cópias de outros artistas: *“Iniciou uma série de cópias grandes, de Murillo, Rembrandt, Fragonard. - Eu ficava pasmada diante da grande facilidade e exuberância, que ele possuía”*¹⁷⁷ como relata sua filha impressionada ao contemplar as habilidades artísticas de seu pai. Portanto, a “Escrava Romana” por ser um quadro de sua própria autoria, a memória da primeira experiência fica gravada em seu pincel, mesmo assim, é passível de alguns detalhes serem esquecidos, pois cada obra de arte possui um momento psicológico único durante o processo criativo. Da mesma forma,

¹⁷⁷ OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Op. Cit.*

que o rosto da escrava que se diferem mas sem alterar drasticamente a composição, como veremos a seguir:

DIFERENÇAS FISIONÔMICAS



Coleção Particular: Rio de Janeiro



Pinacoteca do Estado de São Paulo

Observando o detalhe do torso feminino é impassível de duvidas que Oscar Pereira da Silva ao realizar a versão não tinha por objetivo inserir inovações na composição. Todos os objetos são dispostos de forma idêntica, a placa no pescoço, os brincos de argolas, o modo como o cabelo cai sob o rosto, etc.

A postura do corpo feminino é idêntica, com um dos ombros inclinados mais para baixo do que o outro e mantém a angulação inclinada para a sua direita, formando uma linha diagonal. Contudo se atendo a composição do rosto, podemos afirmar de um modo geral que existe tênues diferenças na composição do desenho.

Na “Escrava Romana” da Pinacoteca existe uma predominância de traços mais fortes e agudos, em oposição à “Versão RJ” cujo rosto apresenta um formato pouco mais oval, devido ao desenho mais sutil da curva do maxilar e uma aplicação menor de sombreado na região abaixo do

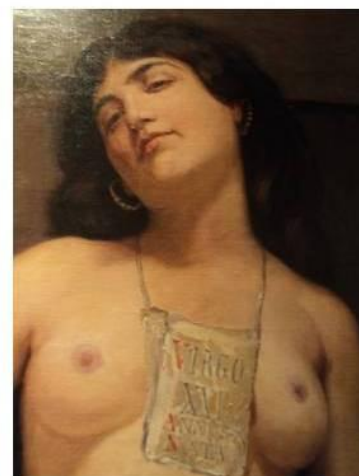
queixo. O mesmo fenômeno se repete na composição do nariz. Os olhos da “Pinacoteca 2010” são mais expressivos, pois devido a realização de um desenho mais acentuado, os olhos ganham destaque, diferentemente da versão carioca, cujas linhas devido ao leve ar arredondado acentuam a bochecha que conferem ao mesmo olho uma qualidade languida produzindo a ilusão de estarem um pouco mais fechados do que outra versão.

Ainda se atendo as diferenças dos traços do rosto entre as duas escravas é interessante fazer um parêntese. Voltando-se para o conjunto de figuras femininas que Oscar Pereira da Silva ao longo de sua trajetória artística percebemos uma determinada tendência de Oscar Pereira da Silva em retratar as mulheres com rostos mais arredondados, como ocorre no nu feminino de “Durante a pose” (1914); “Jovem árabe”; “Moça com bandeja”; “Hora da música” (1901), entre outros. Comparar a figura feminina central de a “Hora da Musica” com a “Escrava Romana” é identificável uma intenção de retratar a mulher com o biotipo mais robusto, porém é interessante reparar a utilização novamente do recurso do rosto levemente inclinado.



Detalhe: figura central feminina

Oscar P. da Silva
Hora da Musica (1901). O. s/t. 65 x 50 cm. Pinacoteca do Estado de SP.



Detalhe: “Escrava Romana
(Col. Particular)

Outro exemplo digno de menção é a cópia da tela de Pedro Américo, “Judith e Holofernes” (1880) para nossa elaboração argumentativa sobre o traço da pintura de Oscar Pereira da Silva. Diferentemente da figura feminina de “Hora da Musica” que se trata de uma composição original,

a “Judith e Holofernes” realizada pelo mesmo pintor não possui como sua finalidade ter uma liberdade na composição e sim a reproduzir fielmente os traços de um grande mestre.



Pedro Américo
Judite e Holofernes, 1880
O s/t. 229 x 141,7 cm. MNBA



Oscar Pereira da Silva
Cópia de *Judite de Holofernes*. S. d.

É evidente que na pintura de Pedro Américo o rosto de Judith tem um formato oval, mas na cópia de Oscar Pereira da Silva o rosto deixou de ser oval para se tornar totalmente redondo, o artista não conseguiu captar de forma semelhante ao mestre a aplicação do sombreado na região do queixo que acentuam levemente o formato do rosto. No caso da Judith de Oscar Pereira da Silva, cuja produção pode ser apontada dos seus anos de estudos na AIBA, pois o artista não apresenta nenhum domínio da utilização do “chiaroscuro” tornando a representação da Judith em uma figura ignóbil. Fecha-se o parêntese e retornamos a nossa análise relacionada diretamente as escravas de Oscar Pereira da Silva.

Retornado à questão dos torsos das escravas aliado a já amplamente discutida versão desconhecida de “L’Esclave” é uma forma interessante para concluirmos esses capítulo lançando uma ultima hipótese. Embora já tivermos discutido que a versão do Rio de Janeiro não necessariamente seria a o quadro elaborado em 1894, pois o pintor realizou uma ou mais versões

dessa tela. Ao refletir um pouco mais e adicionarmos a partícula gramatical “mas e se” a fim de ampliar o leque de possibilidades.

Portanto, “mas e se”... as duas cópias referidas no artigo de G. R. forem exatamente essas que se encontram respectivamente no Rio de Janeiro e em São Paulo? O fato de não ter sido possível encontrar mais nenhuma cópia da “Escrava Romana” abre margem para divagarmos um pouco mais. A partir de observações visuais realizadas em frente à tela pertencente a Gabriela Ramaciotti é digno de ressaltar o modo como Oscar Pereira da Silva retrata a “plaquinha” dessa escrava. As camadas de tinta desse elemento pictórico diferem totalmente do restante da obra, o quadro é todo interioço envernizado e liso sem marcas aparentes de uso de tinta em exagero, enquanto na composição da placa destoa dessa singularidade. Não apresentando o mesmo cuidado no acabamento, na parte superior esquerda da placa, principalmente, onde deveria compor a placa que se encontra atrás daquela com dizeres em latim se encontra apenas uma espessa camada de tinta, de fato, no entorno de toda a sua borda exibem manchas de tinta que não caracterizam como sendo parte integrante de toda a composição. Seria interessante recorrer a uma análise técnico-científica dessa versão, com aplicação de ultravioleta e infravermelho tal qual foi possível à tela pertencente ao acervo da Pinacoteca.

Todavia se considerarmos a principal característica da arte de Oscar Pereira da Silva, pintor conhecido por sua preocupação com o acabamento de suas telas, que no caso dessa cópia a composição da placa em latim não condiz com a tradição pictórica do artista. Aliado a ausência de registro de inscrição referente à data de sua fatura. Podemos concluir o capítulo chave da pesquisa com a seguinte suposição:

Se “Escrava Romana” do acervo de Gabriela Ramaciotti, se enquadra nas especificações dimensionais da “L’Esclave” de 1894, não apresenta nenhuma inscrição de datação e ainda existe a possibilidade da placa em latim, pendurada no pescoço da escrava, ser uma intervenção posterior a sua fatura, considerando o fato desse elemento destoar do restante da composição da tela. Portanto existem indícios que nos possibilita afirmar que a “Escrava Romana” do Rio de Janeiro seria a tão comentada tela que participou da primeira Exposição Geral de Belas Artes do período republicano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recordando o questionamento que norteia a presente dissertação, a respeito da circulação de modelos europeus na arte acadêmica brasileira do século XIX a partir do estudo de caso de um único quadro a “Escrava Romana”, podemos chegar as seguintes considerações.

A “Escrava Romana” é o perfeito objeto de estudo para elucidarmos a problemática proposta, pois é uma tela que representa uma das principais diretrizes do ensino na École des Beaux Arts, cujo modelo serviu para constituir a nossa Academia brasileira. No caso da pesquisa em si estamos nos referindo à representação pictórica da anatomia humana, ou em outras palavras o estudo de modelo-vivo, conhecido pelo termo “academia”. No entanto, a composição de Oscar Pereira da Silva é muito mais elaborada do que um mero estudo, a tela é uma composição realizada em pintura a óleo representando um nu em tamanho natural e que é composto sob a proposta de uma determinada temática, apresentando uma série de elementos que lhe conferem um caráter histórico, ou seja, trata-se de uma academia historiada. Uma obra em que constitui como seu eixo central a representação do nu, porém a presença de objetos e a construção de um cenário minimamente elaborado transfere essa mera anatomia para o ambiente da Antiguidade, o que neste caso em específico confere-lhe o valor de uma escrava do Império Romano, realizando dessa forma, uma composição de uma determinada complexidade.

Assim definimos como passos iniciais a constituição do contexto da formação como pintor acadêmico de Oscar Pereira da Silva, porém nos restringimos apenas aos anos referentes ao pensionato do brasileiro na Europa, o qual é abordado nos dois capítulos iniciais da dissertação. Primeiro trabalhando a respeito das relações do pensionista com a Instituição brasileira da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, a começar pela polêmica do Prêmio de Viagem de 1887, o qual Oscar Pereira da Silva foi o detentor oficial, mas que ao mesmo tempo sublevou uma situação que já se encontrava insustentável, a necessidade de uma reforma nos Estatutos vigentes desde 1865. Assim contextualizando a existência de um período de transição, a Academia não mais valorizava os modelos franceses fixos desde sua inauguração, pelo contrário, se inicia a percepção da necessidade da criação de elementos artísticos originais mais condizentes a realidade brasileira, na composição dos temas, na utilização das cores, etc.

No entanto, Oscar Pereira da Silva não é retratado historicamente como um precursor do gabarito de Almeida Júnior, ou mesmo, de Eliseu Visconde. Pelo contrário, é um grande defensor das cátedras acadêmicas, as quais começavam a ser consideradas arcaicas no Brasil, o desenho é

o elemento primordial na constituição de arte. Portanto, no segundo capítulo é crucial definir a experiência vivenciada pelo jovem artista dentro dos ateliês de arte franceses, particularmente o ateliê de Jean-Léon Gérôme, professor que responde pelo andamento do pensionista na École des Beaux Arts para as Instituições brasileiras.

É interessante observar a escolha de Oscar Pereira da Silva na abordagem da temática da escravidão, voltando-se para a Antiguidade, diferentemente de olhar para a situação de seu próprio país que recentemente deixara de ser escravocrata. Conforme a consideração de Quirino Campofiorito: *“Ao dispor-se pela fixação de um tema clássico, esqueceu que a imagem de uma escrava encontrada na história de seu próprio país, poderia certamente, ter-lhe despertado inspiração mais viva”*¹⁷⁸, podemos levantar hipóteses para auxiliar na compreensão da circulação e transmissão dos modelos acadêmicos. Se Oscar Pereira da Silva é um artista originário de uma nação cuja prática da escravidão esteve viva até quase os últimos anos do século XIX, qual seria então, o motivo para ao invés de retratar uma figura feminina africana, conforme o seu convívio cultural, no lugar da escrava romana que apresenta traços caucasianos, distante da realidade do Brasil?

Através de indícios de natureza iconográfica e estudos sobre a sociedade da época podemos levantar hipóteses para delinear uma resposta que ao mesmo tempo nos faz pensar a respeito dos próprios modelos acadêmicos. Partindo da escolha de uma escrava caucasiana, é possível observar que dentro dos Salões de Arte em Paris existe um modelo de representação do nu que é considerado como aceitável e possui grande repercussão no mercado artístico da época. O estilo abordado por Oscar Pereira da Silva segue o padrão das imagens de escravas que estavam usualmente presentes nesses espaços de exposição, as escravas de Jean Jules Antoine Lecomte du Noüy, José Jiménez Aranda, e claro, a diversa produção do mestre do pintor brasileiro, o francês Jean-Léon Gérôme, cujos quadros foram abordados ao longo da dissertação.

