**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS**

CARLOS ROGERIO LIMA JUNIOR

UM ARTISTA ÀS MARGENS DO IPIRANGA

Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional

São Paulo

2015

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS**

CARLOS ROGERIO LIMA JUNIOR

UM ARTISTA ÀS MARGENS DO IPIRANGA

Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: **Estudos Brasileiros**

Orientador(a) Prof(a) Dr(a): **Ana Paula Cavalcanti Simioni**

São Paulo

2015

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

© reprodução total

Lima Junior, Carlos Rogerio

Um artista às margens do Ipiranga : Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional / Carlos Rogerio Lima Junior -- São Paulo, 2015.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo.
Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação. Área de concentração: Estudos Brasileiros.
Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Versão do título para o inglês: An artist on the banks of Ipiranga : Oscar Pereira da Silva, the Paulista Museum and the reformulating of the national past.

Descritores: 1. Silva, Oscar Pereira da, 1867-1939 2. Taunay, Afonso d'Escagnolie, 1876-1958 3. Museu Paulista da Universidade de São Paulo 4. Pintura 5. História da arte 6. Primeira República (1889-1930) I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Título.

IEB/SBD17/2015
759.981

CDD

**Para os meus pais, Carlos e Francisca, minha irmã Fernanda
e para a pequena Giovanna...**

AGRADECIMENTOS

À profa. Ana Paula Cavalcanti Simioni, quem orientou, acompanhou, conduziu, e acolheu essa pesquisa com grande generosidade, desde o início. Além de indicar caminhos possíveis, deu-me confiança e liberdade, na medida certa, para que eu pudesse trilhá-los; permitindo assim, que eu estivesse, cada vez mais, no longo trajeto desses três anos, todo envolvido com a pesquisa. Sua paciência, brilhantismo, a sua torcida, os momentos de felicidade compartilhados a cada conquista, só me fizeram crescer e, ter ainda mais vontade de prosseguir. Espero ter alcançado as expectativas e toda a confiança depositada.

À CAPES pela bolsa nos dois primeiros anos do mestrado.

Aos professores do Instituto de Estudo Brasileiros da USP, em especial o prof. Stelio Marras, por todas as sugestões que tanto contribuíram para a pesquisa. À Maria Cristina Pires da Costa (Cris), Daniele Lopes Freitas, Magda HolanYu Chang e Rafael Silva Franco, Henrique Brasil, todos da Secretaria da Pós, por terem demonstrado tanta torcida e respeito, e terem ainda acalmado, por tantas vezes, este aluno tão ansioso.

Às profas. Cecília Helena de Salles Oliveira e Elaine Dias pelas sugestões enriquecedoras na banca de qualificação que reorientaram muitas das questões pensadas para a elaboração deste trabalho. Agradeço, igualmente, pelo aceite em participarem da banca de defesa, o momento conclusivo, o final de toda essa investigação. Aos professores suplentes, Stelio Marras e Ana Paula Nascimento (banca de qualificação), e Paulo Iumatti, Fernanda Pitta e Vânia Carneiro de Carvalho (banca de defesa) por aceitarem de imediato o nosso convite.

Durante esses três anos de pesquisa, o Museu Paulista virou a minha "segunda casa", e com a frequência diária, ganhei amigos. Os meus sinceros agradecimentos à Shirley Ribeiro por toda a atenção concedida nos vários momentos em que precisei. À Flávia Urzua, por toda a gentileza de sempre, em remover pacientemente das prateleiras pastas, livros, cadernos, inventários, desenhos, e colocá-los todos a minha disposição, várias vezes, durante todos esses anos, inclusive, na última semana antes do depósito da dissertação. Tatiana Vasconcelos, foi um dos grandes achados do Arquivo. Sua amizade, alegria, a risada farta, deixaram a pesquisa ainda mais divertida, e a companhia, nos vários almoços e cafés, bem mais felizes. Além do Arquivo, as visitas frequentes eram à Biblioteca do Museu, e por lá, eu contei com generosidade de Helton Wanderley e Márcia Medeiros Mendo, que permitiram

consultar todas as preciosidades existentes no acervo. Estendo ainda os meus agradecimentos a Márcia Morgan e Kátia Bruno Ferreira que participaram do meu percurso no Museu.

Além do Museu Paulista, teve a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Agradeço grandemente a Gabriel Moore, Rosana Carlos Leite e Gustavo Reis, do Centro de Documentação, que foram atenciosos e dedicados nos mais variados momentos de consultas ao acervo.

Aos funcionários do Arquivo do Estado de São Paulo, como os das diversas bibliotecas que percorri: as da USP (Brasileira, Direito, Florestan Fernandes, Educação), Biblioteca Mário de Andrade, Biblioteca da Casa de Portugal de São Paulo, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Biblioteca da Marinha do Brasil, Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura - devo à todos a atenção sempre concedida.

Ao Museu Casa de Benjamin Constant, instituição que abriga o quadro de Oscar Pereira da Silva que permaneceu por tantos anos desconhecido, agradeço por todas as informações compartilhadas que só facilitaram a investigação.

À profa. Lilia Schwarcz por permitir que eu cursasse a disciplina *Lendo Imagens* quando essa pesquisa não passava de um projeto; suas aulas foram de grande importância para "ajustar as lentes" no momento de se debruçar sobre as imagens. Agradeço ainda pela grande confiança e por todo o estímulo.

Elaine Dias foi a professora responsável por despertar o meu interesse sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Inspirado em suas aulas sobre o período que me veio a decisão em dedicar um estudo sobre as pinturas de história do Museu Paulista. Sua presença foi decisiva para reorientar as minhas escolhas no campo da pesquisa. Tê-la por perto é sempre promessa de aprendizado. Sua companhia durante a breve estadia em Paris, deixaram as pesquisas mais leves, e certamente, bem mais divertidas. Deixo aqui expresso a minha profunda admiração.

Os meus primeiros passos nos meandros das investigações na área de História foram dados ao lado de Fernanda Pitta, ainda nos tempos da graduação. É um tanto difícil expressar em palavras toda a minha gratidão, respeito e amizade por todos esses anos. Agradeço por estar sempre presente, compartilhando informações, sugestões, conselhos para com aquele que foi (e sempre será) seu aluno.

À Ana Paula Nascimento pela generosidade ímpar! À você, Ana, devo o estímulo e a amizade conquistada durante os anos da pesquisa. Um agradecimento ainda ao Gerson de Souza Faria, por toda a sua atenção.

À Maria Auxiliadora Dias Guzzo, querida Lilia, quem acompanhou de perto a elaboração, e todos os desdobramentos do trabalho. À você, Lilia, agradeço pela minha acolhida na PUC, de quem tive o privilégio de ser orientando na especialização, e aprendi muitíssimo! A maior lição foi a de que uma pesquisa acadêmica se faz com muita seriedade, mas também, boas doses de bom humor.

À Valéria Piccoli deixo registrado a minha grande admiração, e um agradecimento especial por toda a sua gentileza e torcida de sempre.

À profa. Maraliz Christo pela atenção, por acompanhar e incentivar essa pesquisa desde o início. Seus textos foram de fundamental importância para se pensar muitas das abordagens deste trabalho.

Ao prof. Paulo César Garcez a minha admiração pelas pesquisas empreendidas sobre o Museu Paulista e por todas as informações compartilhadas que só fizeram enriquecer a abordagem do trabalho.

Ao Fábio d'Almeida, pela alegria sempre compartilhada, pela torcida e atenção em todos os momentos que precisei.

À Profa. Cecília Helena de Salles Oliveira pelas aulas sobre Museu Paulista e sobre os anos de direção de Afonso Taunay. Suas aulas foram inspiradoras para se pensar a atuação deste diretor no Museu e todas as ações ali empreendidas.

À profa. Letícia Squeff pela leitura de meu projeto e as contribuições certas.

À Maria do Carmo Couto Silva pelas palavras cheias de incentivo, e a também Alex Miyoshi por ter compartilhado informações importantes a respeito de Oscar Pereira da Silva e de sua produção.

À Camila Dazzi e Arthur Valle pelas sugestões instigantes durante as minhas comunicações realizadas no grupo "Arte do Século XIX: novas leituras" do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), nos anos de 2012 e 2014.

Aos professores da Universidade Cidade de São Paulo: Edvaldo Marcchi, Eliane Pascoal, Heloisa Aguiar, Juliana Monzani, Patrícia Valim, Valéria Alves, pelo incentivo, pelos primeiros ensinamentos, e o desejo do meu melhor.

Aos alunos da disciplina de graduação "Arte, Gênero e Sociedade", ministrado pela profa. Ana Paula Simioni no primeiro semestre de 2014, que me receberam com generosidade e permitiram que eu acompanhasse, ainda que por um breve período, as suas rotinas acadêmicas. Agradeço pelo convívio cheio de aprendizado! Devo à você, Ana Paula, por mais essa acolhida: a de estagiário PAE.

Aos amigos queridos que ganhei durante esses anos: Marina, Gabriela, Isabel, Edu Dimitrov, Eduardo Sato, Renata Freitas, Angélica Vasconcelos, Rosa Gautério, Sarah Divah, Miúcha, Manuela, Mônica, Gustavo, Luciana, Lúcia, Roberta, Michelli Monteiro, Michele Fanini, Adriana, Bruno, Angélica. Muito obrigado pelo convívio estimulante e cheio de aprendizado.

Preciso apenas fazer duas distinções. Lúcia Stumpf é a amiga que estive (e está) ao meu lado desde o começo desta pesquisa; com ela dividi leituras, frequentei museus, arquivos, preocupações, mesas de comunicação em Congressos e ainda, de tabela, tive a oportunidade de aprender muito sobre Antonio Parreiras e publicar nossa primeira obra juntos. Valeu por tudo, Lúcia!

Roberta Valin, apesar da distância, estive sempre por perto. Agradeço o seu carinho constante.

Samuel Vieira é o amigo que ganhei com a história da arte. Sua generosidade em compartilhar dados e uma bibliografia farta, só me fizeram aprender. Agradeço ainda pelas conversas e estímulo, Samuel!

Pedro Nery é o grande companheiro do arquivo do Museu Paulista. Muito obrigado pelas observações perspicazes e acompanhadas sempre de bom humor. À Angélica Beghini pela ajuda em todos os momentos em que precisei.

Aos companheiros de "Chave do Tamanho"- local em que eu mais aprendo do que ensino. Anna Dório e Cris Bergoci são as duas companheiras queridas desta longa jornada.

Aos amigos de longa data Ronaldo, Bruno, Diana, Nadiana, Marconi, Ronaldo Capel, Elaine, Josie, Íris, Franciele, Cristiano, Marcelo, Arlete, Diego, Patrícia, Shaila, Márcia que fazem toda a diferença em minha vida, sem esquecer de Milena Carmona, Tatiana Anselmo e Mary Mattos, *beloved friends*.

No curto período de pesquisa no exterior tive o privilégio de contar com a generosidade de vários profissionais que dispuseram de seu tempo e tanto colaboraram com andamento das investigações. Agradeço aos funcionários da Biblioteca do *Institut National de Histoire de l'Art* (INHA – Paris), dos *Archives Nationales* pelo inestimável auxílio para se localizar os papéis relativos ao “Monsieur Da Silva”. Ainda em Paris, tive a colaboração de Mlle. Astrid Castres e do conservateur M. Emmanuelle Schwarts, ambos da *École des Beaux-Arts* que não dispuseram esforços para ajudar com as buscas sobre o pintor brasileiro.

Em Lisboa, pude contar com a atenção da Profa. Sandra Leandro (Universidade de Évora) e todo o seu conhecimento sobre Arte Portuguesa do Século XIX. Agradeço por todos os artigos e museus sugeridos, generosamente, e ainda pelo estímulo com a pesquisa. Dra.

Maria de Aires Silveira (Museu do Chiado) encaminhou-me textos sobre Pintura de história em Portugal, mesmo quando ainda estava no Brasil; ser apresentado às coleções do Chiado por ela foi um dos momentos de aprendizado mais bonitos que vivenciei por lá. Agradeço, igualmente, Dra. Alexandra Markl pela permissão concedida para que eu pesquisasse no Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga, onde se encontra o desenho de Sequeira. À diretoria do Museu Militar de Lisboa sou grato pelas informações concedidas sobre os azulejos do pátio dos canhões, agradeço em especial os srs. Sargentos Manuel Magro e Ribeiro. E ainda à Patrícia Telles pela ajuda inestimável em Portuga.

Ao Sr. Embaixador Manuel Corte Real agradeço pela disponibilidade em percorrer comigo as várias salas do Palácio das Necessidades, local onde foram reunidas as Sessões das Cortes de 1822. Suas informações sobre a história do edifício e as observações sobre o quadro de Pereira da Silva foram de estimáveis contribuições. Dra. Cátia Mourão (Palácio da Assembléia da República) ajudou-me com muita atenção à compreender as diferenças entre as obras de Sequeira, Pereira da Silva e Roque Gameiro – tudo isso diante dos três desenhos impressos e dispostos na mesa de seu escritório. Agradeço a todos os funcionários da Biblioteca Nacional de Lisboa pelo cuidado dispensado ao acesso às obras, muitas delas, raras.

Um agradecimento aos descendentes de Alfredo Roque Gameiro, em especial, Sr. António Roque Gameiro, por ter partilhado tantos dados a respeito desse importante artista e suas relações com o Brasil.

À minha mãe Francisca por todo o incentivo, pelo carinho constante. É à ela que recorro nos momentos de aperto, quando as respostas para as perguntas não vem tão fácil. Obrigado por tantas vezes me acalmar com o seu "vai dar tudo certo!". Fazendo-me acreditar que sempre dará! Ao meu pai Carlos, quem me emprestou muito mais que o nome. É nele que tento me espelhar quando o assunto é honestidade e generosidade. À minha querida irmã Fernanda, por acompanhar, mesmo que na sua correria, todos os meus projetos. E por fim, a pequena Giovanna, que mal chegou, e já distrai esse seu tio - entretido com os papeis e livros amarelados - pedindo colo, com um grande sorriso no rosto, que nem o melhor dos artistas, daqueles dos mais ágeis nos pinceis, conseguirá um dia, registrar. Amo vocês.