Em linhas gerais, o modelo instituído por esse gênero de representação procede de uma vertente artística classificada como “Arte Pompiere” ou “realismo burguês”. Considerando pertinente ressaltar que esse estilo artístico possui diretrizes bem definidas como deve ser representado o nu, o qual é elaborado seguindo os seguintes procedimentos: o desenho deve ser bem definido criando uma aparência realística, mas ao mesmo tempo exaltando o belo. Portanto o nu nessa arte deve ser casto, como lembrança da tradição da Arte Clássica, retratado com o

¹⁷⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. *Op. Cit.*, p.213

máximo de idealização, quanto mais alvo o corpo representado for, mais inatingível será essa figura feminina, constantemente presente nos salões.

Na segunda metade do século XIX, o ideal de beleza Neoclássico, a representação masculina, é abandonada em elevação da imagem feminina. No entanto, além da idealização, os nus femininos devem seguir determinados critérios de representação para serem considerados aceitáveis nos salões. É importante delinear um distanciamento do observador e a imagem retratada na obra de arte, assim existe uma série de temáticas figurativas, qualificando os nus femininos em deusas mitológicas, figuras alegóricas, odaliscas do Oriente, femmes fatales, personagens bíblicas (Judiths, Salomés e Dalilas), e também, as escravas que dialogam com nosso objeto de estudo.

Portando se consideramos os ideais retratados acima podemos concluir que seguindo os parâmetros impostos pelos Salões de Arte, a escolha de uma escrava branca em detrimento do exemplo que lhe era familiar, a escravidão negra é condizente com a intenção do jovem artista em formação que busca um reconhecimento de sua arte, para tanto, Oscar Pereira da Silva deve respeitar as diretrizes impostas pela Arte Acadêmica.

Uma segunda justificativa para sua escolha se encontra na pintura Orientalista, em voga na época. Considerando a concepção do belo para a representação do nu é recorrente a presença de mulheres com traços europeus dentro de uma ambientação exótica do Oriente, tal qual ocorre nas imagens de banhos públicos, enquanto que os traços étnicos condizentes a árabes e núbios pouco são explorados pelos artistas. Sabemos que o professor do pintor brasileiro, Jean-Léon Gérôme é um artista de referencia para esse estilo artístico, e quando ele explora exatamente essa distinção étnica as suas composições correspondem a uma dinâmica de poder, entre a superioridade do homem branco frente à barbárie dos povos orientais, condizente ao discurso Imperialista europeu. Por outro lado, a abordagem na “Escrava Romana” não deixa brechas para a imposição de semelhante discurso, pois a figuração se resume a imagem de apenas um elemento feminino, porém o contato com a pintura do mestre francês deixa resquícios na composição de Oscar Pereira da Silva, como é o caso do tecido que envolve parte do corpo da escrava, todo dividido em listras de diferentes cores, o qual é usualmente retratado dentro da pintura Orientalista.

Oscar Pereira da Silva definitivamente explorou o que lhe foi ensinado dentro dos muros da École des Beaux Arts, contudo, conforme abordado ao longo da dissertação foi possível retratar que a “Escrava Romana” apresenta uma série de características originais. Em comparação com as

escravas de Gérôme percebemos diferenças entre as duas abordagens, o pintor brasileiro diferente de seu mestre, explorou mais o chamado “realismo acadêmico” recriando uma escrava sensual, mas ao mesmo tempo sem a idealização, o corpo feminino explorado pelo jovem pintor é muito mais concreto, pois o belo convive com traços de naturalismo, como por exemplo as linhas de expressão e as olheiras retratadas no rosto da “Escrava Romana”.

Outra diferença entre mestre e discípulo é a postura a qual essas escravas são retratadas. No caso de Gérôme que dialoga com o discurso predominante de poder entre as relações de gênero, observamos o retrato da posição de inferioridade que a figura feminina ocupa, através de suas escravas, todas ensimesmadas, indolentes, envergonhadas perante o olhar do homem voyeur que se encontra em total deleite perante a criatura indefesa, devido à situação que a nudez de seus corpos. Enquanto que Oscar Pereira da Silva recria sua escrava com uma postura totalmente oposta, ela não esmorece perante o olhar do voyeur indeterminado, o observador da tela, pelo contrário, sua postura é de desafio, sua nudez é exposta sem demonstrar desconforto, o corpo transborda sensualidade, suas curvas são ressaltadas pela leve dobra do joelho direito e a forma como a mão se apoia no quadril.

A fonte de força da “Escrava Romana” se encontra em seu olhar, congruente a postura de seu corpo, desafia o observador que frequenta os salões de exposição. A exemplo das diferenças entre a produção de seu mestre, cujas escravas que apresentam um olhar vazio quando não o fazem em tapar os olhos diante da vergonha da exposição sem consentimento de seus corpos, signo de sua inferioridade. A “Escrava Romana”, por outro lado, apresenta um olhar que irradia indolência, não se importa com a posição indefesa de seu corpo, como um objeto de adorno, de deleite sexual.

Ao longo do texto da dissertação reconhecemos que a diferença entre os olhares da escrava brasileira em comparação com as francesas pode ser um indicio de referencia a escravidão vivenciada no país de origem de Oscar Pereira da Silva, pois o olhar do escravo africano, segundo Manuela Carneiro da Cunha: “*Olhar ausente, olhar frontal de desafio, de afirmação de dignidade, olhar inquiridor, remetem as várias formas de reação à escravidão*”¹⁷⁹. Graças a frequência no ateliê Gérôme o pintor brasileiro aprendeu a trabalhar com as sutilezas na composição, assim como o mestre insere um toque de ironia em suas obras, Oscar Pereira da Silva expõe indícios de sua memória, seja o olhar inquiridor do escravo brasileiro, ou mesmo, na

¹⁷⁹ CUNHA, Manuela Carneiro da. *Op. Cit.*, p.135

forma em que desenha os pés de sua escrava, que diverge do pequeno e delicado pé que serve de fetiche para as fantasias masculinas da época, em seu lugar, pés enormes dignos de quem é escravo ou trabalhador braçal.

É incrível como o pintor brasileiro constrói uma convivência harmônica entre os modelos aceitáveis na Europa e as sutilezas inseridas na imagem advindas da memória das imagens vivenciadas por ele desde o seu nascimento em uma sociedade embasada no regime de trabalho escravo.

A ironia tão presente no conjunto da obra de Gérôme também se faz presente na “Escrava Romana”, pois como uma postura tão indolente e sensual pode coexistir com a qualidade inferida pela placa em latim: “VIRGO XXI ANNUS NATA”, subentende-se a idéia de virgindade, a qual dentro da sociedade brasileira é um signo de maleabilidade e obediência nas jovens moças. A mesma incongruência se observa na composição da figura feminina, cujo ventre avantajado referencia a presença de uma suposta gravidez.

No entanto, a ironia não é um fator de grande incidência no conjunto da obra de Oscar Pereira da Silva. Se considerarmos a crítica da época, conforme abordada em detalhes ao longo da dissertação, é possível observar que a composição da placa foi uma solução posterior a sua factura, pois segundo a crítica publicada na *Gazeta de Noticias* de 13 de outubro de 1894 encontramos a evidência que a obra em questão não apresentava nenhum indicio que qualificasse o nu feminino como sendo o de uma escrava. Portanto, podemos levantar a hipótese de que a inclusão desse signo que confere ambiguidade á escrava poderia ser uma sugestão do seu mestre, Jean-Léon Gérôme.

O segundo indício que sustenta essa hipótese é o fato de termos identificado ao longo da pesquisa a existência de versões do mesmo quadro. Graças a recente restauração, no ano de 2010, na tela pertencente a Pinacoteca do Estado, foi descoberta a inscrição dos dizeres, “2º quadro do mesmo autor”, logo abaixo da assinatura de Oscar Pereira da Silva. Assim começamos uma busca a essa versão anterior, e identificamos a existência de outra “Escrava Romana” dentro de uma coleção particular no Rio de Janeiro.

Felizmente foi possível termos acesso a essa segunda versão, a qual apresenta as mesmas proporções da tela, mas possuem pequenas diferenças na composição. No entanto, o mais intrigante nessa versão é a diferença da fatura da placa, com excessos de tinta em seus detalhes o

que a diferencia do restante da lisa composição, como se fosse um elemento adicionado posteriormente.

Outro elemento que contribui como uma peça desse “quebra-cabeça” é a documentação referente ao pensionato de Oscar Pereira da Silva, que tinha por obrigação enviar obras para a participação na Exposição Geral de Belas Artes de 1894. Entre as obras listadas identificamos a existência de um quadro chamado “L’esclave”, ou seja, possivelmente a primeira versão da obra conhecida como “Escrava Romana”.

Assim, ao reunirmos as informações do artigo publicado em 1894, a documentação oficial da Escola Nacional de Belas Artes e a identificação da existência de uma versão no Rio de Janeiro, podemos chegar à conclusão que finaliza esse quebra-cabeça.

Segundo os indícios apresentados resumidamente acima, a hipótese de que a inclusão da placa poderia ser uma sugestão do mestre Gérôme ao seu discípulo brasileiro é pertinente, pois a crítica da época denota a falta de elementos que qualifiquem o nu como uma academia historiada. E pelo fato de que somente em 1897 encontramos registros da existência de um quadro cujo título corresponda ao nome de “Escrava Romana”, premiada em um salão no Rio de Janeiro, segundo Ruth Sprung Tarasantchi.

Uma pesquisa que se dedique exclusivamente a uma obra de arte em específico já demonstra um grande indício de originalidade para uma dissertação de mestrado. Além de configurar-se um desafio que poderia não levantar conclusões de grande pertinência para a história da arte, pois ao olhar ingênuo, um quadro como objeto de estudo pouco pode suscitar dizeres a respeito devido seu alto caráter de especificidade.

Todavia, graças a uma rica pesquisa que se envereda em uma diversidade de tipos fontes: documentação de valor primário, como ofícios e requerimentos Institucionais; busca dentro da crítica de imprensa da época a respeito da fatura da obra de arte; utilização de pesquisas acadêmicas e livros para construir um contexto que auxilie na compreensão propriamente dita do quadro. Além da afortunada ocorrência de fatores inesperados ao longo da pesquisa que convenientemente aliados à atuação de uma intuição intrínseca ao papel de qualquer pesquisador resultaram em hipóteses que nos auxiliam na compreensão dos processos de circulação e transmissão dos modelos acadêmicos entre dois países de estreita tradição artística, mas separados em diferentes continentes e donos de características culturais diversas, o Brasil e a

França. Assim como também, constituímos um elaborado conhecimento a respeito da “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva.

Bibliografia Geral

Arte brasileira e Oscar Pereira da Silva

- ACQUARONE, Francisco. *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia, 1939.
- _____. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Paulo de Azevedo Ltda, 1942.
- BARDI, Pietro Maria. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. SP; São Paulo Ed. 1942.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro. Ed. Pinkotheke, 1983.
- 100 anos da Pinacoteca: formação de um acervo*. São Paulo; A Pinacoteca, 2005 (Catálogo / Centro Cultural FIESP, Galeria de Arte do SESI)
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.
- COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas. Tese de Livre-Docência. IFCH, Unicamp. (1997)
- COLI, Jorge. “Como estudar a arte Brasileira do século XIX?” In: MARTINS, Carlos (org). *O Brasil redescoberto*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.
- DIAS, Elaine. *Paisagem e academia Felix-Emile Taunay e o Brasil (1824-1851)*.Campinas, SP; Editora da Unicamp, 2009.
- DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos da crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- _____. *Arte Brasileira. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. Campinas, SP. Mercado das Letras, 1995
- _____. *Graves e Frívolos*. Lisboa, Livraria Clássica Edit. 1910.
- EULÁLIO, Alexandre. “O século XIX”. In: *Catálogo da exposição Tradição e Ruptura*. São Paulo: 1984.
- ERMAKOFF. George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro, Casa Editorial, 2004.
- JORGE, Fernando. *Vidas de grandes pintores do Brasil*, São Paulo, 1954.
- FREIRE, Laudelino de Oliveira. *Galeria Histórica dos Pintores no Brasil*. Rio de Janeiro, Liga Marítima Brasileira, 1914-1916.
- _____. *Um Século de Pintura: 1816-1916*. Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916. Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916.

_____. *Pedro II e a arte no Brasil: discurso de recepção no Instituto Histórico*. Rio de Janeiro, Nacional, 1917.

KAJIYA, E.A. M.; CAMPOS, P. H. O. V.; RIZZUTTO. *Objetos de Arte analisados com técnicas atômico-nucleares e por imagens*, 2011 (comunicação interna).

KOSSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo. EDUSP, 1994

LEITE, José Roberto Teixeira. “Oscar Pereira da Silva”. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. In: *30 mestres da pintura no Brasil. 30 anos Credicard*. São Paulo, MASP., 2001

OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida : Brasil-Paris-Japão*, São Paulo, 1965.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da Pintura no Brasil*. São Paulo, Editora “Leia”, 1944.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo; EDUSP, FAPESP, 2008.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.

VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, s.d.

- **Artigos:**

COLI, Jorge. “Situação – Ponto de Fuga”. *Folha de São Paulo*. SP. (domingo, 3 de julho de 2005).

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm>. (12/06/2012)

FORMICO, M. R. “Olhares inocentes à jogos de sedução - a composição do feminino na arte de Oscar Pereira da Silva”. In: *VI Encontro de História da Arte - História da Arte e suas fronteiras*, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP, 2010. Site: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasVIeha.html> (22/06/2011)

_____. “Flores e espinhos - a convivência harmônica apesar das diferenças (o caso do Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado)”. In: *20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Subjetividades, Utopias e Fabulações (ANPAP)* Rio de Janeiro, 26 set./01 out.2011. Site: F:\pdf\chtca\marcela_regina_formico.pdf

PEREIRA, Ana Carolina de Souza; GEN, Gabriella de Amorim. “Oscar Pereira da Silva e suas representações do feminino.” *19&20*. Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/ops_feminino.htm (16/09/2010)

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX”. *Tempo Social*, Revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1

- **Teses:**

BATISTA, Stephanie Dahn. *O corpo falante: as inscrições discursivas do corpo na pintura Acadêmica brasileira do século XIX*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em História, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2011.

BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra, modos de branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. Dissertação de Mestrado. Campinas-SP, IFCH, Unicamp.2005.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”*. Tese de Doutorado. Campinas-SP, IFCH, Unicamp.2005.

COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas. Tese de Livre-Docência. Campinas-SP, IFCH, Unicamp.1997.

GRAGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabary: artes plásticas no século XIX*. Dissertação de Mestrado. Campinas-SP, IFCH, Unicamp.2005.

SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Dissertação de Mestrado. Campinas-SP, IFCH, Unicamp.2005.

_____. *O Brasil de Angelo Agostini: política e a sociedade nas imagens de um artista*. Tese de Doutorado. Campinas-SP, IFCH, Unicamp.2010.

Sociedade brasileira entre séculos

CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. SP. Ed. SENAC, 2001.

CUNHA, Manuela Carneiro da. “Olhar escravo, ser olhado.” In: *Negro de Corpo e Alma*. Brasil 500 Anos.Artes Visuais, 1999.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo. Editora Planeta do Brasil, 2011.

IHERING, Hermann von. “O Museu Paulista em anos de 1901 a 1902.” *Revista do Museu Paulista*, (vol.VI), 1904.

MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro

BROCOS Y GOMEZ, Modesto. *A questão do ensino de bellas artes: critica sobre a direção Bernardelli*. Rio de Janeiro. 1915.

GALVÃO, Alfredo. *Noções de anatomia-fisiologia artística e de proporções*. Rio de Janeiro, Of. Gráfico O Globo, 1941.

_____. *Cadernos de estudo da história da Academia Imperial das Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1959.

_____. *Manuel de Araujo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1959.

_____. *João Zeferino da Costa – sua vida de estudante e de professor contada pelos documentos existentes na Escola Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1973.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Documentos da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes 1820-1925*. Rio de Janeiro, Publicação ArteData, 1999.

_____. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Monárquico. Catalogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro, Publicação ArteData, 2003.

_____. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Republicano. Catalogo de artistas e obras entre 1890 e 1933*. Rio de Janeiro, Publicação ArteData, 2003.

MALTA, Marize (org.) *O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010.

PEREIRA, Sonia Gomes (org.) *180 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.

PEREIRA, Sonia Gomes (org.) *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001/2002.

_____. *O Novo Museu D. João VI*. Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, 2008.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. “O ensino artístico: subsídio para sua história – um capítulo: 1816-1889”. In: *Terceiro Congresso de História Nacional*. Rio de Janeiro: IHGB, 1938. Anais... Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942, v.8, p. 3-429

- **Artigos:**

PEREIRA, Sônia Gomes. “Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão”. In: FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo. (org.) *Arte & Ensaio* nº 8. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2001.

WILLIAMS, Daryle. “Artists and models in nineteenth-century Brazilian slave society”. In: *Art History Journal*. (em vias de publicação)

- **Teses e dissertações:**

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les artistes brésiliens et “Les Prix de voyage en Europe » à la fin du XIXe siècle : vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D’Angelo Visconti (1866-1944)*. Docteur de L’Université Paris I, discipline Histoire de l’Art, Paris, 1999.

DAZZI, Camila Carneiro. “*Por em prática a Reforma da antiga Academia*”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em História e Crítica da Arte, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2011.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *O ensino artístico na Academia imperial das Belas Artes – 1855/1890*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2001.

LEITE, Reginaldo da Rocha. “*A imagem e a semelhança*”: a prática da cópia de pinturas européias na Academia imperial das Belas Artes no Rio de Janeiro (1855-1890). Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

SÁ, Ivan Coelho de, *A academização da pintura romântica no Brasil e sua ligação com o pompierismo francês: o caso de Pedro Américo*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1995.

SÁ, Ivan Coelho de, *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino de desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX e início do século XX*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2004.

École des Beaux-Arts e Jean-Léon Gérôme

ACKERMAN, Gerald M. *La vie Et l'oeuvre de Jean-Léon Gérôme*. Paris, ACR, 1992.

_____. *Charles Bague and Jean-Léon Gérôme : Drawing Course*. Art Creation Realisation, (2º ed), 2007.

ALLAN, Scott and MORTON, Mary (ed.) *Reconsidering Gérôme*. Getty Museum , L.A. 2010

BENSON, Eugene. « Jean-Léon Gérôme ». In : *The Galaxy*. 1866.

BONNET, Alain *L'enseignement des arts au XIX siècle - la reforme de École des Beaux Arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Press universitaires de Rennes, 2006

CEMAISTE, Alexis. *L'École des Beaux-Arts racontée sur sont eleves*. Paris, 1989.

CLARETIE, J. *Peintres & Sculpteurs Contemporains - Jean-Léon Gérôme*, Paris, Librairie des Bibliopliles, 1881

CROW, Thomas. *Emulation: making artists for revolutionary France*. New Haven; London: Yale University Press, 1995.

GÉRÔME, Jean-Léon. *Notes autobiographiques* (présentées et annotées par Gerald M. ACKERMAN). VESOUL, S.A.L.S.A. 1981.

GUILLEMIN, M. Victor. *Étude sur le peintre et Sculpteur J.L. Gérôme*. BESANÇON - typographie et lithographie Jacquin, 1904

JACQUES, Annie. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*. Collection Beaux-Arts Histoire. École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2001

LAFONT-COUTURIER, Hélène. *Gérôme*. Herscher, 1998.

_____. *Gérôme & Goupil – art et enterprise*. Reunion des Musées Nationaux; Musée Goupil, Bordeaux ; Frick Art and Historical Center, 2000.

MILNER, John. *The Studios of Paris - the capital of art in the late Nineteenth Century*. New Haven and London. Yale University Press. 1988.

MOREAU-VAUTHIER, CH. *Gérôme (peintre et sculpteur) - l'homme et l'artiste : d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*. Librairie Hachette et Cie, Paris, 1906

- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte : passado e presente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- POULOUT, Dominique; PIRE, Jean-Michel & BONNET, Alain (orgs.). *L'Éducation Artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIII-XIX siècles*. Rennes, Press Universitaires de Rennes (Collection – Art & Société), 2010.
- RAMEAU, Henri. *Regards sur Jean-léon Gérôme : peintre et sculpteur (1824-1904)*. Paris, 1978.
- ROUJON, M. Henry (org.). *Les peintres illustres : Gérôme, n°31*. Paris, Pierre Lafitte et Cie-Éditeurs, 1912.
- SAID, Edward W. *Orientalismo : o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- SEGRÉ, Monique. *L'École des Beaux-Arts (XIX et XX siècles)*. Paris, Editions L'Harmattan, 1998.
- SOUBIES, Albert. *J-L Gérôme -souvenirs et notes*. Paris, Ernest Flammarion(éditeur), 1904.
- WEINBERG, Helene Barbara. *The Americans Pupils of Jean-Léon Gérôme*. Amon Carter Museum, 1985.
- _____. *The Lure of Paris : Nineteenth-Century American Painters and their French teachers*. Abbeville Press, 1991.

Arte Européia, Orientalismo e Arte Pompiere

- BRETON, Jean Jacques, *Anthologie des Peintres Pompiers*. Bibliothèque des Introuvables, Paris, s.d.
- CLARK, Kenneth. *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Trad. Ernesto de Sousa, Lisboa, Ulisseia, 1956.
- _____. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- HARDING, James. *Les peintres pompiers: La peinture académique en France de 1830 à 1880*. Paris ; FLAMMARION, 1980
- HASKELL, Francis. *Taste and the antique: the lure of classical sculpture 1500-1900*. New Haven; London, Yale University, 1988.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia pintura e da poesia*. SP, Iluminuras, 1998.

- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *A pintura – vol. 6: A figura humana*. São Paulo, Editora 34, 2004.
- LUDERIN, Pierpaolo. *L'art pompier: immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese, 1860-1890*. Florence ; Leo S. Olschki, 1997.
- NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*. London, Thames and Hudson, 1989.
- _____. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. London, , Thames and Hudson, 1994.
- PUTTFARKEN, T. *Rogier de Piles' theory of art*. New Haven; London: Yale University Press, 1985
- RITZENTHALER, Cecile. *L'école des beaux-arts du XIXe siècle : les pompiers ; preface de Maurice Rheims ; introduction et textes de Cecile Ritzenthaler*. Paris ; Mayer, 1987.
- THORNTON, Lynne. *La femme dans la peinture orientaliste*. PocheCouleur, 1994.
- THUILLIER, Jacques, *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?*, PUF, 1984
- WINCKELMANN, Johann-Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre, RS: UFRGS: Movimento, 1975.
- WÖLFFIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo. Martins Fontes, 2006.

- **Artigos.**

- BADDELEY, Oriana. "The Orientalists: Delacroix to Matisse". In: *Oxford Art Journal*, Oxford University Press ,Vol. 7, No. 1, Correspondences (1984), pp. 69-71.
- BANN, Stephen, "Questions of Genre in Early Nineteenth-Century French Painting". In: *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 34, No. 3, Theorizing Genres II (Summer, 2003), pp. 501- 511.
- BOSTROM, Leslie and MALIK, Marlene. "Re-Viewing the Nude". In: *Art Journal*, College Art Association , Vol. 58, No. 1 (Spring, 1999), pp. 43-48.
- BROWN, Jack Perry. "The Return of the Salon: Jean Léon Gérôme in the Art Institute". In: *Art Institute of Chicago Museum Studies*, The Art Institute of Chicago, Vol. 15, No. 2 (1989), pp. 154-173+180-181.

- CALLEN, Anthea. "The Body and Difference: Anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century". In: *Art History*. Vol.20, nº1 (Março, 1997), pp.23-60.
- CASTERAS, Susan P. "Abastenia St. Leger Eberle's "White Slave"". In: *Woman's Art Journal*, Woman's Art, Inc., Vol. 7, No. 1 (Spring - Summer, 1986), pp. 32-36.
- JOHNS, Elizabeth. "Thomas Eakins and "Pure Art" Education". In: *Archives of American Art Journal*, The Smithsonian Institution, Vol. 23, No. 3 (1983), pp. 2-5.
- MCWILLIAM, Neil. "Limited Revisions: Academic Art History Confronts Academic Art". In: *Oxford Art Journal*, Oxford University Press, Vol. 12, No. 2 (1989), pp. 71-86
- MILEAF, Janine A. "Poses for the Camera: Eadweard Muybridge's Studies of the Human Figur". In: *American Art*, Vol. 16, No. 3 (Autumn, 2002), pp. 31-53.
- NEEDHAM, Gerald. "Orientalism in France". In: *Art Journal*, College Art Association, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline (Winter, 1982), pp. 338-341
- SILVESTRE, Armand. *Le nu au salon de 1888*. Paris, E. Bernard & Cie, Imprimeurs-éditeurs, 1888.
- WINBERG, H. Barbara. "Nineteenth-Century American Painters at the École des Beaux-Arts". In: *American Art Journal*, Kennedy Galleries, Inc., Vol. 13, No. 4 (Autumn, 1981), pp. 66-84.