Resumo

Esta dissertação tem por tema a atuação do artista Oscar Pereira da Silva (1867 - 1939) enquanto pintor história no Museu Paulista, entre os anos de 1920 e 1922, durante a gestão de Afonso d' Escragnolle Taunay (1876 - 1958). Quando do preparo do Museu Paulista, visando às celebrações do Centenário da Independência, em setembro de 1922, o artista foi, entre muitos outros, confiado por Taunay a realizar as pinturas cujo conteúdo remetiam a cenas do passado nacional, e do paulista, em particular. Busca-se compreender os meandros que possibilitaram o recrutamento de tal artista para a nova decoração empreendida dentro do Museu, a partir de sua atuação no meio artístico paulistano, - e as implicações de sua transferência do Rio de Janeiro, em fins do século XIX, - e o quanto das pinturas selecionadas para este estudo estavam inseridas em um debate maior que buscava destacar a importância de São Paulo na história do Brasil.

Palavras-chave: SILVA, Oscar Pereira da. (1867 - 1939); TAUNAY, Afonso d' Escragnolle; (1876 - 1958); Museu Paulista da Universidade de São Paulo; Pintura; História da Arte; Primeira República (1889 - 1930).

Abstract

This dissertation has the theme of the performance artist Oscar Pereira da Silva (1867 - 1939) as history painter in the Paulista Museum, between the years 1920 and 1922 , during Afonso d' Escragnolle Taunay (1876-1958) management. When the preparation of the Museum, targeting the Independence Centenary celebrations, in September 1922 , the artist was, among many others, entrusted by Taunay to perform paintings whose content remitted the scenes of the national past, and São Paulo, particularly. We seek to understand the intricacies that allowed the recruitment of such artist for the new decor undertaken within the Museum, from its operations in São Paulo art world, - and the implications of his move from Rio de Janeiro, in the late nineteenth century, - and how those paintings, selected for this study, were included in a larger debate that sought to highlight the importance of São Paulo in Brazil's history .

KeyWords: SILVA, Oscar Pereira da. (1867 - 1939); TAUNAY, Afonso d' Escragnolle; (1876 - 1958); Museu Paulista of the University of São Paulo; Art History; First Republic (1889 - 1930).

LISTA DE IMAGENS E TABELAS

[**imagem 0.1**] Oscar Pereira da Silva. **A calçada Lorena, no caminho do Mar**. Óleo sobre tela. 1920 - 1921. 65, 5 x 123 cm. Museu Paulista da USP.

[**imagem 0.2**] Oscar Pereira da Silva. **A ponte do Cubatão e a subida da serra**. Óleo sobre tela. 1920 - 1921. 79 x 130 cm. Museu Paulista da USP.

[**imagem 0.3**] Oscar Pereira da Silva. **Entrada para as Minas**. Óleo sobre tela. 1920 - 1921. 130 x 86 cm. Museu Paulista da USP.

[**imagem 0.4**] Oscar Pereira da Silva. **Combate de botocudos em Mogi das Cruzes**. 1920 - 1921. Óleo sobre tela. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

[**imagem 0.5**] Oscar Pereira da Silva. **Partida de Porto Feliz**. 1,40 x 1,70 . s/d. (1920 - 1921). Óleo sobre tela. Museu Paulista da USP.

[**imagem 0.6**] Oscar Pereira da Silva. **Carga das Canoas**. Óleo sobre tela. 1920. 130 x 86. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

[**imagem 0.7**] Oscar Pereira da Silva. **Encontro de duas Monções no Sertão**. Óleo sobre tela. 1920. 95x172. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

[**imagem 0.8**] Oscar Pereira da Silva. **Sessão das Cortes de Lisboa**. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.

[**imagem 0.9**] Oscar Pereira da Silva. **O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União**. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.

[**imagem 1.1**] Oscar Pereira da Silva. **Flagelação de Cristo**. 1887. Óleo sobre tela. 117 x 89, 5 cm. Museu D. João VI – EBA/ UFRJ.

[**imagem 1.2**] Belmiro de Almeida. **Flagelação de Cristo**. 1887. Óleo sobre tela. 88 x 115. Museu de Arte Sacra da V. O. T. de São Francisco da Penitência.

[**imagem 1.3**] Vitor Meirelles. **A Flagelação de Cristo**. 1856. Óleo sobre tela. 150, 9 x 115, 4. 1856 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

[**TABELA 1**] - **Relação de encomendas realizadas por Oscar Pereira da Silva e destinadas ao eixo central do Programa Decorativo.**

[**TABELA 2**] - **Preço das pinturas pagos aos artistas residentes no Rio de Janeiro e a Oscar Pereira da Silva.**

[**TABELA 3**] - **Relação de pinturas para a Sala B-12 - Antiga Iconografia Paulista.**

[**imagem 1. 4**] Oscar Pereira da Silva. **Proclamação da República, 15 de novembro de 1889**. 1889. Óleo sobre tela. 80,0 x 124, 0 cm. Museu Casa de Benjamin Constant. Ibram/ MinC, Rio de Janeiro. nº 002, 2013.

[**imagem 1.5**] **Proclamação da República dos Estados Unidos do Brazil, na manhã de 15 de novembro de 1889**. In: *O Occidente*: Revista Ilustrada de Portugal e do Extranjeiro. 21 de novembro de 1890. 13º anno, volume XIII, N. 429. p. 260 – 261.

[**imagem 1.6**] Henrique Bernardelli. **A proclamação da República**. 1890. Academia Militar de Agulhas Negras. Rio de Janeiro.

[**imagem 1.7**] Benedito Calixto. **Proclamação da República**. 1893. Óleo sobre tela. 123,5 x 198 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[**imagem 1.8**] (detalhe da tela de Calixto) e [**imagem 1.9**] (detalhe da tela de Pereira da Silva).

[**imagem 2.1**] Oscar Pereira da Silva. **Partida de Porto Feliz**. 1,40 x 1,70 . s/d. (1920 - 1921). Óleo sobre tela. Museu Paulista da USP.

[**imagem 2.2.**] Aimé-Adrien Taunay. **A partida da Expedição Langsdorff, no Rio Tietê**. 1825. Coleção Martha e Erico Stikel/ Acervo Instituto Moreira Salles.

[**imagem 2.3**] "**Segundo desenho original Adriano Taunay**", 1826" Coleção Afonso Taunay. A2Pr40 Cx4. Consta apenas assinado por "J.S", 1927. Museu Paulista da USP.

[**imagem 2.4**] FLORENCE, Hercules. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829**. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1977. p. 28.

[**imagem 2.5**] Oscar Pereira da Silva. **Carga das Canoas**. Óleo sobre tela. 1920. 130x86. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

[**imagem 2.6**] "Expedição Mercantil de Porto Feliz à Cuiabá". FLORENCE, Hercules. (1804-1879). **Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829**. São Paulo: Melhoramentos, 1948. p. 56

[**imagem 2.7**] Oscar Pereira da Silva. **Encontro de duas Monções no Sertão**. Óleo sobre tela. 1920. 95x172. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

[**imagem 2.8**] Hercules Florence. **Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829**. São Paulo: Melhoramentos, 1941. p. 159.

[**imagem 2.9**] Jose Ferraz de Almeida Junior. **Partida da Monção**. Óleo sobre tela. 1897. 390x640. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

[**imagem 2.10**] FLORENCE, Hercule. (1804 -1879). **Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá**, 1830. Coleção Cyrillo Hércules Florence.

[**imagem 2.11**] Aurélio Zimmermann. **Benção das Canoas**. c.1920 . Óleo s/ tela. 135 x 100 cm. Museu Paulista da USP.

[**imagem 2.13**] Oscar Pereira da Silva. **Combate de botocudos em Mogi das Cruzes**. 1920. Óleo sobre tela. Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Foto Hélio Nobre.

[**imagem 2.14**] Henrique Bernardelli. **O ciclo de caça ao índio**. 1923. Óleo sobre tela, 2,310 x 1,580m. Museu Paulista. (Fotografia de José Rosael).

[**imagem 2.15**] Henrique Bernardelli. **Retirado do Cabo de São Roque**. Óleo sobre tela. 1927. 2,97 x 1,85. Museu Paulista da USP.

[**imagem 2.16**] Rodolpho Amoêdo. "**Varação de canoas**" ou "**Os bandeirantes**". 1923/29. Óleo sobre tela, 2,315 x 1,575 m. Museu Mariano Procópio.

[**imagem 2.17**] "Estudos para os bandeirantes de Juiz de Fora". S.d. Grafite sobre papel, 0,266 x 0,211 m. Museu Nacional de Belas Artes. Apud CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico**. Projeto História: artes da história e outras linguagens. São Paulo: PUC-SP, 2005b, n. 24.

[**imagem 2.18**] Transmigrações para as Minas. In: VARNHAGEN, Adolpho de. **História Geral do Brasil**: isto é do seu descobrimento, colonização, legislação, desenvolvimento, e de declaração da Independência e do Império, escripto em presença de muitos documentos inéditos recolhidos nos arquivos do Brazil, de Portugal, da Hollanda, e dedicada a Sua Magestade Imperial o Senhor D. Pedro II. Rio de Janeiro: Laemmert, 1857, Tomo II, p. 100 - 101.

[**imagem 2.19**] Oscar Pereira da Silva. **Entrada para as Minas**. Óleo sobre tela. 1920 - 1921. 130 x 86 cm. Museu Paulista da USP.

[**imagem 2.20**] Oscar Pereira da Silva. **Caminho do Mar. Calçada do Lorena**, 1826. c.1919. 24 x 30 cm. Museu Paulista da USP. Foto Hélio Nobre.

[**imagem 2.21**] Oscar Pereira da Silva. **A calçada Lorena, no caminho do Mar**. Óleo sobre tela. 1920 - 1921. 65, 5 x 123 cm. Museu Paulista da USP.

[**imagem 2.22**] Hercules Florence. **Calçada do Lorena**. s.d. Grafite, nanquim e aguada de nanquim sobre papel. 43, 5 x 55, 5 cm. In: HERCULE FLORENCE: o percurso de um artista-inventor. (Catálogo de Exposição). Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[**imagem 2.23**] Daniel Kidder. Ponte e serra de Cubatão, 1857. Litografia. In: **O Brasil e os Brasileiros** (esboço histórico e descritivo). São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1941, vol. 2, p. 62.

[**imagem 2.24**] Oscar Pereira da Silva. **A ponte do Cubatão e a subida da serra**. Óleo sobre tela. 1920 - 1921. 79 x 130 cm. Museu Paulista da USP.

[**imagem 2.25**] Caderno de Afonso Taunay. Número XIV. Ano 1920 - 1921. APMP/ FMP.

[**imagens 2.26**] Caderno de Afonso Taunay. Número XIV. Ano 1920 - 1921. APMP/ FMP.

[**imagem 2.27**] Caderno de Afonso Taunay. Vol. XII. 1917. APMP/ FMP.

[**imagem 2.28**] Oscar Pereira da Silva. **Antigo Caminho do Mar**. 1919. Óleo sobre tela. 65 x 141 cm. Departamento de Estradas de Rodagem de São Paulo.

[**imagem 3.1**] Oscar Pereira da Silva. **O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União**. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.

[**imagem 3.2**] Oscar Pereira da Silva. **Sessão das Cortes de Lisboa**. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.

[**imagem 3.3**] As duas pinturas de Oscar Pereira da Silva alocadas diante de "Independência ou Morte!", de Pedro Américo. Destaque para as "serpes", símbolo da Casa de Bragança presentes nas duas molduras, além do P.I - Pedro I.

[**imagem 3.4**] **Salão de Honra (Salão Nobre) do Museu Paulista da USP**. As telas de Oscar Pereira da Silva se encontram ao lado esquerdo da fotografia. Foto: José Rosael.

[**imagem 3.5**] "Os feitos da nossa marinha de guerra". In: **Liga Marítima**. Revista mensal: órgão da "Liga Marítima Brasileira". Instituição fundada sob os auspícios dos Exms. Snrs. Presidente da Republica, Ministros da Marinha e Indústria e Aviação. Sede: Bibliotheca da Marinha. Anno I. Janeiro - Junho de 1907. Biblioteca da Marinha do Brasil, Rio de Janeiro. Foto Carlos Lima Junior.

[**imagem 3.6**] GAMEIRO, Alfredo Roque. D. Miguel na presença de seu pae a bordo da "Windsor Castle" In: CHAGAS, Manuel Pinheiro. **História de Portugal: Popular e Ilustrada**. 3ª Edição, Lisboa: Empresa da Historia de Portugal, 1900 (MDCCCC, 1900), p. 225, ilustração nº 29, vol. VIII. (Obras Raras, Biblioteca do Museu Paulista da USP). Foto: Carlos Lima Junior.

[**imagem 3.7**] "Rodrigo de Lamare" In: BOITEUX, Henrique. **Os Nossos Almirantes** pelo Contra-Almirante Henrique Boiteux. Imprensa Naval: Rio de Janeiro. Vol. II, 1917, p. 248.

[**imagem 3.8**] "Luís da Cunha Moreira" In: BOITEUX, Henrique. **Os Nossos Almirantes** pelo Contra-Almirante Henrique Boiteux. Imprensa Naval: Rio de Janeiro. Vol I, 1915, p. 155.

[**imagem 3.9**] "Diogo Jorge de Brito" In: BOITEUX, Henrique. **Os Nossos Almirantes** pelo Contra-Almirante Henrique Boiteux. Imprensa Naval: Rio de Janeiro. Vol. II, 1917, p. 78.

[imagem 3.10] "Francisco Bilbiano de Castro". In: BOITEUX, Henrique. **Os Nossos Almirantes** pelo Contra-Almirante Henrique Boiteux. Imprensa Naval: Rio de Janeiro. Vol. II, 1917, p. 200.

[imagem 3.11] Príncipe D. Pedro com o gesto do braço em riste. Detalhe - Oscar Pereira da Silva.

[imagem 3.12] PIERRE, Gautherot. **Napoléon ler harangue le 2e corp de la Grande Armée**. Óleo sobre tela. 3, 85 x 6, 2 m Palácio de Versalhes.

[imagem 3.13] **Napoleon ler passe le Rhin à Strasbourg, 25 setembre 1805**. 0, 83 x 0, 69 m. Palácio de Versalhes, 1834.

[imagem 3.14] Levachez Charles François Gabriel (activo de 1789 à 1830), Vernet Antoine Charles Horace (1758-1836) (d'après) **Napoléon, empereur des Français, roi d'Italie et protecteur de la Confédération du Rhin**. Óleo sobre tela. 8 x 6,4 m. Musée de l' Armée. Paris.

[imagem 3.15] LEFEVRE Robert (1755-1830), VERNET Carle (1758-1836), BOZE Joseph (1745-1825) **Le general Bonaparte et son chef d' état major le general Berthier à la bataille de Marengo 14 juin 1800**. 1800-1801. Óleo sobre tela. 2,89 x 2, 32 m. Musée de l' Armée, Paris.