- **Catálogos**

- III Salão Paulista de Bellas Artes*. São Paulo, Rotschild D. Cia S. Paulo, 14 de dezembro de 1935.
- Dezenovevinte: uma virada no século*. SP, A Pinacoteca, 1986 (Catálogo/ Pinacoteca do Estado de São Paulo)
- Jean-Léon Gérôme (1824-1904)* Org. EVANS, Bruce H. The Dayton Art Institute, 1972.
- Jean-Léon Gérôme: l'histoire en spectacle*. Paris, SkiraFlammarion, 2010.
- Le Salon de Photographie – les écoles pictorialistes em Europe ET aux Etats-Unis vers 1900*. Musée Rodin. 1993.
- O Desejo na Academia. 1847-1916*. SP. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1991 (Catálogo / Curadoria: Ivo Mesquita)

Quatro grandes pintores em São Paulo: Benedito Calixto, Paulo do Valle Junior, Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva. SP, Fundação Padre Anchieta, 1981 (Catálogo / SOCIARTE – Sociedade Amigos da Arte de São Paulo)

Salão Paulista de Belas Artes 1939. 6ª Exposição oficial organizada pelo Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo-Brasil. 1939 (Homenagem póstuma a Oscar Pereira da Silva).

- **Referências** •

Artigos sobre Oscar Pereira da Silva

- “Artes e Artistas”. *O Estado de São Paulo*. 12 fev. 1896
- “Artes e Artistas”. *O Estado de São Paulo*. 23 fev. 1896
- “Artes e Artistas”. *O Estado de São Paulo*. 1 mar. 1896
- “Artes e Artistas”. *O Estado de São Paulo*. 25 mar. 1896
- “Noticias de Ciências, Letras e Artes”. *Revista Brasileira*. RJ, Sociedade –Revista Brasileira, out-dez. 1896, pp.55-57
- “Notas e Fatos”. *Correio Paulistano*. 26 mar. 1902
- “Artes e Artistas”. *O Estado de São Paulo*. 27 jul. 1902
- “Artes e Artistas”. *O Estado de São Paulo*. 3 abr. 1903
- “Registro de Arte”. *Correio Paulistano*. 11 fev. 1905
- “Artes e Artistas”. *O Estado de São Paulo*. 11 fev. 1905
- “Artes e Artistas”. *O Estado de São Paulo*. 14 fev. 1905
- “Artes e Artistas”. *O Estado de São Paulo*. 16 fev. 1905
- “Artes e Artistas”. *O Estado de São Paulo*. 17 fev. 1905
- “Registro de Arte”. *Correio Paulistano*. 16 fev. 1905
- “Registro de Arte”. *Correio Paulistano*. 18 fev. 1905
- “Registro de Arte”. *Correio Paulistano*. 20 fev. 1905
- “Registro de Arte”. *Correio Paulistano*. 30 set.. 1905
- “A Pinacotheca”. *Correio Paulistano*. 24 dez.. 1905
- “Registro de Arte”. *Correio Paulistano*. 29 jan. 1906
- “Registro de Arte”. *Correio Paulistano*. 30 jan. 1906

• Periódicos consultados no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL/Unicamp) e “Pasta do artista: Oscar Pereira da Silva” pertencente à Biblioteca Walter Wey (Pinacoteca)

- "A exposição Oscar". *Correio Paulistano*, 3 fev. 1906
- "A exposição Oscar". *Correio Paulistano*, 5 fev. 1906
- "A exposição Oscar". *Correio Paulistano*, 7 fev. 1906
- "A exposição Oscar". *Correio Paulistano*, 9 fev. 1906
- "Artes e Artistas". *O Estado de São Paulo*. 11 maio. 1909
- "Artes e Artistas – Oscar P. da Silva". *O Estado de São Paulo*. 27 jul. 1905
- "Artes e Artistas". *O Estado de São Paulo*. 27 set. 1913
- "Artes e Artistas". *O Estado de São Paulo*. 1 out. 1913
- "Artes e Artistas". *O Estado de São Paulo*. 3 jun. 1914
- "Dois quadros de Almeida Junior". *O Estado de São Paulo*. 4 fev. 1916
- MUGNAINI, Tulio*. "Oscar Pereira da Silva um dos grandes pintores da nossa história". *A Gazeta de São Paulo*. 28 ago. 1949 (artigo escrito em memória de 10 anos do falecimento de Oscar Pereira da Silva)
- _____. "As Artes plásticas em São Paulo". *A Gazeta de São Paulo*. 29 maio 1956
- SILVEIRA, Enzo. "Os mais destacados pintores brasileiros, autores de quadros históricos". *Diário Popular*. 2 mar. 1975
- HIRSZMAN, Maria. "Obra acadêmica de Oscar Pereira da Silva sob novo olhar" *O Estado de São Paulo*. 5 ago. 2006
- VIVEIROS, Ricardo. "Oscar Pereira da Silva". *Revista ABIGRAF*. Nov. 2006

Artigos sobre o Prêmio de Viagem de 1887

- "Bellas-Artes". *Revista Illustrada*. RJ. Ano XII, nº471, 1887.
- "Academia das Bellas Artes". *O Paiz*. 10 nov. 1887.
- "Bellas-Artes". *Gazeta de Noticias*. 10 nov.. 1887.
- "Artes –Academia das Bellas Artes". *O Paiz*. 13 nov. 1887.
- "Artes –Academia das Bellas Artes". *O Paiz*. 15 nov. 1887.
- "Artes –Academia das Bellas Artes". *O Paiz*. 17 nov. 1887.
- "O Concurso da Academia". *Revista Illustrada*. RJ. Ano XIII, nº488, 1888.

* Tulio Mugnaini foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre os anos de 1944 e 1965

Artigos sobre a Exposição Geral de Belas Artes

“A Exposição de Bellas Artes”. *Revista Brasileira*. RJ, Sociedade –Revista Brasileira, jul-set. 1897, pp.363-367.

“Artes e Artistas”. *O Paiz*. 1 out. 1894.

“Phidias et mon doigt”. *Gazeta de Noticias*. 2 out. 1894

“A Escrava”(charge). *Gazeta de Noticias*. 3 out. 1894.

“Exposição Geral de Bellas Artes”. *Gazeta de Noticias*. 13 out. 1894.

“Exposição de Bellas Artes”. *Gazeta de Noticias*. 1 set. 1895.

“Exposição de Bellas Artes”. *Gazeta de Noticias*. 2 set. 1895.

“Fantasio na Exposição”. *Gazeta de Noticias*. 4 set. 1895.

“Fantasio na Exposição”. *Gazeta de Noticias*. 5 set. 1895.

“Fantasio na Exposição”. *Gazeta de Noticias*. 6 set. 1895.

“Moema”. *Gazeta de Noticias*. 8 set. 1895.

“Fantasio na Exposição”. *Gazeta de Noticias*. 10 set. 1895.

“Fantasio na Exposição”. *Gazeta de Noticias*. 12 set. 1895.

“Fantasio na Exposição”. *Gazeta de Noticias*. 16 set. 1895.

“Fantasio na Exposição”. *Gazeta de Noticias*. 20 set. 1895.

“Fantasio na Exposição”. *Gazeta de Noticias*. 21 set. 1895.

“Fantasio na Exposição”. *Gazeta de Noticias*. 22 set. 1895.

“Escola Naciona de Bellas-Artes”. *Gazeta de Noticias*. 2 set. 1897.

“Fumaças”. *Gazeta de Noticias*. 5 set. 1897.

“Fagulhas”. *Gazeta de Noticias*. 16 set. 1897.

- **Consulta de fontes primárias**

Fundo: Registre individuel des élèves (código 285)

Instituição: École Nationale Superieure des Beaux Arts

Fundo: Pasta do artista – Jean- Léon Gérôme

Instituição: Archives Musée d'Orsay

Fundo (92) Série Educação (Ofícios e Atas). (código IE 7)

Ata da Academia Imperial das Belas Artes

Academia das Belas Artes 1876

Academia das Belas Artes 1886

Academia das Belas Artes 1887

Escola Nacional de Belas Artes 1890

Escola Nacional de Belas Artes 1892

Escola Nacional de Belas Artes 1893

Escola Nacional de Belas Artes 1894

Escola Nacional de Belas Artes 1895

Escola Nacional de Belas Artes 1896

Escola Nacional de Belas Artes 1897

Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M á Z

(conteúdo Dossiê Oscar Pereira da Silva)

Instituição: Arquivo Nacional

Fundo: Pasta do artista - Oscar Pereira da Silva

Fundo: Academia Imperial de Belas Artes.

Pasta: Livro de Atas do ano de 1887

Fundo: Escola Nacional de Belas Artes.

Pastas: Livro de correspondências 1991-1992 (código 6128);

Correspondências recebidas pela ENBA 1894 (código 6129);

Cartas e ofícios 1895 (código 6130);

Correspondências expedidas Nov. 1890 – Dez. 1895 (código, 6138);

Correspondências recebidas 1895-1897 (código 6139);

Correspondências recebidas entre 1890 – 1894 (código 6142);

Instituição: Acervo Arquivístico do Museu D. João VI

Fundo: Academia Imperial de Belas Artes / Escola Nacional de Belas Artes

Histórico da Academia Imperial de Belas Artes (1816 a 1890)(Pasta AI / EN 3)

Ernesto C. de Araújo Vianna (1822 a 1902)(Pasta AI / EN 4)

Diversos assuntos (1826 a 1891)(Pasta AI / EN 5)

Prêmios e Premiações (1844 a 1896)(Pasta AI / EN 12)

Parecer sobre Obras de Arte (1877 a 1894)(Pasta AI / EN 25)

Exposições Gerais (1894)(Pasta AI / EN 30)

Instituição: Acervo Arquivístico do Museu Nacional de Belas Artes

ANEXOS

Visita ao ateliê de Oscar Pereira da Silva

Artigo retirado do *Estado de São Paulo* 11 nov. 1909¹⁸⁰

ARTES E ARTISTAS

OSCAR P. DA SILVA

Visitamos há dias o atelier do pintor Oscar P. da Silva. O conhecido artista trabalha sempre, nas horas que lhe permitem as lições a que foi obrigado a recorrer nesta capital artística. As paredes do atelier estão cobertas de trabalhos, numa variedade muito interessante: quadros feitos na Europa, telas pintadas aqui, esboços, estudos, etc. em todos Oscar Pereira da Silva deixa signaes evidentes de sua technica superior. Um bello estudo de cabeça de mulher feito quando o artista ainda estava na Europa, é um primor de desenho. Os traços vigorosos, seguros, magistraes ainda estão à mostra, attestando a firmeza da mão que os executou, enquanto as tintas atiradas em leves, porém largas pinceladas, marcam já o modelado. O bello, feito por assim dizer de um só gesto, é, entretanto, ondeado o factus.

Ao lado deste encontram-se outros estudos: Uma villegiatura recente em Santo Amaro offereceu ao conhecido pintor a oportunidade de reproduzir algumas paisagens da localidade e scenas da vida caipira. São pequenas telas cheias de luz, de desenho quasi sempre irreprehensivel, de observação feliz e rigorosa technica.

Entre todos destacam-se duas grandes telas que valeram ao pintor o grande premio da exposição nacional. A menor, um busto de velho, faz lembrar as velhas pinturas da escola flamenga, no seu tom escuro e no vigor do modelado. A outra é uma scena do interior e do [...] paulista ou, melhor dito, [...] Paulistano, porém, num aspecto que estará em breve desaparecido e que o artista teve feliz idéa de fixar numa tela, guardando assim do esquecimento uma feição característica da vida de nossa cidade. O quadro é o interior de uma destas casas de barro e pau a pique que ainda encontramos em certos bairros afastados. No primeiro plano está sentada uma velha portugueza, ao que parece, que interrompe a factura de umas pugas¹⁸¹, para avivar as labaredas num fogão rústico de barro, sobre o qual descança a panella de ferro de três pés. No alto da parede do fundo, uma prateleira

¹⁸⁰ a transcrição foi realizada seguindo os padrões gramaticais da época, sem adequações, pois a grafia original de nada atrapalha na compreensão do conteúdo textual jornalístico.

¹⁸¹ A grafia diz pugas, seria um erro e na verdade a palavra correta é “poucas”?

com vários objectos e latas de metal que rebrilham talqualmente um candieiro de azeite que está na parede do lado. Conforme vimos, nesse cenário rústico e bem caracteristicamente nacional, está a velha portugueza como a mostrar a fusão ou a adaptação do elemento estrangeiro, à nossa pátria.

Como em todos os trabalhos deste pintor, o que logo desperta a atenção é a correcção do desenho, qualidade que lhe dá uma posição de destaque no nosso pequenino meio artístico. A cabeça de velha, na qual o artista poz evidentemente o seu maior cuidado, é um trabalho digno de francos elogios; e a luz que desce sobre Ella espalhando-se no rosto com exactidão de uma scena real, ainda mais ressalta os primores desse magnífico trecho de tela. De resto, tudo o mais é bem executado, há perfeita harmonia; não se vê effeitos preparados; o quadro é o que o cenário podia dar.

Notaremos apenas, que ao fogo seria necessário avivar um pouco mais e que a posição da velha carece um pouco de naturalidade, daquella naturalidade que se percebe nas feições do rosto.

Em todo caso são duas telas de real valor que representam trabalho de longo tempo e que não deram ao artista, até agora, senão satisfação moral de um grande premio. Parece-nos que, se há uma verba para enriquecer a nossa incipiente Pinacotheca, uma parte della não seria mal applicada num desses quadros de um pintor brasileiro, residente em S. Paulo e cujas qualidades artísticas são incontestáveis.

Ao menos, os principiantes que alli fossem buscar nas copas os elementos de aprendizagem, ganhariam, reproduzindo-os, boas noções de desenho e de pintura, o que aliás se não pode dizer de muitos quadros que figuram naquella collecção official por gordos preços.

J.

“ARTES E ARTISTAS”

Oscar P. da Silva

Estado de São Paulo 27 jul. 1912¹⁸²



O nosso reputado pintor Oscar P. da Silva inaugurou hoje à rua da Boa Vista, esquina da ladeira Porto Geral, uma exposição dos seus últimos trabalhos quase todos feitos na Europa, por ocasião de sua recente viagem. . há cerca de vinte quadros originais e nove cópias cópias de quadros célebres do Museu do Louvre. Se o distinto artista ainda precisasse de provar a sua rara capacidade técnica, não poderia encontrar melhores documentos do que as excelentes, admiráveis reproduções que agora nos apresenta. Cópias como essas, são dignas de figurar nos museus oficiais e nas coleções dos mais exigentes amadores, pois oferecem um intenso gozo estético e contribuem poderosamente para a educação artística. Pena é que nossos estabelecimentos de educação não

estejam em condições de adornar as suas salas com quadros desta natureza. Cremos que dificilmente se encontrarão cópias como estas em que fielmente se reproduzam a maneira de cada artista, o carácter da escola e da época e o colorido peculiar de cada tela. Ao lado do “S. Matheus” de Rembrandt, com as suas pinceladas de um vigor formidável, vemos a “Cabeça de moça” de J. B. Creuse, na sua maneira tão delicada e cheia da poesia; assim vemos ainda Rubens e Fragonard, Murillo e David, Gabriel Metsu e Delaroche, sendo deste último “A morte de Elizabeth da Inglaterra”, quadro cheio de dificuldades técnicas.

Entre os trabalhos originais há muitos de valor, destacando-se entre todos uma paisagem dos arredores de S. Paulo, cheia de ar e luz, _ um extenso campo atravessado por um carro rústico puxado por duas juntas de bois.

Em todos os quadros, desde as simples manchas até a grande cópia de Murillo, verifica-se a notável habilidade e o esplendido colorido de Oscar P. da Silva, que é incontestavelmente entre os nossos pintores um dos de mais bela e poderosa técnica.

É de crer que o público paulista saiba dar a esta exposição o acolhimento que ela merece. Aliás a freqüência tem sido avultada não só durante o dia, como à noite, pois a exposição se acha aberta até as 9 horas.

¹⁸² A fotografia de Oscar Pereira da Silva é a imagem original que acompanha o artigo do *O Estado SP* de 27/07/1912

Acervo de Isabel do Rego Rangel Mortensen (neta do pintor):

Obras de Oscar Pereira da Silva

- Retratos da família:
- Gêneros diversos:
- Croquis:
- Oscar Pereira da Silva por ele mesmo:



Inscrição recente no verso do quadro:
*"Julia Saffurs Pereira da Silva, esposa
 de Oscar Pereira da Silva (meu avô)"*

Oscar Pereira da Silva.
Retrato de Dona Julia (esposa), s. d.



Oscar Pereira da Silva.
Helena bordando
 (filha do pintor)
 Óleo sobre tela, 27 x 21 cm.



Oscar Pereira da Silva,
Margarida com sua babá, 1907
(filha do meio do pintor)



Oscar Pereira da Silva, *Puccini*, 1921



Detalhe, *Puccini*:
A assinatura “Oscar P. da Silva” –
acompanhado da data 1821



Oscar Pereira da Silva,
Mulher com brinco.
10 cm. de diâmetro



Oscar Pereira da Silva, *Napolitana*, s. d.



Oscar Pereira da Silva, *Auto-retrato*, Paris, s. d.



Paleta pertencente ao pintor
Oscar Pereira da Silva



Oscar Pereira da Silva
Nu feminino, Paris
Carvão e lápis,
31x23 cm



Oscar Pereira da Silva, *Nu sentado*. Paris.
Lápis e lápis de cor, 26x15 cm.

Cena da guerra em SP na Revolução de 1932. Aquarela e nanquim, 27 x 20 cm.



Inscrição de próprio cunho de Oscar Pereira da Silva, abaixo do croqui:

"48 tiros de canhão, 15 de porta da nossa casa – no dia 17 de julho as 10 $\frac{1}{2}$ da manhã as 5 da tarde! E por felicidade que os legalistas não responderão. Se não botarão a casa em ruínas, assim mesmo todos os vidros da janellas ficarão em pedaços e o cimento da calçada esburacados. (Impressão minha do natural)."

48 tiros de canhão 75 - da porta da nossa casa - no dia 17 de julho as 10 $\frac{1}{2}$ da manhã as 5 da tarde! e por felicidade que os legalistas não responderão. Se não botarão a casa em ruínas, assim mesmo todos os vidros da janellas ficarão em pedaços e o cimento da calçada esburacados (Impressão minha do natural).

Documentos do Arquivo da École Nationale Supérieure des Beaux Arts

- Registre individuel des élèves (código 285). (2 páginas)

Correspondências :

- Paris, 25 novembro de 1890 (Gabriel de Piza)
- Paris, 29 de novembro de 1890;
- Rio de Janeiro, 23 de Outubro de 1890)

Archives d'indiv. A 5 52 - 285 Registre individuel
des élèves

347

N°
du Registre Matricule

École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts

Nom *da Silva*
Prénom *Oscar*

Naissance { Date: le *1865*
Lieu:

Observations

Feuille de Renseignements.

Nom	da Silva	Pereira
Prénom	Oscar	
Naissance	Date	le 1865
	Lieu	
PEINTRE		
Présenté par	M.	
Elève de	M. Gerôme	
Admis	Bibliothèque	le 29 Novembre 1890
	Cours oraux	le 29 1 ^{er} 2 ^o
	Galerie	le 29 2 ^o 3 ^o
Admis à l'Atelier	le 29 3 ^o 4 ^o	
Date des épreuves subies pour l'Admission dans la Section de		
Admis à l'Ecole proprement dite dans la		
Section de	le	

1367 /
Legation
des Etats-Unis
du Brésil

Paris, le 25 Novembre 1890 ³⁵¹

Monsieur le Directeur

pour spécifier l'âge de Mr Da Silva
par son Le Ministre du Brésil

J'ai l'honneur d'introduire auprès de
vous et de recommander à votre bon accueil mon
jeune compatriote Mr Oscar Pereira da Silva,
fournisseur de l'école des Beaux-Arts de Rio de
Janeiro, âgé de vingt-cinq ans.

Très, agréer, Monsieur le Directeur,
les assurances de ma considération la plus
distinguée

Le Ministre du Brésil

Gabriel de Faria

Monsieur Paul Dubois

Membre de l'Institut Directeur de l'École des Beaux-Arts.

Monsieur le Secrétaire

Je vous prie de vouloir bien inscrire M. Da Silva
au nombre des élèves de mon atelier.

Mes cordiales salutations

M. Groux

Paris le 29 nov. 1890

350

Monsieur le Directeur de l'École ^{RS}
nationale et spéciale de Beaux Arts

Je me permets, en qualité de
votre confrère et comptant sur
votre bienveillance, de vous recom-
mender Mr. Oscar Pereira da Silva
(élève-pensionnaire de l'Académie
de Beaux-Arts à Rio de Janeiro)
qui se rend à Paris pour y com-
pléter ses études de peinture.

Je serais heureux, Monsieur, si
vous consentiez à le guider dans une
École où il n'a pas des connaissances.

Je compte aussi, Monsieur, qu'il
puisse, sur vos sages conseils et au

Documentos (Ofícios e Despachos)

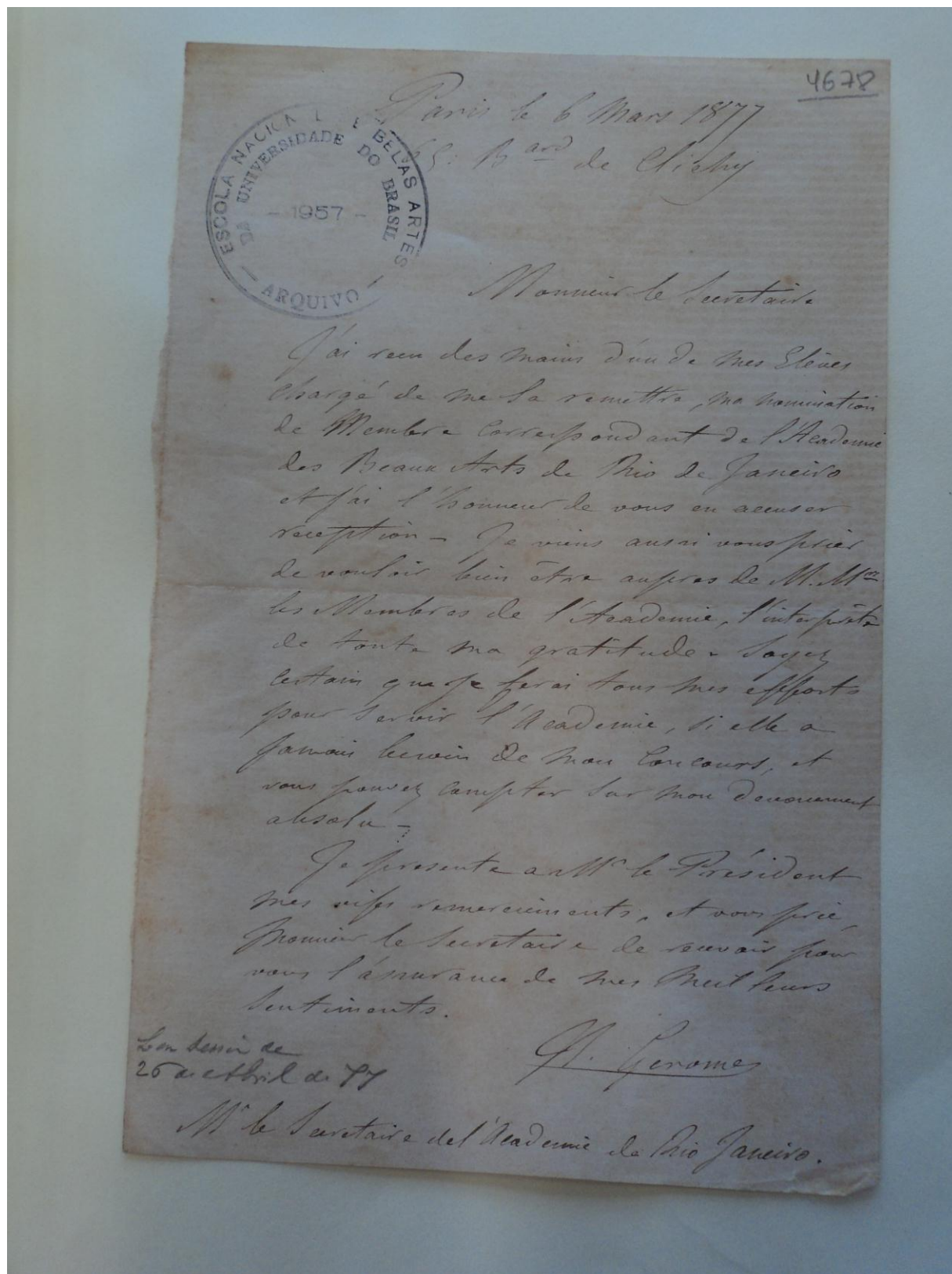
Documentação Museu D. João VI

- Carta de Jean Léon Gérôme ao Secretário da AIBA agradecendo sua nomeação como membro correspondente da Academia. (0603/1887)
- Carta endereçada ao Ministro do Estado da Instrução, Correio e Telégrafos escrita por Oscar Pereira da Silva em 16 de maio de 1890 (In: Pasta do artista - Oscar Pereira da Silva (Avulsos). Acervo Arquivístico do Museu D. João VI)