[imagem 3.16] Auguste Couder. **Le Siège de Yorktown**. 1781. Óleo sobre tela. 4, 65 x 5, 43. Galeria de Batalhas, Palácio de Versailles.

[imagem 3.17] JOSEPH, Kinson François. **Charles Emmanuel Leclerc**. Général de division en 1779, représenté commandant en chef de l'expédition de Saint- Dominique et capitaine général de la colonie en 1802 (1772 - 1802). Salão de 1804. Óleo sobre tela, 2, 07 m x 1, 27 m. Palácio de Versalhes.

[imagem 3.18] JEAN - LOUIS, Laneuville. **Jean Mathieu Philibert Serurier, comte d'Empire, et maréchal de France (1742-1819)**. Óleo sobre tela, s. d. 2, 15 m x 1, 28 m. Palácio de Versalhes.

[imagem 3.19] Oscar Pereira da Silva. **Cena de Batalha no Sul do Brasil**. s.d. 56 x 74 cm. Coleção particular.

[imagem 3.20] Jean-Baptiste Debret. Coração de D. Pedro I. Gravura In: DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Trad. Sérgio Millet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989. v. III, prancha 10. Reprodução digital de José Rosael. Acervo do Museu Paulista da USP. São Paulo. Apud. DIAS, Elaine. Op. cit. 2006, p. 254.

[imagem 3.21] Benedito Calixto, **Retrato de Pedro I**, 1902, Óleo sobre tela. 140 x 100 cm, Museu Paulista.

[imagem 3.22] SALGADO, José Maria Veloso (1864 - 1945). **Sessão das primeiras Cortes Gerais e Constituintes da Nação Portuguesa, reunidas em 1821 na Livraria do Palácio das Necessidades**. 1919 - 1923. Pintura a óleo sobre tela colada em estuque. 2, 200 x 5, 000 cm. Palácio da Assembleia da República, Lisboa.

[imagem 3.23] GAMEIRO, Alfredo Roque. **As côrtes constituintes de 1820**. In: Quadros da história de Portugal. Lisboa, 1917.

[imagem 3.24] SEQUEIRA, Domingos António de (1768 - 1837). **Retrato de D. João VI (Primeiro Rei Constitucional)**. 1821. Óleo sobre tela. Depósito do Museu Nacional de Arte Antiga. Palácio da Assembleia da República, Lisboa.

[imagem 3.25] SEQUEIRA, Domingos António de. **Vista do interior da Livraria do Convento das Necessidades, adaptada a Sala das Cortes Constituintes de 1821**. Não assinada. (atribuído a Domingos António de Sequeira). Não datada. (c. de 1821). Desenho a pena com tinta bistre e lápis de carvão sobre papel. 665 x 952 mm. 1636 Des. Gabinete de Desenhos, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Foto: Carlos Lima Junior.

[imagem 3.26] Jacques Louis David. (1748 – 1825). **Le serment du jeu de paume à Versailles, le 20 juin 1789**. Óleo sobre tela. 0, 660 x 1010 m. Châteaux de Versailles et de Trianon.

[**imagem 3.34**] José Fiúza Guimarães. **A participação dos deputados brasileiros nas cortes constitucionais portuguesas**. c. 1925. Pintura sobre parede. Palácio Tiradentes, RJ.

[**imagem 3.35**] Pedro Américo. **Independência ou Morte!** 1888. Óleo sobre tela. 415 x 760 m. Museu Paulista da USP. Foto José Rosael.

[**imagem 3.36**] Henrique Bernardelli. **O ciclo de caça ao índio**. 1922. Óleo sobre tela, 2,310 x 1,580m. Museu Paulista. (Fotografia de José Rosael).

[**imagem 3.37**] Henrique Bernardelli. **Retirado do Cabo de São Roque**. Óleo sobre tela. 1927. 2,97 x 1,85. Museu Paulista da USP.

[**imagem 3.38**] Rodolpho Amoêdo. **O ciclo do ouro**. 1923. Óleo sobre tela, 2,305 x 1,258m. Museu Paulista. (Fotografia de José Rosael).

Arquivos, Museus e Instituições consultadas

Brasil

Arquivo do Estado de São Paulo
Arquivo Nacional do Rio de Janeiro
Biblioteca Brasileira – USP – São Paulo
Biblioteca da Casa de Portugal de São Paulo
Biblioteca (Obras Raras) da Faculdade de Direito da USP – São Paulo
Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
Biblioteca da Marinha do Brasil - Rio de Janeiro
Biblioteca do Museu Paulista – USP
Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Fundação Hercules Florence - São Paulo
Instituto Moreira Salles - São Paulo
Museu Casa de Benjamin Constant – Rio de Janeiro
Museu D. João VI – UFRJ – Rio de Janeiro
Museu Histórico Nacional - Rio de Janeiro
Palácio Tiradentes - Rio de Janeiro
Pinacoteca Municipal de São Paulo - São Paulo
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Real Gabinete Português de Leitura – Rio de Janeiro
Serviço de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.
Setor de Obras Raras/ Obras Gerais da Biblioteca Municipal Mário de Andrade - São Paulo
Setor de Periódicos da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC - SP).

França

Archives Nationales - Pierrefitte-sur-Seine
Arquivos da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* - Paris
Biblioteca de Arte e Arqueologia do *Institut National de Histoire de l'Art* (Inha) – Paris
Musée Carnavalet – Paris
Musée D'Orsay - Paris
"Galerie des Batailles" du Château de Versailles - Versailles
Musée de l'Armée - Paris
Panthéon - Paris

Portugal

Biblioteca Nacional de Lisboa

Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa

Museu do Chiado - Lisboa

Museu Militar de Lisboa

Museu d' Aguarela Roque Gameiro – Minde

Palácio das Necessidades – Lisboa

Palácio da Assembleia da República/ Palácio de São Bento – Lisboa

SUMÁRIO

Introdução	18
Capítulo 1	
1.1 O Prêmio de viagem de 1887 : Revistando a "ruidosa questão".....	42
1.2 "A Esperança de um novo porvir" - o quadro "Proclamação da República, 15 de novembro de 1889": estratégico na trajetória do pintor?.....	69
1.3 Do Rio a Paris e, finalmente, São Paulo	81
Capítulo 2	
2.0 O Museu Paulista e os pincéis do artista : enquadrando a questão.....	85
2.1 Do convite do diretor aos artistas da Capital Federal às encomendas (incertas) de Pereira da Silva ; uma discussão em paralelo.....	96
2.2. <i>D' après</i> Hercules Florence, Aimé-Adrien Taunay, Jean-Baptiste Debret e entre outros : as encomendas para a Sala da "Antiga Iconografia Paulista".....	108
2.2.1 "Pelas vias de penetração do Brasil selvagem e desconhecido" : as fontes iconográficas para as Monções.....	119
2.2.2 Das vestes de "soldado" a entrada pouco solene: acerca das duas imagens dos bandeirantes	136
2.2.3 "A história do caminho do Mar é a própria história de S. Paulo"	151
Capítulo 3	
3.0 Algo além do "Brado Retumbante" : acerca de dois quadros históricos para o teatro da memória.....	163
3.1 "O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União" : a Independência em tons belicosos.....	173
3.2 "Sessão das Cortes de Lisboa" : o paulista de volta à cena.....	195
3.3 Acerca dos dois "quadros históricos" : Oscar Pereira da Silva e a pintura histórica no Museu Paulista.....	214
Considerações finais	228
Referências bibliográficas	235
ANEXO A - Transcrição do contrato	250

Introdução

A produção artística do século XIX, nomeada como “acadêmica”, permaneceu até a década de 1980, de acordo com Jorge Coli¹, desprezada entre os estudiosos da arte. Desde o “triunfo do modernismo”, muitos artistas antes renomados tais como Pedro Américo (1843 – 1905), Victor Meirelles (1832 – 1903), Rodolfo Amoedo (1857 – 1941) passaram a ser vistos como “secundários”, e quando lembrados, muitas vezes o foram mediante o crivo modernista, perante o qual tal arte era considerada apenas cópias de modelos europeus. Esse obscurecimento da produção artística do século XIX pode ser exemplificado no comentário do crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981) sobre a mostra do pintor Rodolfo Amoedo, organizada no Museu Nacional de Belas-Artes, em 1957:

“[...] como homem parecia respeitável, mas que como pintor é – e não há outra característica para ele – medíocre. Apesar da simpatia que o homem pode despertar, sua figura de artista em nada nos pode ensinar nos dias de hoje. Ou por outra, serve mas negativamente, para mostrar a inaniidade, a esterilidade do aprendizado acadêmico.”²

Todavia, desde os anos de 1980³, tem ocorrido uma renovação nos estudos sobre os artistas chamados “acadêmicos”. No contexto internacional, tal debate foi favorecido pela inauguração do *Musée d’Orsay*⁴ em 1986, consagrado aos artistas da segunda metade do século XIX. A partir daí, vários estudos monográficos e exposições, dedicados a artistas antes relegados às reservas dos museus, foram levados a cabo. No Brasil, ainda que em escala menor, diversos estudos e exposições sobre artistas do século XIX como Almeida Jr⁵, Victor Meirelles⁶, Pedro Américo⁷, Araújo Porto-Alegre⁸, Benedito Calixto⁹, as escultoras e pintoras

¹ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005. p. 10

² PEDROSA, Mário. Da ‘Missão’ à Semana de Arte Moderna. In: **Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 115.

³ Cf. THUILLIER, Jacques. **Peut- on parler d’une peinture “pompier”**. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

⁴ BOIME, Albert. **The Academy and French painting in the XIXth century**. New Haven: Yale University Press, 1986.

⁵ Cf. LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). São Paulo: ECA/ USP, 1980; SINGH JR. Oséas. **Partida da Monção**: tema histórico em Almeida Júnior. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Campinas: IFCH/ Unicamp, 2004; PERUTTI, Daniela Carolina. **Almeida Júnior, gestos feitos de tintas**. São Paulo: Alameda, 2011; PITTA, Fernanda Mendonça. **“Um povo pacato e bucólico”**: costume e história na pintura de Almeida Júnior. Tese (Doutorado em Artes Visuais). ECA-USP, 2013.

⁶ Cf. COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Tese (Livre-docência). Campinas: UNICAMP- IFCH, 1997; MIYOSHI, Alex. **Moema é morta**.

do período¹⁰, Nicolas-Antoine¹¹ e Felix-Émile Taunay¹², Pedro Weingärtner¹³, Antônio Parreiras¹⁴, Belmiro de Almeida¹⁵, e entre outros¹⁶, têm sido realizados notadamente a partir da década de 1990.

A obra do pintor fluminense Oscar Pereira da Silva (1867-1939) encaixa-se entre as produções que foram, durante um longo período, esquecidas e desprezadas, cunhadas como acadêmicas e ultrapassadas, como já apontou Coli, anteriormente. Sua trajetória e produção vem apenas recentemente recebendo estudos mais aprofundados¹⁷. O presente trabalho insere-se nesse debate de revisão da produção “acadêmica”, em que se procura compreendê-la em seus próprios termos, afastando-se, dessa forma, dos crivos e julgamentos realizados pela historiografia modernista. Isso significa evitar o julgamento de que tal produção seria

Tese (Doutorado em História). IFCH - UNICAMP, 2010; ROSSETO, Lourdes; TURAZZI, Maria Inez. **Vitor Meirelles: novas leituras**. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

⁷ Cf. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, história e heróis no século XIX**: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”. Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas: IFCH: Unicamp, 2005; ZACCARA, Madalena. **Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX**. Recife: Editora da UFPE, 2011; SCHWARCZ, Lilia Katri; STUMPF, Lúcia Klück & LIMA JUNIOR, Carlos. **A Batalha do Avaí - a beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013; D'ALMEIDA, Fábio. **"O maior dos pintores brasileiros, o menos brasileiro dos pintores"**: Pedro Américo entre arte, a ciência e um outro nacional. Tese (Doutorado em andamento em Artes Visuais). ECA - USP.

⁸ Cf. SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor**: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Campinas: Editora Unicamp, 2004; KOVENSKY, Julia. **Araújo-Porto Alegre: singular & plural**. São Paulo: IMS (Catálogo de Exposição), 2014.

⁹ Cf. ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. São Paulo: Edusp, 2003.

¹⁰ Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2008.

¹¹ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹² Cf. DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia**: Felix-Émile Taunay e o Brasil (1824 – 1851). Campinas: Editora Unicamp, 2009.

¹³ Cf. PAULITSCHI, Vivian da Silva. **Impasses no exercício da feminilidade e da maternidade no tríptico *La Faiseuse D'Anges* do pintor Pedro Weingärtner (1853-1929)**. Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas: IFCH/ Unicamp, 2009.

¹⁴ Cf. STUMPF, Lúcia Klück. **A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antonio Parreiras**. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). IEB - USP, 2014.

¹⁵ Cf. VIEIRA, Samuel Mendes. **À Flor da Pele**: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX. Dissertação (Mestrado em História). ICH - UFJF, 2014.

¹⁶ Uma referência importante sobre a produção artística brasileira do oitocentos é a obra *O Século XIX*, de Luciano Migliaccio, que traz uma discussão renovada sobre a trajetória dos principais artistas da época. Cf. MIGLIACCIO, Luciano. **O Século XIX**. In: Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo – Associação Brasil 500 anos, Artes Visuais, 2000. Do mesmo autor vale conferir também: **Arte brasileira del seculo XIX**. Udine: Forum, 2007. De fundamental importância para a divulgação dos estudos sobre o período é a revista eletrônica **"19&20"**, editadas por Camila Dazzi e Arthur Valle.