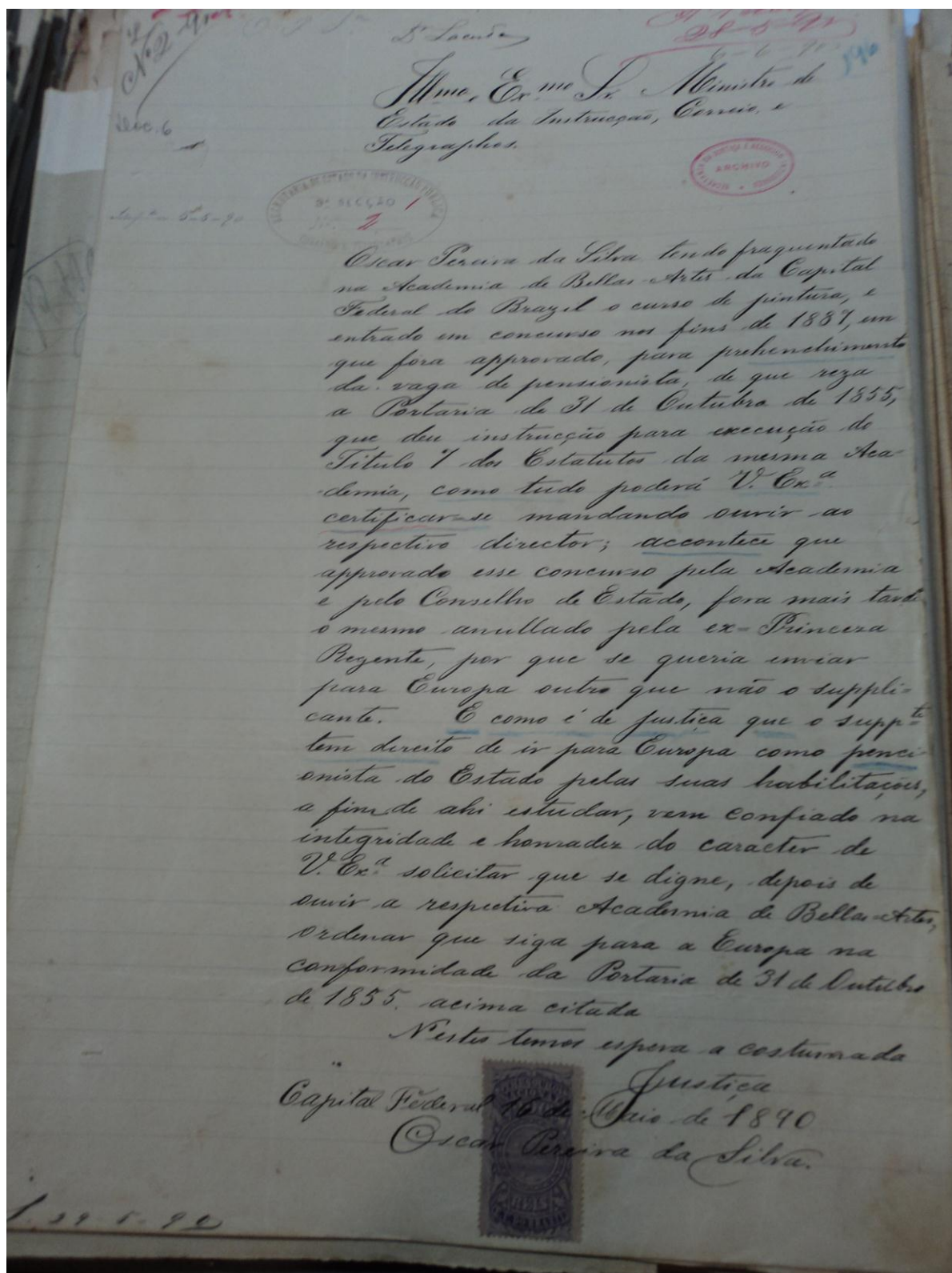
Arquivo Nacional . In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M á Z (Dossiê Oscar Pereira da Silva). Fundo (92). Série Educação (Ofícios e Atas). (código IE 7).

- Carta escrita pelo então diretor, Ernesto Gomes Moreira Maia ao Ministro Benjamin Constant Botelho Magalhães em 5 de junho de 1890 (a respeito da anulação do Prêmio de Viagem de 1890) (3 páginas)
- Despacho do Ministro” (09/10/1890).(2 páginas)
- Relação de obras enviadas por Oscar Pereira da Silva para a ENBA em 16/06/1894
- Despacho ao Ministro (26/06/1894) (transcrição de acordo com documento original)
- Ofício de 26 de junho de 1894 escrito por Rui Barbosa, onde discorda do parecer da ENBA, segundo o “Despacho ao Ministro de mesma data” (transcrição)
- Carta escrita em francês, na qual o mestre Jean-Léon Gérôme descreve os progressos de seu aluno Oscar Pereira da Silva (13/Nov./1894)
- Carta enviada ao Brasil de Oscar Pereira da Silva sobre seus progressos como pensionista (30/11/1894) (transcrição)
- Ofício vindo de Paris, escrito pelo ministro Gabriel de Piza (sobre o pedido de prorrogação do prazo de Oscar Pereira da Silva) (transcrição)
- Ofício da ENBA Ass. por Rodolpho Bernardelli (transcrição)
- Carta escrita por Oscar Pereira da Silva. Remetente: o Ministro Dr. Antonio. Gonçalves Ferreira (14/01/1896) (transcrição)

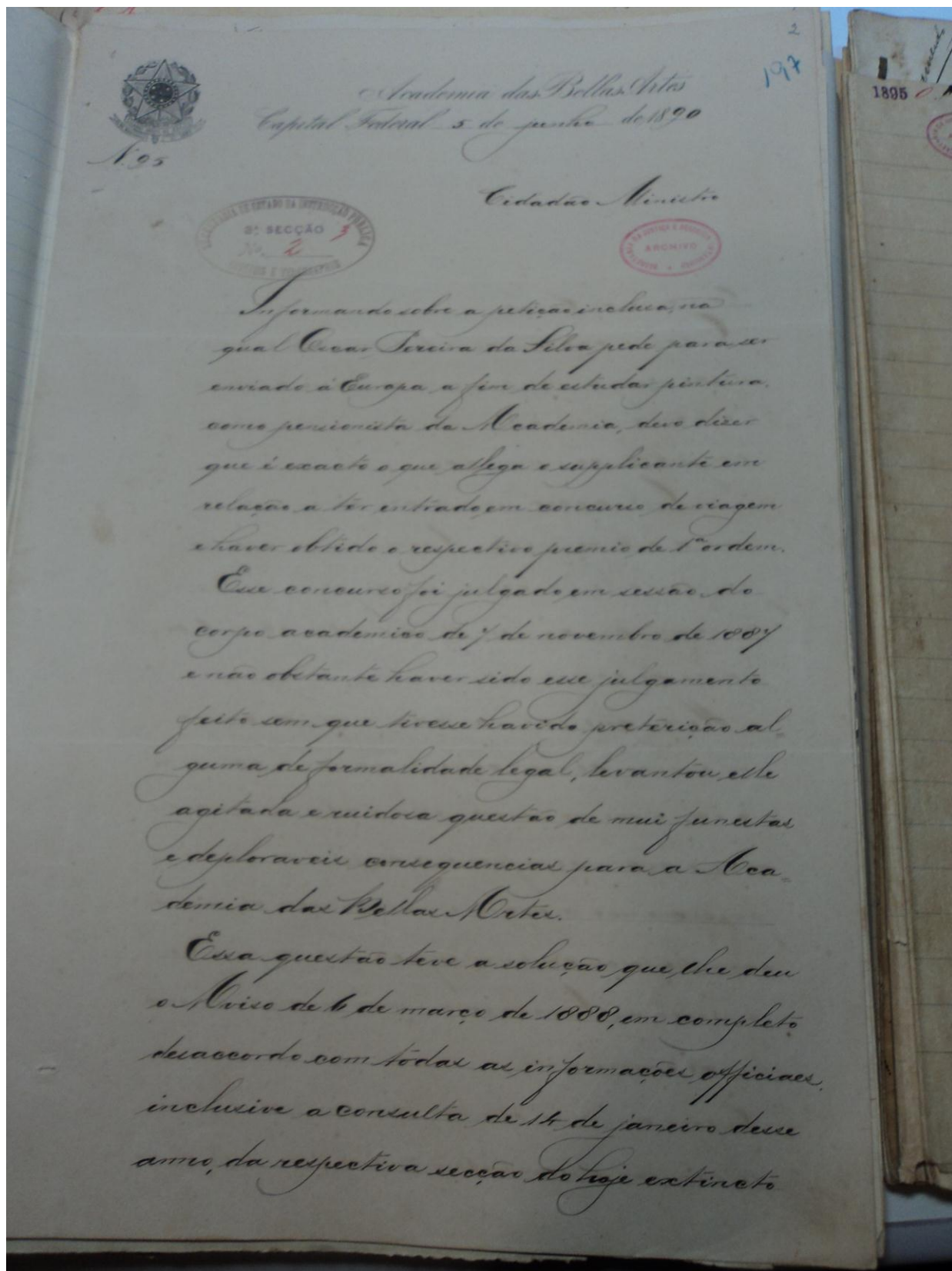
Carta de Jean Léon Gérôme ao Secretário da AIBA agradecendo sua nomeação como membro correspondente da Academia. (0603/1887)



Carta endereçada ao Ministro do Estado da Instrução, Correio e Telégrafos escrita por Oscar Pereira da Silva em 16 de maio de 1890



Carta escrita pelo então diretor, Ernesto Gomes Moreira Maia ao Ministro Benjamin Constant Botelho Magalhães em 5 de junho de 1890 (a respeito da anulação do Prêmio de Viagem de 1890)



Alhande se
concedida a
ordem de
esta ordem
quanto a
sua não se
pagando da
sua como se
ajuda de co
nada não
oppor, por
do me gu
por com
e primu
sua. 3.ª de
5 de 76.ª
R. Du

Conselho de Estado.

O corpo academico submettu-se a essa de
lucão sem fôrma preste de especie alguma
e o facto entrou assim naturalmente na ordem
do facto consummado.

Agora não se deu cumprimento
nem a esse referido Aviso nem ao que foi
posteriormente determinado, pelos motivos
que constam de meu officio sob n. 56 de 6 de
março do corrente anno.

Agora, que são passados mais de dois an
nos e meio desde esse julgamento acima re
ferido, e que me parece melhor e abrir a novo con
curso, e qual não se faça esperar por mais tempo,
para que não se aggravem ainda mais as penosas
consequencias desse mesmo facto, que tanto tem en
topecido a Academia em suas condições de veta
lidade e movimento.

Esta é a minha opinião; seja-me porém, licito
acrescentar que, não obstante este meu modo de ver

M.
Sella
Mi

(Ultima proutam) (na epuram) (na epuram)
PAT
e voo elendo e esclarecido criterio e e inspirar
e que julga de mais acertado no dominio, mui serio
e respectavel de justa e devida reparacao de que
possa ser considerado como sendo attentatorio
de direito expresso em lei

Saude e fraternidade

M. Sr. e Sr. General Dr. Benjamin Constant
Nethe de Magalhães
Ministro da Instrucção Publica, Correios e Telegraphos

O Director

Christo homis et homis et homis

Despacho do Ministro" (09/10/1890).

Despacho do Sr. Ministro.

Como requer. 59-90.