¹⁷ Duas dissertações de mestrado defendidas recentemente possibilitaram avanços significativos para a compreensão da trajetória artística de Oscar Pereira da Silva, seja em relação aos seus anos de formação em Paris (1890 – 1896), mas também sobre a produção de uma pintura de temática histórica “Fundação de São Paulo” em inícios do século XX. Cf. 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**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). IA – Unicamp, 2012; MONTEIRO, Michelli Scapol. **Fundação de São Paulo**, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana. Dissertação (Mestrado em Fundamentos da Arte e da Arquitetura). FAU-USP, 2012.

estagnada, cosmopolita e, por isso, inautêntica, discurso que, conforme debateu com propriedade Luiz Marques, corresponde mais a uma construção dos modernistas do que a um fato:

“[...] o nascimento do modernismo em São Paulo e no Rio de Janeiro não resulta, grosso modo, do enfrentamento entre a tradição clássica e a negação desta tradição, como ocorre na Europa e em especial em Paris entre, digamos, 1830 e 1915. Entre nós, o modernismo resulta de um enfrentamento menos estético que ideológico. Ele não se trava, além disso, propriamente entre duas ou mais gerações ou entre duas acepções do que significa arte moderna.”¹⁸

Segundo o autor mencionado, no intuito de adotarem uma postura combativa tal como o modernismo internacional apregoava em seu período de vanguardas, os modernistas brasileiros construíram um discurso sobre o passado, o papel ocupado pela tradição, como se esses fossem inimigos fortes a serem combatidos. Conforme aponta o mesmo autor, nem a tradição acadêmica teve no Brasil a penetração e êxito apregoados pelos modernistas, nem eles foram tão inovadores como desejavam. É preciso, portanto, evitar tais discursos. Deste modo, o melhor é seguir as propostas de Coli e Marques de compreender tal produção em seus próprios termos, o que implica: **a)** analisá-la à luz de seu próprio contexto, observando as relações do artista com os clientes (público) de seu tempo; **b)** relação com a produção artística nacional e internacional da época (final do século XIX e primeiras décadas do século XX), ou seja, o modo com que os modelos artísticos em circulação eram selecionados, absorvidos e reinterpretados localmente; **c)** analisar a produção das obras à luz da trajetória do artista.

Não se tem por objetivo, na pesquisa, escrever a história individual de Oscar Pereira da Silva, pois, assim como ressalta Letícia Squeff¹⁹, num tal tipo de abordagem, ressalta-se, na maioria das vezes, "o anedótico, o cronológico e superficial". Neste sentido, buscar-se-á utilizar a noção de *trajetória* conforme desenvolvida por Pierre Bourdieu para a realização da pesquisa, pois para o autor:

Tentar compreender uma carreira ou uma vida como uma série única e em si suficiente de acontecimentos sucessivos sem outro elo que não a associação a um “sujeito” cuja constância não pode ser mais que a de um nome próprio socialmente reconhecido, é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto do metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações.²⁰

¹⁸ MARQUES, Luiz. **30 Mestres da pintura no Brasil**. 30 Anos Credicard. São Paulo, 2001. p. 19.

¹⁹ SQUEFF, Letícia.op. cit. 2004. p. 25.

²⁰ BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 2005. p. 292.

Portanto, busca-se com essa pesquisa compreender a complexa rede de relações desenvolvidas pelo artista no espaço social em que estava inserido e no qual ensinava produzir suas obras.

Alguns estudos já se debruçaram sobre a produção artística de Oscar Pereira da Silva²¹, destacando os anos de formação na Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880, as exposições realizadas e sua inserção no circuito artístico paulistano de fins do século XIX e inícios do XX²². O nome de Oscar Pereira da Silva aparece também citado com grande frequência nos trabalhos sobre o Museu Paulista²³, sobretudo naqueles que se debruçaram sobre o período da gestão do historiador Afonso d'Escragnolle Taunay (1876 - 1858) que esteve à testa da Instituição entre os anos de 1917 e 1945, e que empreendeu um projeto de decoração para o Museu Paulista, a fim de celebrar o Centenário da Independência em 1922.

A pesquisa tem por objeto as pinturas de temática histórica produzidas por Oscar Pereira da Silva encomendadas por Taunay e destinadas ao Museu Paulista. Para tanto, foram selecionados aquelas que o artista realizou entre os anos de 1920 e 1922, destinadas à sala da "Antiga Iconografia Paulista" - "A calçada Lorena, no caminho do mar" [imagem 0.1], "A ponte de Cubatão e a subida da serra" [imagem 0.2] "Entrada para as minas em princípios do século XVIII" [imagem 0.3], "Combate de milicianos de Mogi das Cruzes com os

²¹ Oscar Pereira da Silva foi tema de exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, sob curadoria de Ruth Sprung Tarasantchi que reuniu telas de várias épocas da carreira do artista e os gêneros pictóricos por ele percorrido ao longo de sua trajetória, como: retrato, pintura de gênero, paisagem e história. Tarasantchi lançou importante um livro a partir da mostra, fazendo uma discussão em relação à vida e a obra do pintor. Cf. TARASANTCHI, R. S. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Mercado das Artes, 2006.

²² Cf. FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura no Brasil**: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Tip. Röhe, 1916; CAMPOFIORITO, Q. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983; TARASANTCHI, R. S. **Pintores paisagistas**: São Paulo, 1890 a 1920. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial do Estado, 2002; NASCIMENTO, Ana Paula. **Espaços e a representação de uma nova cidade**: São Paulo (1895 – 1929). Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: FAU – USP, 2009.

²³ Cf. MATTOS, C. V. de. **Da palavra à imagem**: sobre o programa decorativo de Afonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, ano 6, vol. 7, n. 007. P. 123-148, 2003; Cf. MAKINO, Myoko. "Pintura no Museu Paulista". In: Oliveira, C. H. L. S. **Museu Paulista: novas leituras**. São Paulo: Museu Paulista, 1995; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. **O "Espetáculo do Ypiranga"**: mediações entre história e memória. Tese (Livre-Docência). Museu Paulista da USP, 1999; Cf. MENESSES, Ulpiano Bezerra T. de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História. In: **As margens do Ipiranga: 1890-1990**. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1990. (catálogo de exposição). **Pintura histórica: documento histórico?** In: Como explorar um museu histórico. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1992; **O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da Memória**. In: **Como explorar um museu histórico**. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1992; Cf. BREFE, Ana Cláudia Fonseca. **Um lugar de memória para a nação**: o Museu Paulista reinventado por Afonso d'Escragnolle Taunay (1917-1945). Tese (Doutorado em História). Campinas: IFCH-Unicamp, 1999; **História nacional em São Paulo**: o Museu Paulista em 1922. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. São Paulo: Universidade de São Paulo, vol. 10/11, 2003; **O Museu Paulista**: Afonso d'Escragnolle Taunay e a memória nacional. São Paulo: Unesp/ Museu Paulista, 2005. DOLCI, Mariana de Carvalho. **Personagem imortal**: a construção da memória de Tiradentes no Museu Paulista e no Museu da Inconfidência. Dissertação (Mestrado em História Social). PUC -SP, 2014.

botocudos" [imagem 0.4], "Partida de Porto Feliz" [imagem 0.5], "Carga das Canoas" [imagem 0.6], "Encontro de duas Monções no Sertão" [imagem 0.7], tendo por base os desenhos e gravuras legados por artistas estrangeiros que estiveram Brasil no início do século XIX²⁴, como Hercule Florence (1804 – 1879), Aimé-Adrien Taunay (1803 – 1828) e Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), - bem como os dois quadros históricos destinados ao Salão de Honra, alocadas diante da tela "Independência ou Morte!", de Pedro Américo: "Sessão das Cortes de Lisboa" [imagem 0.8] e "O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União" [imagem 0.9].²⁵

De um modo geral, podemos indicar uma relação entre a produção pictórica mencionada e a construção de um imaginário sobre a “paulistanidade” que emerge em finais do século XIX e inícios do século XX, para o qual as imagens de Oscar Pereira da Silva, encomendadas por Taunay, contribuíram decisivamente. Segundo Baczko, a elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político²⁶. Pode-se compreender que a construção desse imaginário sobre a “paulistanidade” estava atrelada ao contexto histórico vivenciado por São Paulo naquele momento, pois como assinalou Guilhotti:

São Paulo, fortalecido pelo café, pela imigração, pela industrialização incipiente e se tornando uma metrópole local, tem projeto político hegemônico na República Velha, que precisa ser legitimado e simbolicamente compartilhado.²⁷

O edifício que viria a abrigar o Museu Paulista a partir de 1894 começou a ser erigido na década de 1880, quando São Paulo iniciava sua tomada do poder político e econômico, em um período político marcado pelo fim do Império e começo da República. A construção do edifício pode ser entendida como um símbolo material do “nativismo paulista”, já que a ideia

²⁴ “Entrada para as minas em princípios do século XVIII” foi, como veremos, realizada a partir de “uma estampa anonyma” publicada no livro “História Geral do Brasil”, de Francisco Adolpho de Varnhagen.

²⁵ Todas estão ao fim da Introdução.

²⁶ BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985. Passim. O autor ainda ressalta a necessidade de se existir uma “comunidade de imaginação” para que a manipulação simbólica não caia em um imenso vazio. Cf. também do mesmo autor: **Les imaginaires sociaux** (1984). Lilia Schwarcz destacou que no momento de elaboração de símbolos, a “primeira condição é a utilização de símbolos inteligíveis e disponíveis, sem os quais se torna vazia e inócua sua própria vigência”. Deste modo, segundo a autora, “a identidade não pode ser exclusivamente definida, dessa forma, como um fenômeno da mais pura imposição e manipulação externa”. In: **Complexo de Zé Carioca**: nota sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. N. 29, ano 10, 1995, p.15).

²⁷ GUILHOTI, Ana Cristina; LIMA, Solange Ferraz de; MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Às margens do Ipiranga: um monumento-museu*. In: **Às margens do Ipiranga: 1890-1990**. (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu Paulista da USP, 1990. p. 11.

de erguer um monumento que marcasse o estado como berço da Independência teve a sua concretização justamente quando os paulistas iniciaram esse processo²⁸.

Paulo César Garcez Marins²⁹ abordou em seu estudo como o conjunto de telas do chamado gênero histórico, que ingressaram no acervo do Museu Paulista entre 1903 e 1922, estiveram entre os artefatos colhidos pela Instituição para a evocação e celebração do passado paulista, colocando-o como eixo condutor da história nacional. Marins demonstra como o retrato executado por Benedito Calixto (1853-1927) intitulado "Domingos Jorge Velho e loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu", incorporado ao acervo da Instituição em 1903, é importante para a história do Museu Paulista e para a própria trajetória da pintura histórica paulista, pois, segundo o autor, essa tela:

“[...] inaugura uma longa tradição de produção de imagens, bidimensionais e tridimensionais, que procuravam celebrar os antigos sertanistas mediante representação imponente capazes de comunicar nos espaços públicos ou em museus o caráter histórico que começava a ser atribuído aos bandeirantes pelos historiadores paulistas.”³⁰

Ainda segundo Marins³¹, essa visão heroicizante e triunfalista atribuída aos bandeirantes e à própria história paulista, estava relacionada ao círculo dos historiadores paulistas ligado ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), fundado em 1894, do qual Afonso Taunay e Oscar Pereira da Silva eram membros, e onde muitos trabalhos eram publicados a fim de constituir um eixo de interpretação da história do Brasil subordinada à história de São Paulo. Deste modo, a introdução dessa tela no Museu Paulista, tinha por objetivo o reconhecimento público de uma imagem que estivesse em consonância ao heroísmo apontado por tais historiadores.

Diferentemente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, o instituto paulista não seria perpassado pelo senso de defesa de um Estado centralizador e monárquico. Antes, o IHGSP procuraria legitimar um governo de orientação republicano, tendo como objetivo primordial consolidar um discurso identitário regional. Com esse intuito, os membros do IHGSP buscaram fatos e vultos da história de São Paulo que fossem representativos para constituir uma “historiografia paulista”, capaz de legitimar a

²⁸ CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre a arte e história no Museu Paulista. In: FABRIS, Annateresa. **Arte e política**: algumas possibilidades de leitura. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 1998. p. 27.

²⁹ MARINS, P.C. G. **Nas matas com pose de reis**: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia. Revista de Estudo Brasileiros da USP, v. 14, 2007. p. 91

³⁰ MARINS, op. cit., 2007, p. 86.

³¹ Idem, ibidem, p. 96.

importância do estado para história do país como um todo³². Deste modo, de acordo com Danilo Ferretti:

"o período colonial teria o bandeirante como figura de destaque na criação da base territorial; a nossa independência teria sido obra dos irmãos Andrada e de Câmaras Municipais como as de Itu, estudadas por Antonio Piza; a unidade nacional consagrada pelo Segundo Império, teria sido fruto não de D. Pedro II, figura cultuada no IHGB, mas do regente paulista Diogo Feijó e, por fim, os republicanos paulistas Campos Sales e Prudente de Moraes seriam apresentados como os verdadeiros artífices do regime republicano."³³

Através do investimento direcionado às imagens criadas para o Museu, Afonso Taunay foi responsável pela difusão e fixação da ideia de um “nacionalismo paulista”, já esboçado pela historiografia produzida pelo IHGSP, que via o habitante de São Paulo, em suas várias gerações – bandeirante, tropeiro e cafeicultor -, como o responsável pelo progresso não só do estado de São Paulo, mas de todo o país³⁴.

Os temas históricos recriados nas telas encomendadas pelo diretor a Pereira da Silva, como o bandeirantismo, as monções, as imagens sobre São Paulo antigo³⁵, ressaltavam a importância dos paulistas na construção do país; nesse sentido, pode-se considerar o próprio Taunay como um dos maiores promotores dessa interpretação histórica sobre o passado, cujas interpretações materializam-se nas telas por ele encomendadas³⁶.

O presente trabalho tem por tema a reelaboração da história nacional nas telas de gênero histórico de Oscar Pereira da Silva. Como destaca Francis Haskell, os pintores, no século XIX, quando se dedicavam a realizar os quadros sobre os eventos ocorridos no passado, buscavam, através deles, "expressar seus sentimentos sobre sua própria época":

Most of great French painters of the time, Ingres, Delacroix and many more, attempted such reconstructions of historical scenes, and in our eyes almost none of them has escaped some measure of absurdity - that same feeling of

³² SCHWARCZ, L. M. Os Institutos Históricos e Geográficos. In: **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 127.

³³ FERRETTI, Danilo José Zioni. **A construção da paulistanidade: identidade, historiografia e política em São Paulo (1856 - 1930)**. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 2004. p. 216 - 217.

³⁴ BREFE, Op. cit, 2005, p. 110.

³⁵ Em 2007, a exposição de longa duração, **Imagens Recriam a História**, sob curadoria de Paulo César G. Marins e Solange Ferraz de Lima, foi aberta ao público no Museu Paulista. Através da mostra, o historiador explorou a historicidade das representações artísticas presentes em pinturas e esculturas, de temática histórica (como o Descobrimento, fundação de vilas, a imagem dos bandeirantes), pertencentes ao acervo do Museu e que ajudaram a forjar grande parte do imaginário nacional. Cf. MUSEU PAULISTA da USP. **Imagens Recriam a História**. (Curadoria de Paulo César Garcez Marins). São Paulo, 2007, p. 2.

³⁶ Sobre essa questão ver também: CAVENAGHI, Airton José. **A construção da memória historiográfica paulista: Dom Luiz de Céspedes Xeria e o mapa de sua expedição de 1628**. *Anais do Museu Paulista*. Vol. 19. Jan-jun, 2011.

absurdity that strikes us when we look at fashions that have not yet had time to become nostalgic or picturesque. Because of this, almost no attention has been paid to a problem that is one of the most fascinating in the history of art any number of different points of view: that is, the attempts made by artists all over Europe (though I will be talking almost exclusively about France) **to look back into their national histories in order to be able to express their feelings about their own times.**³⁷

Partindo das afirmações de Haskell é possível aventar que as telas selecionadas de Pereira da Silva se remetem ao passado, mas a partir de questionamentos impostos pelo momento em que foram produzidas. Neste sentido, a arte pode ser interpretada como uma recriação imagética³⁸, a qual está inextricavelmente vinculada ao projeto político-cultural defendido pela elite paulista de finais do XIX e inícios do XX, de afirmar seu lugar na construção do país, para tanto, ensejando uma narrativa histórica sobre seu protagonismo, desde a Colônia até a República.

Como bem aponta Ulpiano Bezerra de Meneses, ao nos debruçarmos sobre as imagens do acervo do Museu Paulista

Seria pueril apenas procurar identificar nas figuras e cenas de heroísmo histórico, mentiras históricas e desmascará-las. Trata-se, antes, de tomar o mito histórico, as visualizações da História, de seus agentes, contingências e produtos, como parte do imaginário social – outra face indissociável da prática social – e analisá-los historicamente³⁹.

Nesse sentido, a presente dissertação busca compreender como os temas e personagens representados nas telas dialogavam com os modelos historiográficos da época, ou seja, como estavam em sintonia com os debates travados entre os intelectuais do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, do qual Taunay e Pereira da Silva também eram membros e “que almejavam constituir um eixo de interpretação da história do Brasil que passasse decisivamente pela história paulista”⁴⁰

A pesquisa sobre Oscar Pereira da Silva pretende, assim, contribuir ainda para um maior conhecimento de um tema importante, mas não plenamente estudado, que é o da

³⁷ HASKELL, Francis. The manufacture of the past in nineteenth century painting. **Past and Present**. n. 53. nov. 1971, p. 110. Grifos meus.

³⁸ HASKELL, Francis. **History and its Images**. New Haven: Yale University Press, 1993.

³⁹ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico**. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo. Nova Série, v. 2, p. 9 – 42, jan./ dez. 1994. p. 39 -40.

⁴⁰ MARINS, Op. Cit., 2007, p. 86

relação entre mecenato artístico na cidade de São Paulo em fins do século XIX e início do XX⁴¹, observando dentro desse campo, a relação arte e público e arte e política.

Percebe-se um consenso entre os autores⁴² em relação ao crescimento das encomendas de quadros por parte de órgãos públicos do Estado de São Paulo neste período, como a grande tela "Independência ou Morte!" (1888), destinada ao Salão Nobre do edifício construído no Ipiranga que viria abrigar o Museu Paulista em 1893. Nota-se também que a aquisição de quadros de vários pintores por parte do Estado, e doados ao Museu ainda no período da gestão do primeiro diretor Hermann von Ihering entre 1895 e 1916, foi bastante significativa⁴³.

Caleb Faria Alves⁴⁴ ressaltou que, além do Rio de Janeiro, o melhor mercado para as artes, em fins do século XIX, era São Paulo⁴⁵ pois nessa cidade ocorriam importantes investimentos privados e públicos em casas e estabelecimentos do Estado que demandavam telas para a sua decoração. Ainda de acordo com o autor, percebe-se que com a proximidade do Centenário da Independência, o mercado de quadros em São Paulo, alterou-se significativamente, impulsionado pelo Museu que passou a contratar diversos pintores, como Oscar Pereira da Silva, para prestarem os seus serviços.⁴⁶

⁴¹ Algumas das discussões que se debruçaram sobre tal assunto foram: DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 1989; MATTOS, Cláudia Valladão de. Da palavra à imagem. In: OLIVEIRA, Cecília H. S. & _____. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999; ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e construção do imaginário republicano**. São Paulo: Edusp, 2003; NASCIMENTO, Ana Paula. **Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895 – 1929)**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: FAU – USP, 2009.

ZACCARA, Madalena. **Pedro Américo: um artista brasileiro da século XIX**. Recife: Editora Universitaria UFPE, 2011.

⁴² DURAND op. cit. 1989; MATTOS op. cit. 1999; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, ANPOCS, v. 17, n. 50, 2002; Alves op. cit. 2003.

⁴³ Fábio Rodrigo de Moraes demonstrou como a pinacoteca do Museu Paulista cresceu significativamente na gestão de Ihering (1895-1916) mediante doações de telas adquiridas pelo Estado de São Paulo, como "Partida da Monção" (1897), de Almeida Jr., "O Primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral" (1900) de Oscar Pereira da Silva e entre outras. Cf.. MORAES, Fábio Rodrigo de. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003, vol. 16, n. 001. A formação da coleção de arte no Museu Paulista foi analisada recentemente por MIYOSHI, Alex. Os primórdios de uma galeria de arte em São Paulo: relações entre o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado de São Paulo no início do século XX. In: MALTA, Marize. (org.) **Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/ XX)**. 195 anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, 2012; PITTA, Fernanda Mendonça. Preservando o passado, apagando o presente: a documentação dos hábitos caipiras nas pinturas de José Ferraz de Almeida Júnior do Museu Paulista. In: **III Annual Forum of Emerging Scholars Synchronicity in Latin American and USA Latino Art from the 19th century to the Present**, 2013 (no prelo).

⁴⁴ ALVES, op. cit., 2003, p. 133.

⁴⁵ Sobre a formação do campo artístico paulistano em fins do século XIX e inícios do XX Cf. NASCIMENTO, Ana Paula. **Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895 – 1929)**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: FAU – USP, 2009; ROSSI, Mirian Silva. **Circulação e mediação da obra de arte na belle époque paulistana**. Anais do Museu Paulista. Vol. 6/ 7. 2003. CINTRÃO, Rejane. **Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930**. Editora Zouk, 2001.

⁴⁶ ALVES, op. cit., 2003, p. 251.

Perspectivas teórico-metodológicas

Para realizar a análise e compreender tal produção, este projeto pretende trabalhar mediante uma dupla perspectiva. De um lado, a da história da arte, particularmente tal como essa aparece nas análises de Jorge Coli⁴⁷, Singh Jr.⁴⁸, Maraliz Christo⁴⁹, Luciano Migliaccio⁵⁰, Elaine Dias⁵¹, Fernanda Pitta⁵² e entre outros, no que se refere à análise da produção artística brasileira do século XIX. Trata-se de partir das telas com vistas a reconstituir os diálogos que as mesmas estabelecem entre a produção artística internacional do período, bem como a relação que estabelecem com outras obras brasileiras anteriores e contemporâneas. Duas perspectivas que se somam a essa mencionada são a da história social da arte e sociologia da arte. Considera-se que na análise das imagens interferem fatores como a relação que o artista estabeleceu com seu meio, ou seja, com seus mecenas, clientes, público e críticos.

Ana Paula Cavalcanti Simioni⁵³ ao analisar a tela "Sessão do Conselho de Estado" (1922), de Georgina de Albuquerque, propôs ao se debruçar sobre a obra artística, que “não se deve, todavia, compreender essa tela por meio de análises estilísticas que negligenciem o espaço social a partir do qual a pintora construiu”. Seguindo o exemplo da autora, ao partir para a produção de Oscar Pereira da Silva é preciso estar atento para sua “formação artística, o mercado que atendia, as estratégias diversas de afirmação pessoal e uma rede possivelmente diversa de sociabilidade”⁵⁴, empreendida pelo pintor no meio em que viveu.

Uma análise instigante para este trabalho é a empreendida por Michelli Monteiro sobre a tela "Fundação de São Paulo" (1907) de Oscar Pereira da Silva. Em sua dissertação, a autora demonstrou as matrizes formais da obra, investigou as fontes e os debates historiográficos que

⁴⁷ COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Tese (Livre-docência). Campinas: UNICAMP- IFCH, 1997; _____. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005.

⁴⁸ SINGH JR. Oséas. **Partida da Monção**: tema histórico em Almeida Júnior. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Campinas: IFCH/ Unicamp, 2004.

⁴⁹ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Bandeirantes ao chão**. Revista de Estudos Históricos, Arte e História. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, 2002, n. 30. _____. **Pintura, história e heróis no século XIX**: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”. Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas: IFCH: Unicamp, 2005a. _

_____. **Bandeirantes na contramão da história**: um estudo iconográfico. Projeto História: artes da história e outras linguagens. São Paulo: PUC-SP, 2005b, n. 24.

⁵⁰ MIGLIACCIO, Luciano. A recepção dos gêneros europeus na pintura brasileira. In: CAVALCANTI, Ana Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (orgs) **Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/ UFRJ, 2008.

⁵¹ DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia**: Félix-Émile Taunay e o Brasil. Campinas: Editora da Unicamp. 2009.

⁵² PITTA, Fernanda Mendonça. **"Um povo pacato e bucólico"**: costume e história na pintura de Almeida Júnior. Tese (Doutorado em Artes Visuais). ECA-USP, 2013.

⁵³ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Entre convenções e discretas ousadias**: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. Revista Brasileira de Ciências Sociais, ANPOCS, v. 17, n. 50, 2002. P. 144. Grifos meus.

⁵⁴ SIMIONI. Op. cit, 2002, p. 144.

orientaram o pintor no momento da composição da tela, e por fim, a circulação e apropriação durante o IV Centenário da cidade de São Paulo, celebrado em 1954⁵⁵.

Ao partir para as imagens selecionadas para a pesquisa, alguns modelos de análise existentes sobre a produção iconográfica oitocentista servirão como balizas norteadoras no que se refere ao trato das pinturas selecionadas para o desenvolvimento da pesquisa. Jorge Coli, com o seu estudo sobre a tela "Primeira Missa no Brasil" (1861) de Victor Meirelles, destaca a necessidade de se “interrogar as imagens”, ao invés de analisá-las através de conceitos, classificações:

Vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras. É evidentemente mais difícil. Se eu digo “Vitor Meireles é romântico” ou “Pedro Américo é acadêmico”, projeto sobre eles conhecimentos, critérios e preconceitos que dão segurança ao meu espírito. Se me dirijo diretamente às telas, de modo honesto e cuidadoso, percebo que elas escapam continuamente àquilo que eu supunha ser a própria natureza delas e, o que é pior, fogem para regiões ignotas, não submetidas ao controle do meu saber. Assim, ao invés de discutir se Meireles ou Américo são ou não são clássicos, são ou não são românticos, são ou não são pré-modernos – o que me coloca em parâmetros seguros e confortáveis, mas profundamente limitados –, é preferível tomar esses quadros como projetos complexos, com exigências específicas muitas vezes inesperada.⁵⁶

Percebe-se que esse método de análise proposto por Coli foi seguido pelos seus orientandos em seus trabalhos que se debruçaram sobre a produção artística do século XIX, como foi o caso do estudo, já citado, realizado por Oséas Singh Jr.⁵⁷ sobre a tela "Partida da Monção" (1897) de Almeida Jr. Trata-se de partir de um método no qual, procura-se “o olhar orientado ao pensar por imagens; evitando-se as classificações, esquemas interpretativos e hierarquização entre as obras de arte”. Já Maraliz de Castro Vieira Christo⁵⁸ em sua tese de doutorado sobre a tela *Tiradentes esquartejado* (1893), de Pedro Américo (1843-1905), procurou situar a obra no contexto internacional da pintura do período, procurando elucidá-la, portanto, por meio de sua relação com a pintura histórica de finais dos oitocentos.

Deste modo, a presente investigação busca situar as telas de Oscar Pereira da Silva no contexto em que foram produzidas, bem como entender, seguindo as sugestões de Baxandall,

⁵⁵ MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. **Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva**: trajetórias de uma imagem urbana. Dissertação (mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). São Paulo: FAU- USP, 2012.

⁵⁶ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005. P. 12, grifos do pesquisador. O autor também desenvolveu essa argumentação com mais vagar primeiramente no seu estudo sobre a tela *Batalha de Guararapes* (1879). Cf. COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Tese (Livre-docência). Campinas: IFCH – Unicamp, 1996.

⁵⁷ SINGH JR. Op. cit, 2004, p. 3.

⁵⁸ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, história e heróis no século XIX**: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”. Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas: IFCH: Unicamp, 2005a.

para “as causas de um quadro”, ou “as intenções”⁵⁹ que presidiram a sua produção, já que não há como escapar do “pano de fundo” das obras, ainda mais quando se trata de estudar telas de encomendas⁶⁰. Percebe-se que é preciso também estar atento para as convenções artísticas com as quais o pintor estava dialogando durante a composição das suas telas. Longe de dizer que as obras selecionadas devem tudo ao seu contexto de origem, ou mesmo que “refletem” o momento em que foram produzidas - o que as reduz, deste modo, como apenas um produto de uma determinada época - é necessário se atentar para as convenções, os modelos, os códigos visuais selecionados pelo artista no momento da composição de suas telas. Ou seja, é preciso se atentar para as tradições, as escolas e modelos próprios à história da arte. Neste sentido, é preciso propor um diálogo “interno” entre as mesmas⁶¹.

Tal metodologia é fundamental no sentido de mostrar quais são as matrizes das obras, suas fontes visuais. Não obstante, é importante também atentar para outros nexos explicativos. No caso dos estudos em relação às telas do Museu Paulista, o artigo⁶² de Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima sobre as fotografias de Militão de Azevedo será inspirador na medida em que problematizou como Afonso Taunay lidou com as fontes iconográficas (fotografias; desenhos realizados pelos viajantes estrangeiros como Debret, Kidder, Hercules Florence) e as utilizou como evidências históricas para compor as telas que “recriariam” ambientes da São Paulo colonial representando o aspecto físico da cidade, aqueles que a habitavam e o seu modo de vida e as expôs nas salas do Museu, dedicadas à “Antiga Iconografia Paulista” e a sala da maquete “São Paulo em 1841”.

Os estudos sobre a criação da memória relativa ao passado paulista, idealizado através dos grandes heróis, personificados através dos bandeirantes, servirão de balizas na pesquisa para compreender como o aparato mobilizado (produções historiográficas; execução de telas; edificação de monumentos, criação do Museu Paulista) foi manipulado para a construção de um imaginário sobre a história de São Paulo, pois deste modo, pode-se compreender o quanto as telas de Oscar Pereira da Silva estavam inseridas e contribuíram para legitimar esse discurso.