Atende-se
concedida ao Sr. Pereira da Silva, allegando ter
obtido deca. sido aprovado em concurso para o premio
sua concessão de "Viagem a Europa", como pensionista
quanto necess. da Academia das Bellas Artes da Capi-
tina na Capital Federal, em fins de 1887, concurso annul-
pagoamento da p. l. do Governo, em desacordo
do com para com o julgamento da Academia e com o
ajuda de custo, parecer do, hoje extincto, Conselho d'Estado,
nada tendo a p. l. para ser enviado a Europa, a fim de
estudar, parecer alli estudar pintura, na dita qualidade de
de-ma que p. l. pensionista daquelle Academia.
por comitê Informando, em officio juncto, diz o Director
e premio regu. da Academia das Bellas Artes ser exacto o que
n. l. 3.ª Secção allega o supp.º, mas que, tendo sido aquelle
5 de Fev. de 1888, e havendo-se submittido o Corpo Acade-
mico á essa decisão, sem firmar protesto de
especie alguma, parece-lhe melhor, hoje que
já são passados mais de dois annos e meio
depois daquelle julgamento, abrir-se novo
concurso, e no prazo mais breve; subordina
entretanto esta opiniao ao elevado e esclare-
cido criterio do Sr. Ministro.

Tendo o citado Aviso de 6 de Março
de 1888 sido de encontro, não só a todas as in-
formações officiaes, como tambem á consulta
do extincto Conselho d'Estado, parece-nos
não ter sido assaz ponderoso o fundamento
com que foi privado o supp.º do premio

a que fez que pelas provas a que se sub-
metto, não me parecendo que a cir-
cunstancia do tempo decorrido de-
prejudicasse o seu direito, se direito lhe
deveria, como process.

Com sua rectidão e sabedoria
de signada o Ex. Ministro decidir como
for de justiça.

Receber em 11 de Junho de 1892
J. J. Candeia de Lacerda (então)

O Livro de 9 de Março de 1888, cuja copia
com outros papéis concernentes ao Concurso
para o premio "Viagem a Europa" aqui junto,
anullou o concurso a que se refere o Depu-
tado Oscar Pereira da Silva, justificando-se
este de natureza ariz as causas que o deter-
minaram.

O Ex. Sr. mandou que se formulasse nos
regulamentos para este Concurso. Um propo-
sito enviado pela Academia mandou de aquo-
das pela ideia que ha de reformar a mes-
ma Academia. Em proprios termos conste
em proprio.

Comunicação do Concurso ao Sr. J. J. Candeia de Lacerda de
justia.

O Director da Academia tembo-
nos Concursos, e o que me fôr a mani-
o accoler, tendo este lugar depois de refer
ma que se pretende da Academia.

1. Lecca, 11. 6. 96
Achimbe o reguieron independe Perloz de Chese da accoler de de

Concordo com o parecer do Ex. Sr. de Lacerda; tal-
si informacoes alteradas que se tomarem se modificarem a justia
D. H. Camon Hamon

Ubi a putarica de 11

Relação

Relação dos quadros que o pensio-
nista de Estado Oscar Pereira da Silva
envia a próxima exposição da Escola Na-
cional de Bellas-Artes do Rio de Janeiro
no mez de Setembro proximo.
São os seguintes:

1.º "L'Esclave."

2.º "Le raccommodeur de Paris."

« Este ultimo figureu, na ultima exposiçao
de pintura dos Campos Elisees, "Salon." »

Paris, 16 julho de 1894.
Oscar Pereira da Silva.

Dou como preço dos quadros mencionados n'estas
relações: a quantia

Despacho ao Ministro (26/06/1894) (transcrição de acordo com documento original)

O pensionista do Estado em Pariz; Oscar Pereira da Silva, desejando realizar seu grande trabalho de rica composição intitulado “Sansão e Dalila” (cujo esboço photographico junto) de conformidade com o artigo 9º. Instruções da Academia de Bellas-Artes, solicita além da pensão que recebe, uma verba suplementar de Fr. 8.436, como já se foi praticado com outros pensionistas.

O Ministro Brasileiro d’aquella capital transmittte esse pedido recomendando-o, em atenção aos intelligentes esforços e exemplos comportamento do peticionário.

O Director da Escola Nacional de Bellas Artes informa ter transmittido o pedido à deliberação do Conselho Escolar em 12 de Março último, sendo então approvada a proposta de ser convocada a secção de pintura para dar parecer à vista do esboceto do quadro, que só teve entrada n’aquella Escola em 12 de abril. Em 31 de Maio a comissão composta dos professores de desenho figurado, desenho de modelo vivo, de pintura e de gravura dem o parecer junto por cópia e approved em secção do Conselho de 4 do corrente mez, declarando que esse pensionista como nos anos anteriores não tem feito sensíveis progressos; que a composição “Sansão e Dalila” – não exprime o assunto com clareza, não deixando contudo de ter qualidades de desenho e de execução, não podendo, finalmente, em virtude do art. 2 do regulamento sobre os prêmios de viagem, ser prorrogado o prazo de cinco anos concedido aquele pensionista, equiparado pelo Governo aos da actual Escola.

Por aviso nº802 de 13 de Outubro de 1890 do Ministério da Instrução Pública foram approvadas as resoluções do corpo acadêmico da Academia de Bellas Artes, relativas ao pensionista, Oscar Pereira da Silva, que devia seguir para Pariz a fim de completar seus estudos de pintura. Devendo terminar em Outubro de 1895, o prazo de cinco annos, que foi-lhe marcado para esse fim e faltando-lhe para isso, pouco mais de um anno, parece-me, que não deverá elle emprender um trabalho, para cuja execução, não poderá exercer a tempo de dous annos comprehendidos n’aquelle em que tiver direito à pensão, de accordo com o art. 9º das instruções para execução dos estatutos que regem a Academia de Bellas Artes, de 4 de Novembro de 1865.

“Art. 9 O pensionista que antes de acabar o seu tempo, quizer empreender alguns desses trabalhos denominados de grande machina, deverá mandar para Academia um bosquejo d’elle bem acabado e explicado para que esta julgue se convém a sua execução, a qual nunca excederá mais de dous anos comprehendidos no tempo durante a qual tiver direito à pensão. Esta graça será concedida somente aos pintores e escultores.”

Acresce mais que o art. 2º do regulamento sobre prêmios de viagem, determina que: este prêmio consistirá em uma pensão durante o prazo improrrogável de cinco annos.

Em conclusão, penso que em vista das disposições precitadas, não deve ser concedida ao pensionista, Oscar Pereira da Silva o abono da verba suplementar de Fr. 8436.

Diretoria da Instrução, 2ª secção, em 26 junho 1894.

O 2º official, M. B. Barreto (redigido)

Ofício de 26 de junho de 1894 escrito por Rui Barbosa, onde discorda do parecer da ENBA, segundo o “Despacho ao Ministro de mesma data” (transcrição)¹⁸³

Discordo inteiramente. O parecer da comissão encarregada de julgar o esboço do pensionista Oscar Pereira da Silva revela uma má vontade cuja origem vamos procurar encontrar

Pela cópia authentica junto do convite dirigido aos membros d’essa comissão, vê-se que ella foi simplesmente encarregada de dar parecer sobre o esboceto do pensionista. Entretanto, investindo-se de atribuições que não lhe foram dadas, e exorbitando, por isso mesmo, da função que lhe foi confiada, ella entra em apreciações estranhas a questão, e opina até para que não se fizesse ao requerente uma concessão que ele não pediu.

E assim que ella diz que o pensionista, como nos annos anteriores, não tem feito progressos e que o prazo de sua pensão não deveria ser prorrogado.

Entrando, porém, na apreciação do esboceto, única que lhe competia, a comissão diz, na 2ª conclusão do parecer, que a composição Dalila não exprime o assumpto com clareza, não deixando, contudo de ter qualidades de desenho e de execução.

Analysemos primeiramente esta parte do parecer, única que tem razão de ser.

São duas as suas afirmações:

1ª a Dalila não exprimi o assumpto com clareza;

2ª a Dalila tem qualidades de desenho e de execução.

Vejamos agora o esboceto e examinemo-lo:

Uma mulher de beleza esculptural, uma cortesã cujas formas se adivinham sob uma túnica de gaze que lhe envolvia parte do corpo, com um diadema a cingir-lhe a fronte, trazendo na mão direita uma tesoura de forma archaica, levanta-se cautelosamente do largo leito, como receosa de acordar o seu amante, um homem vigoroso e hercúleo que dorme profundamente e a quem acabam de cortar os cabelos .

Ella parece querer ceder o logar a uns homens de má catadura que se encontram pé ante pé, traiçoeiramente e como receosos de lutar com o gigante. O que vem a frente arrastando-se sobre os joelhos e mãos trás a corda com que deveria ser amarrado o atleta que dormia.

Basta que o espectador tenha a mais leve cultura intelectual e as mais ligeiras noções, já não diremos de história, mas da religião dos nossos pais, para que à mediocridade de seu espirito pouco elevado acuda imediatamente a ideia de Sansão e Dalila.

Não é preciso ter illustração, não é necessário ser erudito, basta não ser mentecapto, e o quadro trás à imaginação de qualquer um com a rapidez do relâmpago, o assumpto bíblico conhecido universalmente em toda christandade.

¹⁸³ A transcrição segue a escrita do documento original, de acordo com as normas gramaticais da época.

Portanto, a primeira afirmação supra ____ não é verdadeira, porque o esboceto exprime o assumpto com muita clareza.

Passemos à segunda afirmação; mas esta, no seu laconismo proposital, e por isso mesmo estranhável de uma comissão de artistas que tratam um ponto tecnico, é, apesar de sua concisão, um grande elogio do esboceto, desde que ele afirma que tem qualidades de desenho e de execução.

Si tem qualidades de desenho é porque o artista possui essa condição essencial em um pintor. _ o de saber desenhar. Consequentemente, devemos supor que as figuras desenhadas são naturais, que sua anatomia é verdadeira e que as proporções são exactas. Si tem qualidade de execução, é porque a composição é bem feita, os planos bem divididos, os agrupamentos harmônicos, a perspectiva bem observada e o colorido opulento.

Em resumo a primeira afirmação atribui ao esboceto um defeito que este não tem, cremos tê-lo provado a saciedade; a segunda faz em poucas palavras de justo elogio, precisam na parte technica.

Voltemos agora às outras conclusões do parecer, que deixamos para discutir por ultimo.

1º Que o pensionista não tem feito progressos.

2º Que o prazo de sua pensão não devia ser prorrogado a vista do art. 2º do regulamento da Escola sobre prêmios de viagem.

Quanto a primeira limito-me a ponderar que a comissão não foi convidada a pronunciar-se sobre esse ponto; não nos julgamos, também habilitados à discuti-la, porque não temos à vista todos os trabalhos anteriores do pensionista.

Quanto à segunda a comissão errou.

O requerente é aluno pensionista da extinta Academia de Belas Artes, sujeito as instruções de 4 de novembro de 1865 modificações por aviso do Ministro da Instrução Publica de 13 de outubro de 1890 sob proposta do diretor da mesma Academia em officio nº 149 de 10 do mesmo mês, consta das cópias juntas.

Não é pois applicável ao requerente a disposição do art. 2º do regulamento citado sobre prêmios de viagem da Escola Nacional de Belas Artes, instituição versada em moldes mui diferentes dos da extincta Academia, com plano moderno de ensino e uma orientação muito mais liberal e adiantada, livres das peias do convencionalismo acadêmico. Esse regulamento só obriga os pensionistas da mesma Escola e o requerente não pertence a esse número. Além de tudo isso, releva notar que o requerente não pediu a prorrogação do prazo da pensão, de que trata o parecer da comissão !!

Cremos ter dito quanto basto para provar que o parecer da comissão, no único ponto aceitável _ o julgamento do esboceto_ longe de ser contrário ao requerente, como pretende ser, é favorável.

Procurando encontrar a razão da má vontade da comissão manifestava na primeira e na terceira conclusões do parecer, cremos tê-la encontrado na assinatura do relator, e vamos dizer-lhe com a máxima franqueza, pois que ella prende-se a alguns antecedentes da tradição do serviço desta Diretoria.

Em 1887 forneceu-se a um concurso de premio de viagem na extincta Academia de Belas Artes. Além de outros mais, concorreu o requerente Oscar Pereira da Silva e Belmiro Barbosa de Almeida Junior relator da comissão que deu o parecer em questão.

Nesse concurso que foi muito disputado e posteriormente muito discutido, tirou o premio de viagem o requerente Oscar Pereira. da Silva, que a conquistou pelo seu talento.