⁵⁹ BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 09.

⁶⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História e Imagem**: um exercício e uma questão de método. (mimeo). p. 3

⁶¹ GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P. 75. Outra análise dentro de uma perspectiva mais “formalista” da História da Arte. Cf. WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁶² LIMA, S. F. & CARVALHO, V. C. **São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade**: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*; história e cultura material. São Paulo: Universidade de São Paulo, nova série, n.1, 1993.

Como destaca Jacques Le Goff, a memória coletiva é colocada em jogo de forma importante na luta de classes pelo poder. Ainda segundo o autor:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva⁶³.

Uma discussão profícua sobre a construção dessa memória paulista já foi realizada por autores como Ferreira⁶⁴; Abud⁶⁵; De Luca⁶⁶; Marins⁶⁷; Love⁶⁸; Brefe⁶⁹; Hessel⁷⁰ e Schwarcz⁷¹, sobretudo este, no que se refere a uma análise atenta sobre a formação do IHGSP.

Baseado em tais estudos sobre a produção artística do século XIX e as discussões em relação ao contexto particular em que se encontrava São Paulo naquele momento histórico, pode-se chegar a duas indagações essenciais, a partir de tais discussões, para o encaminhamento da pesquisa. A primeira seria a de que as telas de Oscar Pereira da Silva selecionadas para a pesquisa representam o passado. Sobre o conceito de “Representação”, Manoel Salgado Guimarães esclarece que:

[...] representar envolve necessariamente um duplo sentido: o primeiro deles implica um papel de substituição – apresentar no lugar de, que seja na modalidade temporal (algo que temporalmente não está mais visível e possível à experiência) ou no modo espacial (ocupando este lugar); segundo,

⁶³ LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. p. 246.

⁶⁴ FERREIRA, Antonio Celso. **A epopéia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Unesp, 2001.

⁶⁵ ABUD, K. M. **O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições**; (a construção de um símbolo paulista: o bandeirante). Tese (Doutorado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo - FFLCH, 1985.

⁶⁶ DE LUCA, Tânia Regina. São Paulo e a construção da identidade nacional. In: FERREIRA, Antonio Celso (et. al). **Encontros com a história**: percursos históricos e historiográficos de São Paulo. São Paulo: Unesp/Fapesp/ Anpuh- SP, 1999.

⁶⁷ MARINS, Paulo César Garcez. **Nas matas com pose de reis**: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. Revista do Instituto de Estudos Brasileiro da USP, n. 14, p. 77 - 104. 2007.

⁶⁸ LOVE, J. **A locomotiva**: São Paulo na federação brasileira. 1889-1937. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

⁶⁹ BREFE, Ana Cláudia Fonseca. **Um lugar de memória para a nação**: o Museu Paulista reinventado por Affonso d’Escragnoille Taunay (1917-1945). Tese (Doutorado em História). Campinas: IFCH-Unicamp, 1999. _____ **História nacional em São Paulo**: o Museu Paulista em 1922. *Anais do Museu Paulista*: história e cultura material. São Paulo: Universidade de São Paulo, vol. 10/11, 2003. _____ **O Museu Paulista**: Affonso d’Escragnoille Taunay e a memória nacional. São Paulo: Unesp/ Museu Paulista, 2005.

⁷⁰ HESSEL, Rodolfo Jacob. **Iconografia moçoieira**: imagens e ideologia. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

⁷¹ SCHWARCZ, Lília. Moritz. Os Institutos Históricos e Geográficos. In: **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. _____ **“Os guardiões de nossa história oficial**: os institutos históricos e geográficos brasileiros. São Paulo: Idesp, 1989. Cf. também da mesma autora: “Sobre uma certa identidade paulista”. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida. (Org.) **São Paulo**: uma viagem no tempo. São Paulo: CIEE, 2005.

por oposição ao primeiro deste sentido, não implica estar no lugar de, mas sim afirmar uma presença e, conseqüentemente, um poder.⁷²

A presente pesquisa parte da hipótese que as pinturas de história produzidas nesse período tiveram como objetivo principal criar uma tradição⁷³, que por meio da exposição dessas telas no Museu Paulista, tornaria autêntica, ao iluminar alguns personagens e acontecimentos históricos que convinham a essa interpretação da história nacional, onde a “A história de São Paulo é a própria história do Brasil”, como ressaltava a frase (em tom provocativo) publicada no primeiro volume do IHGSP.⁷⁴

A segunda questão é a de que, se as imagens são consideradas como “discursos visuais” (e não um “duplo do real”) é preciso entender as condições sociais de sua produção. Desse modo, é fundamental entender a encomenda, a fim de se colocar em evidência os interesses presentes por parte de Afonso Taunay ao contratar os serviços de Oscar Pereira da Silva para a confecção das telas. Pois, ao observar a escolha do tema, dimensões, tonalidades, o local onde as obras ficariam expostas dentro do Museu e as fontes selecionadas pelo diretor para a elaboração das mesmas, busca-se não somente analisar as obras prontas, acabadas, como também, o processo de preparação das mesmas.

Como destaca Ana Cláudia Fonseca Brefe “as cartas trocadas entre os pintores e Taunay são bastante significativas para percebermos como Taunay manipulava as imagens destinadas à composição histórica do museu”.⁷⁵ As cartas trocadas entre o diretor e Oscar Pereira da Silva são escassas, já que é bem possível que o artista, morando em São Paulo, faria as negociações dentro do escritório de Taunay dentro do Museu. Ainda assim, as correspondências trocadas entre o diretor e uma rede de sociabilidade diversa, permitem acompanhar a preocupação do diretor em angariar materiais iconográficos que pudessem servir de matrizes para as pinturas, além de elucidar o motivo da escolha de tais episódios históricos a serem retratados e a forma que foram retratado.

⁷² GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. **Memória, história e historiografia**. In: TOSTES, Vera et al (org.) História representada: o dilema dos museus. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. p. 78.

⁷³ Eric Hobsbawm utiliza o termo “tradição inventada” num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. p. 9. HOBSBAWM, Eric. Introdução. In: _____ & RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. P. 9.

⁷⁴ De acordo com Hobsbawm, as “tradições inventadas” visam inculcar certos valores e normas de comportamento por meio da repetição, portanto “[...] na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. HOBSBAWM, Op. cit. 2002, p. 10.

⁷⁵ BREFE, op. cit., 2005, p. 133.

Os Relatórios Anuais escritos por Afonso Taunay (1917-1926) e endereçados ao Secretário do Interior do Estado de São Paulo, referentes ao funcionamento do Museu, nos dão importantes informações em relação às transformações sofridas pela Instituição. Nesses escritos foram registrados desde orçamentos para a reforma (o preço das telas, o pagamento dos pintores, a compra de objetos) assim como, a justificativa do diretor pela escolha de tais pintores, dos temas que foram retratados nos quadros e como foram retratados. Além de que nos Relatórios pode-se observar que apesar de estar à testa da Instituição e ser o idealizador do novo programa de decoração do edifício, Afonso Taunay não estava sozinho nessa empreitada, pois devia satisfações de suas ações e escolhas na Instituição a um superior, neste caso, o secretário do Interior. Como ressalta Brefe:

As boas relações com o governo do estado não excluía o fato de que seu trabalho quase sempre deveria ser submetido à aprovação da Secretaria do Interior e, em alguns casos, ao próprio presidente do Estado⁷⁶.

Deste modo, cabe aqui analisar o quanto essa relação “superior-subordinado” alterou os planos do diretor e impactou nas possíveis encomendas das telas. Os Relatórios estão publicados na “Revista do Museu Paulista”. Volumes: I ao XXIII, e também localizados no Setor de Documentação Textual e Iconográfica do mesmo Museu.

Ainda que esta pesquisa seja centrada na atuação de Oscar Pereira da Silva no Museu Paulista, durante a gestão de Afonso Taunay, entre os anos de 1920 e 1922, o primeiro capítulo aborda uma questão de fundamental importância, não plenamente contemplado, relacionada diretamente, a trajetória do artista. Pereira da Silva, fluminense de origem, desenvolveu toda a sua atividade artística, em São Paulo, até o ano de sua morte, em 1939. Sua transferência do Rio de Janeiro, até então capital federal, em 1896, e seu estabelecimento em terras paulistas, parece não ter sido uma escolha deliberada. Muito pelo contrário. Um dos elementos de sua trajetória que eram pouco compreendidos pela historiografia, a saber, o deslocamento do centro político, artístico e cultural do país (Rio de Janeiro), em busca de um mercado alternativo (São Paulo), como se verá no capítulo 1, deveu-se a uma situação muito concreta vivenciada pelo artista: o impasse em que se encontrou em função resultado do concurso do Prêmio de Viagem, concedido pela Academia Imperial de Belas Artes, em 1887. A escolha por Pereira da Silva, dentre os outros alunos, gerou uma grande polêmica entre os docentes da instituição, em que as disputas acirradas vieram a tona. A posição de contestação do resultado do concurso, por parte de dois professores, Rodolpho Bernardelli e Zeferino da

⁷⁶ BREFE, op. cit., 2005, p. 126.

Costa, a favor de um outro aluno, extrapolou os muros da Academia, chegando aos principais folhetins da corte do Rio de Janeiro, e inclusive aos ouvidos do Governo Imperial. Diante de tamanha confusão, o concurso foi anulado.

Apenas em 1890, já em tempos de República, Oscar Pereira da Silva conseguirá embarcar rumo a Europa, e usufruir de seus direitos de pensionista. Quando de seu retorno ao Rio de Janeiro, os docentes que haviam aprovado a sua premiação em 1887, haviam sido afastados ou se aposentaram. A extinta Academia Imperial de Belas Artes, transformada em Escola Nacional de Belas Artes, tinha agora por diretor Rodolpho Bernardelli, aquele que anteriormente havia contestado a sua premiação. A transferência imediata para São Paulo, quando de seu retorno de Paris em 1895, sinaliza a difícil situação em que se encontrou o artista no Rio de Janeiro. A saída possível seria mesmo emigrar. À luz de documentos ainda não desvelados preservados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, foi possível identificar as causas que permearam a saída de Pereira da Silva para a capital do café.

As relações, os vínculos, as articulações travadas pelo artista com os grupos que permeavam o meio artístico paulistano, imediatamente quando de sua chegada em 1896, permitem acompanhar os caminhos possíveis percorridos no sentido de afirmação e de seu reconhecimento em São Paulo, e que possibilitaram o seu ingresso no Museu Paulista em 1920. O capítulo dois busca, justamente, compreender as primeiras encomendas confiadas a Pereira da Silva e destinadas a Sala "Antiga Iconografia Paulista", cujas pinturas se tratavam de ampliações de obras de outros artistas. Busca-se compreender o motivo da escolha do diretor por tais desenhos e o como eles dialogavam com as pesquisas realizadas pelo próprio Taunay e às pesquisas produzidas pelos intelectuais do IHGSP, do qual o próprio diretor e o artista eram membros.

Além dessas pinturas, Pereira da Silva conseguiu pleitear uma quantidade significativa de obras para o eixo central do edifício, cujos trabalhos eram reservados a priori aos artistas do círculo da Escola Nacional de Belas Artes, como Rodolpho Amoedo, Fernandes Machado, Henrique e Rodolpho Bernardelli. Os bastidores das negociações que possibilitaram a conquista de tais trabalhos serão acompanhados à luz dos documentos legados pelo diretor.

O terceiro, e último capítulo, é dedicado à análise de dois quadros históricos elaborados por Pereira da Silva para o Salão de Honra do Museu: "O Príncipe D. Pedro e Jorge Avilez a bordo da Fragata União (1922)" e "Sessão das Cortes de Lisboa" (1922) [figura 9]. Além de se compreender as soluções pictóricas recorridas pelo artista ao compor as telas, temos por objetivo abarcar como a temática de cada obra se insere no discurso

museológico elaborado por Taunay, em que a história do Brasil é mediada por episódios da história de São Paulo.

[imagem 0.1] Oscar Pereira da Silva. **A calçada Lorena, no caminho do Mar.** Óleo sobre tela. 1920 - 1921. 65,5 x 123 cm. Museu Paulista da USP.

[imagem 0.2] Oscar Pereira da Silva. **A ponte do Cubatão e a subida da serra.** Óleo sobre tela. 1920 - 1921. 79 x 130 cm. Museu Paulista da USP.

[imagem 0.3] Oscar Pereira da Silva. **Entrada para as Minas**. Óleo sobre tela. 1920 - 1921. 130 x 86 cm. Museu Paulista da USP.

[imagem 0.4] Oscar Pereira da Silva. **Combate de botocudos em Mogi das Cruzes**. 1920 - 1921. Óleo sobre tela. Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Foto Hélio Nobre.

[imagem 0.5] Oscar Pereira da Silva. **Partida de Porto Feliz**. 1,40 x 1,70 . s/d. (1920 - 1921). Óleo sobre tela. Museu Paulista da USP.

[imagem 0.6] Oscar Pereira da Silva. **Carga das Canoas.** Óleo sobre tela. 1920. 130 x 86. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

[imagem 0.7] Oscar Pereira da Silva. **Encontro de duas Monções no Sertão.** Óleo sobre tela. 1920. 95x172. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

[imagem 0.8] Oscar Pereira da Silva. **Sessão das Cortes de Lisboa**. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.

[imagem 0.9] Oscar Pereira da Silva. **O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União.** 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.

Capítulo 1

1. O Prêmio de Viagem de 1887: revisitando a “ruidosa questão”

Entremos na Glace Élégante [...]

Aquela moça que lê o País, sorrindo aos tópicos do dia, é pintada pelo Oscar da Silva, o mesmo que ofereceu ao Club Beethoven um belo e fantasioso retrato do genial autor das Ruínas de Atenas. Há tempos ouvi dizer que este prodigioso menino ia ser mandado para a Europa, com o fim de completar os seus estudos. Não se realizará tão agradável boato? Não há por aí uma alma compassiva que o ponha longe, bem longe da travessa das Belas Artes?⁷⁷

O trecho escrito por “Eloy, o Herói”, pseudônimo do crítico Arthur Azevedo (1855 – 1908)⁷⁸, destacava os trabalhos do jovem Oscar Pereira da Silva (1867 – 1939), aluno de pintura da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) do Rio de Janeiro, onde iniciara seus estudos em 1879⁷⁹. A pequena nota foi publicada dois anos antes de se realizar o concurso de Prêmio de Viagem ao Exterior promovido pela Instituição artística carioca em fins de 1887, cujo laureado foi o próprio Oscar Pereira da Silva.

O desejo do crítico⁸⁰ parecia assim ser finalmente atendido já que o “prodigioso menino” seria “mandado para a Europa, com o fim de completar os seus estudos”. No entanto, poderá causar certo estranhamento o pronunciamento do mesmo “Eloy” proferido 2 anos depois a respeito do quadro de Pereira da Silva “Flagelação de Cristo” [imagem 1.1] submetido às provas do concurso que lhe garantiu a sua premiação em 1887:

A Flagelação do Christo, premiado pela congregação, é uma das peiores, se não a pior, das sete que se acham expostas. Não tem **originalidade**, não tem desenho, não tem por onde se lhe pague. Há erros de perspectiva dignos de palmatória, a luz é mal distribuída: o segundo plano escuro, apesar de uma larga porta aberta a um céu de primavera e o primeiro iluminado, sem que se saiba de onde vem luz.⁸¹

⁷⁷ Jornal *Diário de Notícias*, coluna De Palanque, 22 de agosto de 1885. Coluna 1, p. 1.

⁷⁸ Arthur de Azevedo, irmão do literato, Aluísio, foi jornalista, poeta, crotista e teatrólogo. Informações consultadas em: <http://www.unicamp.br/iel>.

⁷⁹ Existem dúvidas em relação a entrada de Oscar na Academia, nos escritos detidos ao artista é comum aparecer o ano de 1880, mas de acordo com o jornal *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro), 17 de janeiro de 1880. p. 1, sua frequência datava desde meados de 1879.

⁸⁰ Como destaca Letícia Squeff, os comentários sobre arte eram feitos por artistas, literatos e políticos, o que faz com que o termo “crítico” deva ser utilizado com cautela no universo do cultural do século XIX brasileiro. SQUEFF, Letícia. **Uma Galeria para o Império**: a Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Edusp, 2012. p. 23

⁸¹ ELOY, o heroe. De Palanque. *Novidades*. Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1887, p. 1. Grifos meus.

[Imagem 1.1] Oscar Pereira da Silva. **Flagelação de Cristo**. 1887. Óleo sobre tela. 117 x 89, 5 cm. Museu D. João VI – EBA/ UFRJ.

O que justificaria a mudança destoante da opinião do crítico em tão pouco tempo sobre o artista, se na nota escrita em 1885, Pereira da Silva, segundo Eloy, apresentava tantos avanços, a ponto de ser indicado a prosseguir os seus estudos na Europa?

Os ataques ao quadro do aluno escolhido a ser premiado podem ser elucidados à luz do contexto em que foram proferidos. A opinião do crítico, realizada em inícios do mês de novembro, juntou-se ao de outros, como Oscar Guanabarro (1851 – 1937)⁸² e Angelo Agostini (1843 – 1910)⁸³ que expuseram a sua insatisfação quando os resultados do concurso de Premio de Viagem ao Exterior foram anunciados pela Academia. A maioria dos jornais se

⁸² Oscar Guanabarro consolidou-se como um dos principais autores de crítica de arte periódica das últimas décadas do século XIX e primeira do século XX. Ganhou notoriedade pelos severos ataques a nomes ilustres da pintura brasileira como Pedro Américo. Atuou no jornal *O Paiz*, *jornal do Commercio*, *Vida Fluminense* e outros. Trabalhou ao lado de Artur Azevedo, França Júnior enquanto redator da *Vida Fluminense* entre 1889 e 1890. Cf. GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. **A crítica de arte em Oscar Guanabarro**: artes plásticas no século XIX. Dissertação (mestrado em História da Arte). IFCH – Unicamp, 2006.

⁸³ Angelo Agostini foi ilustrador, desenhista, crítico, pintor e gravador. Funda a Revista *Illustrada*, um dos mais notórios folhetins do Rio de Janeiro durante o Império. Atuou como crítico de arte na mesma Revista. São célebres as suas charges que ironizaram as pinturas de batalhas exibidas por Pedro Américo (*Batalha do Avaí*) e Vitor Meirelles (*Batalha de Guararapes*) em 1879. Em seus artigos fazia críticas ao ensino artístico da Academia. Cf. SILVA, Rosângela de Jesus. **O Brasil de Angelo Agostini**: política e sociedade nas imagens de um artista (1864 – 1910). Tese (Doutorado em História da Arte e da Cultura). Campinas: IFCH – Unicamp, 2010

posicionou ao lado dos professores Rodolpho Bernardelli (1852 – 1931) e João Zeferino da Costa (1840 – 1916) que contestaram de imediato a escolha da comissão nomeada pelo diretor da Academia (da qual eles foram excluídos) para dar o parecer que indicaria os alunos premiados. Tanto Bernardelli quanto Zeferino da Costa demonstravam certa predileção pelo trabalho de outro aluno concorrente: Belmiro de Almeida [**Imagem 1.2**]. O debate na imprensa se intensificou ainda mais quando da publicação do *recurso* redigido pelos dois professores “dissidentes” e enviado à Princesa Isabel para que os resultados fossem revistos⁸⁴.

[**Imagem 1.2**] Belmiro de Almeida. **Flagelação de Cristo**. 1887. Óleo sobre tela. 88 x 115. Museu de Arte Sacra da V. O. T. de São Francisco da Penitência.

As preferências por um artista ou outro a ser premiado esbarravam em posições estéticas em disputas dentro da Academia. Como observou Camila Dazzi, o resultado do concurso de 1887, último do período monárquico, funcionou como um estopim para uma série de ataques à Instituição e o consequente desejo de Reforma de sua estrutura e métodos de ensino ali praticados, levados a cabo somente em 1890. Percebe-se um consenso entre os pesquisadores⁸⁵ em reconhecer que este período (que compreende de fins de 1870 e últimos

⁸⁴ Como destaca Dazzi, grande parte dos críticos que atuavam nos jornais da Corte estiveram no jantar realizado quando do retorno do escultor ao Brasil em 1885, entre eles Ferreira Araújo (Gazeta de Notícias), França Jr. (O Paiz), Arthur Azevedo (Diário de Notícias), Valentim Magalhães (Semana), Agostini (Revista Illustrada), Aldredo Camarate (Jornal do Commercio). Além dos artistas Belmiro de Almeida e Zeferino da Costa. DAZZI, Camila Carneiro. “**Pôr 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 (Doutorado em História da Arte). EBA – UFRJ, 2012. p. 90.

⁸⁵ ZILIO, Carlos. A modernidade efêmera: anos 80 na Academia. In: PEREIRA, Sonia Gomes. **180 anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180**. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1996. CAVALCANTI, Ana

anos de 1880) representou uma fase crítica para a instituição, ligada diretamente ao Governo Imperial, que apresentava o seu desmoronamento enquanto regime político. O mesmo não garantia a continuidade nem dos concursos de Prêmios de Viagem, nem das Exposições Geras. As mostras organizadas pela Academia era um dos meios mais eficazes que os artistas dispunham para tornar suas obras conhecidas a um público mais amplo e a última datava dos anos de 1884⁸⁶, precedida daquela não menos significativa de 1879, quando *Batalha do Avaí* de Pedro Américo, e *Batalha de Guararapes*, de Vitor Meirelles foram alvo de discussões prolongadas nos periódicos da Corte. A falta de apoio financeiro se fazia sentir também na diminuição dos prêmios de viagem ao estrangeiro.

Vale lembrar que durante o concurso de 1878, a Academia solicitara ao governo imperial a concessão não apenas de uma bolsa, destinada ao aluno Rodolpho Amoedo (1857 – 1941), ganhador do Prêmio, como também para Henrique Bernardelli (1858 – 1936), que havia praticamente empatado com Amoedo quando do julgamento dos trabalhos do concurso. A bolsa de Henrique foi negada, D. Pedro II não financiou os estudos de Bernardelli a partir de seu “imperial bolsinho” como havia feito tempos atrás com outros artistas como Pedro Américo (1843 – 1905) e José Ferraz de Almeida Junior (1850 – 1899). O estado precário do “Thesouro Nacional [...] não comportaria o acréscimo de despesas”, como observou a *Revista Musical* do ano de 1879⁸⁷. O tempo era de recesso econômico, impactos dos elevados gastos com a Guerra do Paraguai que se prolongara por longos 4 anos, de 1864 a 1870. O fato do concurso de 1887 ter sido anulado (em março de 1888) sinalizava, como veremos a seguir, o enfraquecido apoio dado à Academia pelo Governo Imperial.

O “conturbado concurso de Prêmio de Viagem de 1887” já foi objeto de estudo de alguns pesquisadores que o analisaram a partir de documentos variados (Relatórios, Atas da

Maria Tavares. **O conceito de modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.** Relatório Final apresentado ao CNPQ. Rio de Janeiro, 2004; CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Os embates no meio artístico carioca em 1890:** antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. In: *19&20*. Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007; CARDOSO, Raphael. Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. **Oitocentos:** arte brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ/ DezenoveVinte, 2008; LEAL, Elisabete. “Queremos o fim da academia que não se ocupa das artes”: insubmissão e revolta da juventude artística na passagem para a república no Brasil. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. **Oitocentos:** arte brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ/ DezenoveVinte, 2008; DAZZI, Camila Carneiro. **“Pôr 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 (Doutorado em História da Arte). EBA – UFRJ, 2012; SQUEFF, Letícia. Op. cit. 2012.

⁸⁶ As Exposições Livres de alunos em 1886 e 1887 seria uma resposta a não realização das tradicionais Exposições Geras de Belas Artes. A última datava do ano de 1884. Cf. também da mesma autora: “Queremos o fim da academia que não se ocupa das artes”: insubmissão e revolta da juventude artística na passagem para a República no Brasil. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares (org.) **Oitocentos:** arte brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ/ DezenoveVinte, 2008. p. 210.

⁸⁷ DAZZI, Camila. Op. cit., 2012.

Academia Imperial de Belas Artes, notas que saíram na imprensa e etc.)⁸⁸, inserindo-o aos embates existentes entre os docentes e a crise interna que enfrentava a Instituição artística no período⁸⁹. No entanto, novos dados poderão ser somados aqueles existentes, esclarecendo assim, o que haveria ocorrido nos “bastidores”, momentos antes da anulação definitiva do concurso⁹⁰. Sabemos que Pereira da Silva seguiu para a Europa com o objetivo de prosseguir os seus estudos apenas em 1890⁹¹, como bolsista da Academia, no momento em que a mesma deixava de ser “Imperial” e tornava-se “Escola Nacional de Belas Artes” em consonância com as novas diretrizes traçadas para a Instituição, escritas já em tempos de República.

Mas permanece ainda um tanto obscuro o que teria ocorrido no intervalo de 1888 a 1890, ou seja, da anulação do concurso à concessão outorgada pelo Ministro Benjamin Constant para que Pereira da Silva embarcasse para a Europa, de sorte a finalmente usufruir de seus direitos como bolsista no exterior. O Concurso seria dado por encerrado, anulado e apenas isso? Por que o artista embarcou em 1890? A opinião contrária de apenas dois professores contra o parecer elaborado pela Comissão do corpo acadêmico seria tão impactante ao modo do concurso ser anulado pela Princesa? Quais as estratégias mobilizadas pelo próprio artista para contornar a situação de impasse que se encontrava e conquistasse a autorização de embarque para Paris? E mais: como esse momento conturbado pôde interferir na trajetória do pintor, ocasionando a sua transferência imediata do Rio de Janeiro para São Paulo quando de seu retorno da Europa em 1895?

⁸⁸ Cf. SILVA, Rosangela de Jesus. **O Brasil de Angelo Agostini**: política e sociedade nas imagens de um artista (1864 – 1910). Tese (Doutorado em História da Arte e da Cultura). Campinas: IFCH – Unicamp, 2010.; SILVA, Maria do Carmo Couto da Silva. **Rodolpho Bernardelli, escultor moderno**: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República. Tese (Doutorado em História da Arte e da Cultura). IFCH – Unicamp, 2011. Cabe uma menção especial à comunicação **Belmiro de Almeida (1858 – 1935), Oscar Pereira da Silva (1867 – 1939) e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887** apresentada no Comitê Brasileiro de História da Arte (2006) da pesquisadora Ana Maria Tavares Cavalcanti sendo uma das primeiras publicações a problematizar as questões e os personagens envolvidos no concurso à luz da documentação preservada no Museu D. João VI (EBA -UFRJ) e nos principais jornais do Rio de Janeiro como *O Paiz* e *Jornal do Commercio* do ano de 1887. Cf. ainda da mesma autora: **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 – 1914). Tese (Doutorado em História da Arte). Paris: Universidade de Paris I, 1999.

⁸⁹ Cf. DAZZI, Camila Carneiro. **“Pôr 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 (Doutorado em História da Arte). EBA – UFRJ, 2012.

⁹⁰ A localização dos documentos provenientes do Conselho do Estado do Império no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro possibilitou acompanhar o desenrolar dos debates em âmbito político sobre o caso “Concurso da Academia” momentos antes que a Princesa desse a sua palavra final, ou seja, a decisão para que o concurso de 1887 fosse anulado em definitivo. Agradeço a pesquisadora Lúcia Stumpf por compartilhar comigo a existência dessa documentação inédita no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

⁹¹ A atuação de Oscar Pereira da Silva em Paris, logo depois de ter embarcado em 1890, sobretudo enquanto aluno do atelier de Gérôme e na *École des Beaux-Arts*, foi analisada com vagar pela pesquisadora Marcela Regina Formico em **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 (Mestrado em Artes Visuais). IA – Unicamp, 2012.

Nas discussões a seguir analisaremos alguns documentos ainda inéditos, localizados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, que poderão esclarecer algumas das inquietações expostas acima, preenchendo lacunas ainda existentes sobre o Concurso, último do período monárquico, “uma ruidosa questão” legada à jovem República.