Os protectores de Belmiro protestaram contra a validade do concurso que foi julgado e aprovado em sessão de 7 de novembro de 1887 da extincta Academia. Visto que não houve nenhuma preterição de formalidade legal durante o processo, e todas as provas do requerente foram julgadas superiores às dos outros concorrentes.

A questão foi ao Conselho de Estado, e a secção do império consultada deu o seu parecer de 14 de janeiro de 1888 opinando pela validade do concurso. Apesar d'isso os protectores de Belmiro na sua tenacidade e perseverança influíram sobre o espírito fraco de uma mulher que então regia os destinos deste paiz e ella mandou annullar o concurso sem motivos sérios e plausíveis.

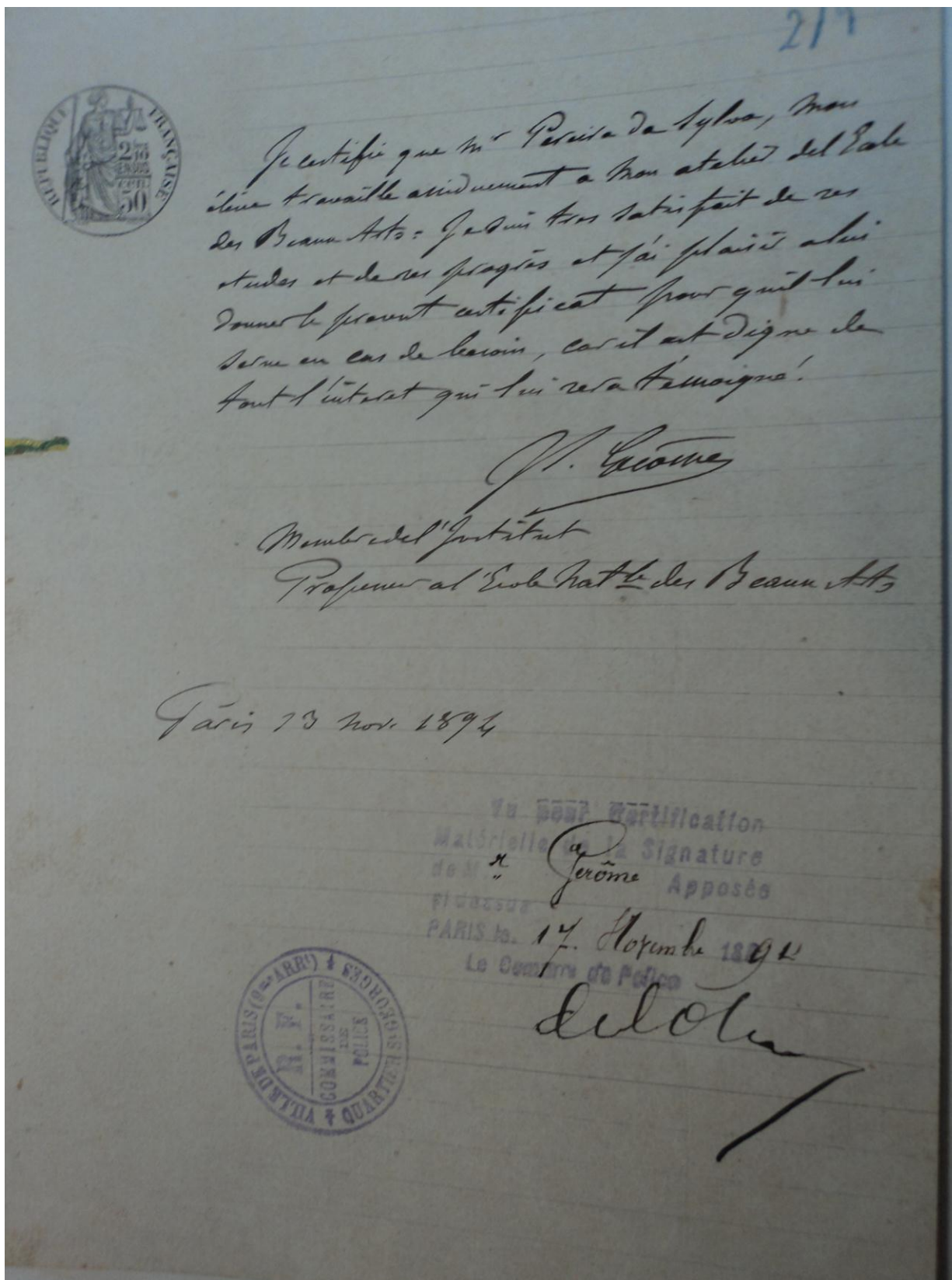
Foi preciso que viesse a Republica para que fizesse justiça ao requerente. O benemérito Benjamin Constant revalidou o concurso e concedeu ao requerente a pensão, em cujo gozo ele se acha na Europa. O auxilio que agora ele pede para execução costuma ser concedido aos pensionistas em suas condições e desse numero são Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amêdo e outros.

O requerente, porém, encontra diante de si, como juiz de quem depende sua pretensão, o seu antigo contendor do concurso Belmiro de Almeida que, em logar de excusar-se, por um (ilegível) e que seria muito louvável, da tarefa que lhe foi commettida, autoriza-nos a acreditar, pela má vontade e visível hostilidade do parecer que barrou, que intenta cortar a carreira do antigo collega que o sobrepujou em talento.

Concluimos. Parece-nos conveniente que o Sr. Ministro expeça um aviso ao Diretor da Escola Nacional de Belas Artes fazendo-lhe sentir que a commissão por ele nomeada para dar o parecer sobre o croquis do pensionista Oscar Pereira da Silva excedeu os limites da sua incumbência e que o parecer, no ponto technico, é deficiente, tornar-se, portanto, necessário sujeitar o croquis a um novo julgamento devendo a comissão respectiva fundamentar seu parecer.

R. Barbosa.

Carta escrita em francês, na qual o mestre Jean-Léon Gérôme descreve os progressos de seu aluno Oscar Pereira da Silva (13/Nov./1894)



**Carta enviada ao Brasil de Oscar Pereira da Silva sobre seus progressos como pensionista
(30/11/1984) (transcrição) ¹⁸⁴**

Ex^{mo} Sr. Ministro de Estado da Justiça e Negócios de Interiores.

O abaixo assignado, pensionista do Estado, estudando pintura histórica em Paris, e alumno da Escola de Bellas Artes d'esta mesma Capital, tendo cumprido satisfatoriamente com as instruções aprovadas pelo Governo da Republica, e enviado segundo a disposição do art. 5 e seus parágrafos das aludidas instruções os estudos, cópias, composições e quadros originaes os quais foram aqui acceitos nas exposições do “Salon” dos Campos Elisyos; e acabando-se o seu tempo de estada em Paris em 30 de agosto de 1895, vem pedir respeitosamente a V^a Ex.^a a continuação de sua pensão afim de poder continuar os seus estudos e frequência no atelier de M^r. Gérôme na Escola Nacional de Bellas Artes em Paris.

Essa graça tem sido por varas vezes concedida a outros pensionistas do Estado. Junto à esta tem a honra de passar as mãos de V^a Ex.^a um atestado de M^r. Gérôme, membro do Instituto, mostrando o seu adiantamento.

Acreditando na alta benevolência de V^a Ex.^a E. R. D.

Paris, 30 de novembro de 1894.

Oscar Pereira da Silva

¹⁸⁴ A transcrição segue a escrita do documento original, de acordo com as normas gramaticais da época.

Ofício vindo de Paris, escrito pelo ministro Gabriel de Piza (sobre o pedido de prorrogação do prazo de Oscar Pereira da Silva) (transcrição) ¹⁸⁵

Remetente: Sr. Dr. Antonio Gonçalves Ferreira, Ministro de Estado da Justiça e Negócios de Interior.

Legação dos Estados Unidos do Brazil

4 de dezembro de 1894

A pedido do interessado tenho a honra de passar à vossas mãos o incluso requerimento no qual o Snr. Oscar Pereira da Silva, aluno da antiga Escola de Belas Artes e pensionista do Estado, solicita prorrogação do prazo que lhe foi marcado para aperfeiçoar na Europa os seus estudos de pintura.

Pelo seu talento e applicação, de que tem enviado ao Governo as mais brilhantes provas, bem como por sua boa conducta, da qual com satisfação dou testemunho, é o Snr. Oscar Pereira da Silva, digno de animação. Como pois a (ilegível)

[*inscrição na borda esquerda do manuscrito*]: o documento redigido por Piza é remetido ao diretor da ENBA pela diretoria da instrução: Ao Sr. Diretor da Escola de Belas Artes para informar de ordem do Sr. Ministro._ Diretoria da Instrução, em 26 de dezembro de 1894. Carlos Borges Monteiro] (...) liberdade de recomendar sua pretensão ao vosso benévolo acolhimento.

Saúde e fraternidade

Gabriel de Piza.

¹⁸⁵ A transcrição segue a escrita do documento original, de acordo com as normas gramaticais da época.

Ofício da ENBA Ass. por Rodolpho Bernardelli (transcrição)¹⁸⁶

Capital Federal, 31 de dezembro de 1894

[remetente] Ao Ex^{mo} Sr. Dr. Antonio Gonçalves Ferreira, Ministro de Estado da Justiça e Negócios de Interior.

Relativamente ao que requer o Senr. Oscar Pereira da Silva para que lhe seja concedido prorrogação de tempo para continuar seus estudos na Europa, cumpre-me informar-vos que esse estudioso artista é merecedor de ser atendido no que requer, portanto ele trabalha e progride, como aprovam a afirmação do nosso ministro em Pariz e o honroso certificado de seu eminente professor, o Senr. Léon Gérôme da Escola de Belas Artes de Pariz, e como alias pude com satisfação observar quando ultimamente estive nessa cidade.

Tencionava mesmo pedir-vos para o Senr. Oscar Pereira da Silva a concessão d'esse justo favor, esperando apenas que lhe facultásseis a verba extraordinária que elle pediu para a execução de um grande quadro, cujo esboço enviou à esta Escola.

Demais, Senhor Ministro a prorrogação de tempo foi sempre concedida aos pensionistas da antiga Academia de Belas Artes, que se achavam nas condições do Senr. Oscar Pereira da Silva.

Saúde e fraternidade

Prof. Rodolpho Bernardelli

¹⁸⁶ A transcrição segue a escrita do documento original, de acordo com as normas gramaticais da época.

Carta escrita por Oscar Pereira da Silva. Remetente: o Ministro Dr. Antonio. Gonçalves Ferreira (14/01/1896) (transcrição) ¹⁸⁷

O signatário, pensionista de pintura “Prêmio de Roma” enviado pelo governo da união, em 1891, para aperfeiçoar os respectivos estudos em Paris, preencheu de modo satisfatório, durante cinco anos que ali esteve, todas as regras (ilegível) contidas nos estatutos da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, tendo sempre, durante o período de sua permanência na Europa, dado as provas mais cabais de seu aproveitamento e progresso corroborados pelos atestados dos professores membros dos Institutos da França, e também pela aceitação dos seus quadros nas exposições annuaes dos Campos Elyseos, sociedade dos artistas franceses sendo ainda ultimamente premiado com a segunda medalha de ouro, em exposição realisada na Escola Nacional de Belas Artes d’esta Capital

Desejando, pois, executar um d’estes trabalhos, que se denominam “de grande machina” de acordo com o art. 9 da suas instruções fez subir a este Ministério um croquis representando “Dalila e Sansão”, o qual em Paris foi elogiado pelos professores M. Gérôme e M. Bonnat, isto em fins de 1893, solicitando a concessão de uma verba necessária as despezas de materiaes inherentes, o que foi aprovado pelo governo da República, não tendo sido, entretanto, satisfeito naquella época por deficiência, se não por falta absoluta de verba, motivo este que tirou as boas disposições que animavam o esclarecido espirito de Justiça do Exmo Sr. Ministro

Assim vem o signatário, com a devida venia (permissão), solicitar a atenção de V^a Ex^a para sua pretensão no sentido de lhe ser deferida a petição pendente, a exemplo do que se tem praticado com os outros pensionistas do Estados em idênticas circunstancias, proporcionando-lhe d’este modo. os meios indispensáveis, a realização do seu ideal, em beneficio e estímulo da arte nacional representados na especialidade a que se dedica .

Saúde e Fraternidade

Capital Federal, 14 de janeiro de 1896

Oscar Pereira da Silva

¹⁸⁷ A transcrição segue a escrita do documento original, de acordo com as normas gramaticais da época.