1.1 - Um delito de lesa-arte?: o concurso da Academia em discussão no Conselho de Estado, e o (difícil) embarque do artista para Paris

O prêmio de viagem à Europa (também conhecido como Prêmio de 1ª Ordem) estava entre o conjunto de medidas didáticas aplicadas pela Academia Imperial de Belas Artes, aberta no Rio de Janeiro em 1826, e era considerado de fundamental importância ao progresso artístico brasileiro ao longo do século XIX. Como observou Elaine Dias, o mesmo já constava nos planos formulados por Joachim Le Breton em 1816⁹² e por Jean Baptiste Debret em 1824, mas teria a sua efetivação somente na gestão de Félix-Émile Taunay em 1845⁹³. O período de estudos em Paris ou Roma era o mais alto prêmio que um aluno da Academia poderia almejar. Após sua formação inicial no Rio de Janeiro, a estadia nas capitais europeias da arte distinguia os pensionistas e trazia reconhecimento e admiração junto ao público⁹⁴. O Prêmio desempenhava um papel estratégico na Academia Imperial de Belas Artes. Conforme destacou Ana Paula Simioni:

“[...] permitia que os aspirantes à carreira artística se defrontassem com as obras e os ensinamentos dos ‘grandes mestres’. Esses funcionavam como modelos que deveriam guiar a produção dos mais jovens, lições a serem incorporadas.”⁹⁵

⁹² A Academia foi criada em 1816, no entanto passou a funcionar apenas 10 anos depois.

⁹³ DIAS, Elaine. As Exposições Gerais e o Prêmio de Viagem. In: **Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. p. 189.

⁹⁴ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Belmiro de Almeida (1858 – 1935), Oscar Pereira da Silva (1867 – 1939) e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887**. Anais do XXVI Colóquio do CBHA, São Paulo, 2006.

⁹⁵ 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, 2005. p. 343. Ainda de acordo com a autora se até 1855, Roma foi o destino principal dos estudantes laureados, considerada a cidade berço do classicismo, décadas depois, Paris, seria logo alçada à condição de metrópole cultural do século XIX. Na “cidade Luz” encontrava-se um conjunto significativo de instituições artísticas, como o Museu do Louvre, a escola de formação mais reputada mundialmente, a *École des Beaux-Arts*, e o espaço por excelência de consagração dos artistas: o afamado *Salon* anual. P. 342 – 343.

Com a reforma dos estatutos da Academia em 1855⁹⁶ determinou-se que a realização dos concursos ocorresse a cada três anos. Esta orientação foi relativamente respeitada até 1878. Em seguida, houve um grande intervalo de nove anos e o concurso seguinte foi realizado somente em 1887, no qual participou Oscar Pereira da Silva e mais nove concorrentes⁹⁷. O início das provas iniciou-se a 13 de agosto, conforme a nota publicada por Angelo Agostini:

Os alumnos da Academia de Bellas- Artes entraram, afinal, em concurso de viagem para a Europa. [...] São sete pintores e um architecto”

.....

O ponto escolhido para a composição do quadro do concurso é a Flagelação do Christo. Vejam lá os Srs. alumnos como vão tratar esse assunto. Pelo amor de Deus não flagellem muito a arte.⁹⁸

X. [Angelo Agostini]

Meses depois, o director da Academia Antonio Nicolau Tolentino (1810 – 1888)⁹⁹ remetia um ofício ao Ministro do Império, Sr. Barão de Cotegipe (1815 – 1889)¹⁰⁰, informando o término do concurso e os ocorridos durante o processo de avaliação dos trabalhos pela Congregação de professores que escolheram os dois alunos a serem premiados: Oscar Pereira da Silva (pintura de história) e Ludovico Maria Berna (arquitetura).

Academia Imperial das Bellas Artes
Rio de Janeiro 9 de Novembro de 1887

Illmo e Exmo Snr

⁹⁶ Durante a direção de Araújo Porto Alegre (1854 – 1857) executou-se uma profunda reforma nos Estatutos da Academia, conhecida como Reforma Pedreira, assinada em 1855. Além de se criar uma série de disciplinas, foi-se construída a Biblioteca, e dava-se ênfase à pintura de paisagem, mas sobretudo à de gênero histórico, reservada “a elevada missão de se perpetuar os episódios da história nacional”. Cf. Fernandes, Cybele Vidal Neto. Op. 2001 – 2002, p. 13.

⁹⁷ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes (org). **185 anos de Escola de Belas Artes**. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ – EBA, 2001 – 2002, p. 70.

⁹⁸ Academia de Belas Artes. **Revista Ilustrada**. Anno 12, 13 de agosto de 1887.p. 6

⁹⁹ Antonio Nicolau Tolentino foi diretor da AIBA de 1874 a 1888. Entrou para o funcionalismo público em 1837, exercendo diversos cargos, entre eles o de inspetor da Alfândega e de oficial maior do tribunal do tesouro. Cf. CANDIDO, Antonio. **Um funcionário da monarquia**: ensaio sobre o Segundo Escalão. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

¹⁰⁰ João Maurício Wanderley (Barão de Cotegipe): Bacharel em Direito pela Faculdade de Olinda em 1834, dirigiu a pasta da Marinha e o Ministério dos Negócios Estrangeiros durante a Guerra do Paraguai. Foi Ministro da Fazenda em 1877. Encarregado dos Negócios Estrangeiros durante a ausência de D.Pedro II na Europa onde permaneceu até 1888, momento este em que a Princesa Isabel ocupou o cargo de Regente do Império. In: NASCIMENTO, Carlos Silva do. **Uma escrita pessoal da crise**: o Barão de Cotegipe e a queda do Império. São Paulo: Anpuh, 2011.

Tenho a honra de levar ao conhecimento de V. Excia que terminou no dia 4 do corrente ás 3 horas da tarde o concurso para o premio de primeira ordem, o qual devia ser conferido a dous alumnos conforme se dignou V. Excia autorizar-me por aviso de 26 de Setembro p. passado.

Inscrevêrão-se neste concurso oito alumnos, sendo um de architectura, e sete de pintura histórica, conforme tive a honra de communicar a V. Excia em meo officio de 7 de maio do corrente anno, e todos concluirão seos trabalhos na melhor ordem, sem que durante sua execução se dêsse irregularidade alguma.

Por equivoco provalvemente ou por ignorancia talvez, um dos concorrentes, o alumno Manoel Teixeira da Rocha havia posto sua rubrica por baixo do seo anagramma, no esbocêto de composição; esbocêto que, com os de todos os outros, foi encerrado e sellado em primeiro dia do concurso, afim de ser aberto, e confrontado com o trabalho concluido, por ocasião do seu julgamento. Deste equivoco seu autor só deo conhecimento ao Secretario depois de aberto o julgamento, isto é, hontem, tendo aquelle começado antes de hontem: assim descoberto o dito candidato, resolvêo a Congregação excluir-o da votação para o premio; e acredito que esta exclusão o não prejudicou, porque do parecer da commissão, que já então estava formulado, e no qual aquelle trabalho é designado como o nº 7 se deprehende que elle não podia ser nenhum dos premiados.

Reunida a Congregação em sua plenitude antes de hontem 7 do corrente, **nomei uma commissão de 3 professores** para lavrar parecer sobre as provas do concurso; dirigio-se a Congregação á sala onde estavam encerrados os trabalhos dos concorrentes, e ahí examinou detidamente todas aquellas producções, reconhecendo nellas um dos mais adiantados concursos que desta especie se tem feito na Academia.

Sendo já tarde adiei a continuação da sessão para o dia seguinte, a Comissão que tinha de lavrar o parecer demorou-se no estudo (?) das ditas producções até ás 4 horas da tarde.

Hontem prosseguindo a sessão, forão numerados os trabalhos dos 8 concorrentes com os algarismos 1 a 8, afim de designal-os por (?) esses algarismos ali postos sem distincção.

Foi lido o parecer da Commissão, e durante a sua discussão, manifestarão dous professores opinião diversa da commissão sobre alguns pontos, e mais particularmente a respeito dos trabalhos designados com os algarismos 5 e 6, mas não offerêcerão nenhuma emenda; procedendo-se á votação foi o parecer approved por oito votos, votando contra sómente os dous referidos professores. Passando-se á escolha por escrutinio secreto obteverão os trabalhos nº 6 e 8, oito votos cada um, 2 votos o nº 5, e 1 voto o nº 3; e por isso declarei premiado com o premio de 1ª ordem os alumnos Oscar Pereira da Silva, de pintura historica, autor do trabalho nº 6, e João Ludovico Mª Berna, de architectura, designado pelo nº 8.

Depois de reconhecida a escolha dos premiados, o professor Rodolpho Bernardelli declarou que protestava, sendo nesse sentido acompanhado pelo professor honorario João Zeferino da Costa. Declarei-lhes que não acceitava o seu protesto, não só pelo facto de o não haverem fundamentado, como por não encontrar nos Estatutos disposições que o autorize.

Rogo pois a V. Ex.cia se digne approvar o acto da Congregação, que nesta sessão funcionou com todos os seus membros presentes.

Deos guarde a V. Excia.

Illmo e Exmo. Snr. Conselheiro do Estado Barão de Cotegipe
Ministro Secretario d' Estado Negocios do Imperio

A. N. Tolentino¹⁰¹.

O pedido de se “aprovar o acto da Congregação” não pode ser cumprido de imediato, conforme desejou Tolentino. As discussões polarizadas entre aqueles a favor do resultado final, ou seja, a concessão do prêmio ao aluno Oscar Pereira da Silva, e as duas vozes dissidentes (Zeferino e Bernardelli) não se restringiram aquele momento da votação dos trabalhos, extrapolaram os muros da Academia. Oscar Guanabarro, apenas um dia depois do anúncio dos resultados, foi aos jornais referir-se à sua indignação sobre o parecer da Comissão. Na nota, o crítico teceu comentários negativos sobre o regulamento da Instituição considerada por ele “uma verdadeira monstruosidade” já que permitia que o próprio Diretor designasse a comissão a dar o parecer sobre o aluno a ser contemplado com prêmio de 1ª ordem, a viagem à Europa. Além de informar os nomes dos professores que compuseram a banca, Guanabarro chegou a insinuar que a escolha por Oscar Pereira da Silva teria sido realizada por “antemão” pela comissão. Segundo ele:

[...]

Bem sabemos quanto a sympathia entra nessas ocasiões para decidir de cousa tão seria e grave; e, posto que não sejam assignados os trabalhos apresentados pelos alumnos, é certo que o toque, a maneira de fazer e o colorido sempre se apresentam, dando a conhecer immediatamente o nome do autor do quadro cujo nome não sabemos.

É uma pequena questão de habito, e Srs. professores, como todas as pessoas que estão habituadas a ver quadros, já sabiam que a tela n. 6 pertencia áquelle de antemão era apontado como o futuro pensionista do Estado na Europa.

[...]

O quadro n. 6 teve por si oito votos, dos seguintes Sns.:

Bethencourt da Silva, excelente professor de architectura mas sem competencia legal para decidir sobre o merecimento de pintura historica;

João Maximiano Mafra, professor de desenho de ornatos;

José Maria de Medeiros, professor de desenho figurado e auctor do quadro Socrates;

Ernesto Moreira Maia, professor de desenho geometrico, puro accessorio da pintura;

Rozendo Muniz Barreto, professor de anatomia e physiologia das paixões, fraco talvez em anatomia, mas poeta e phylosopho, que differem um pouco das qualidades exigidas para um pintor;

Theophilo Leão, professor de historia das artes, esthetica e archeologia, matéria esta em que espicharam todos os concurrentes;

Domingos Araujo, professor de mathematicas; especialidade que devia ser exigida como preparatório;

¹⁰¹ Caixa 562. Pacote 1. *Coleção Conselho de Estado* 1888. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Grifos meus.

Conselheiro Nicoláu Tolentino, director da Academia das Bellas Artes, financeiro afamado, mas que ainda não se manifestou em nenhuma das artes conhecidas.

Isto posto perguntaremos: o que valem estes oito votos?

Que responda a consciencia de cada um. Pela nossa parte quando muito acceitaremos os votos dos Srs. Mafra e Medeiros, aos quaes se contrapoem os dos Srs. Bernardelli e Zeferino.

[...] é fora de duvida que o quadro n. 6, do alumno Oscar Pereira da Silva, tem defeitos que o tornam ridiculo, como o facto de estarem os judeus com tunicas de pellucia, belbuina e tangas de setim.

[...]

Accrescente-se agora o pouco desenho da figura principal, Christo, e a sua attitude, que colloca em posição menos attractiva para o observador, que é sempre arrastado a olhar para o judeu que procura açoitá-lo, e teremos um outro defeito que colloca mui longe do primeiro lugar.

Outro tanto não acontece com a tela n. 5, do Sr. Belmiro. A composição é mais correcta, a figura principal é mais attractiva é sempre a do Christo. É o quadro que tem mais movimento e mais desenho; mas os julgadores não se embellezaram com as roupas, que evidentemente são de tecido grosso de lã, de muito menos effeito que os estofos de seda, como acontece no quadro vencedor.

[...]

A arte tem progredido muito, e a nossa academia ainda está no tempo dos assumptos biblicos, pintados com betume da judéa – eis tudo. Aquelle pelo talento se revolta contra o espirito tacanho de algum professor, paga muito caro a sua ousadia; mas quem soffre é o paiz, que por essa fôrma vê os seus filhos obrigados, como Amoedo, a desprezarem os progressos da arte para satisfazer os caprichos de que não tem intuição realista.

Consta-nos que os Srs. Zeferino e Bernardelli vão protestar perante o governo contra o attentado praticado na academia.

Applaudimos essa corajosa resolução dos dous notaveis artistas, e, baseados no que vimos exposto hontem na Academia das Bellas Artes, não deixaremos de pedir a publicação do parecer e a intervenção do governo para, apoiado no protesto dos dous insuspeitos professores, enviar o parecer á comissão julgadora, afim de reconsiderar o seu acto.

Esperemos pelo resultado.

Oscar Guanabario¹⁰²

As queixas de Guanabario sinalizavam o clima de insatisfação que tomava as folhas dos principais jornais da Corte nos próximos dias, intensificadas quando do envio em 11 de novembro do *recurso* (publicado no jornal *O Paiz* em 14 de novembro¹⁰³) assinado por Bernardelli e Zeferino da Costa endereçados à Princesa Isabel que naquele momento estava como Regente do Império com o objetivo de que o resultado do concurso fosse revisto¹⁰⁴.

¹⁰² O Paiz, 10 de novembro de 1887. “Artes” p. 2 – 3.

¹⁰³ O recurso publicado no jornal *O Paiz* foi localizado pela pesquisadora Ana Maria Tavares Cavalcanti em 2006 (CAVALCANTI, Ana Maria T. Op. cit. 2006). O original se encontra no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Caixa 562. Pacote 1. *Coleção Conselho de Estado* 1888. Grifos meus.

¹⁰⁴ O Imperador Pedro II ao longo do ano de 1887 e 1888 esteve afastado por problemas de saúde, tratando-se na Europa. Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador*: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Além de apresentaram a insatisfação por não integrarem a comissão de professores para dar o parecer sobre os trabalhos dos alunos, os dois docentes dirigiram críticas ao quadro nº 6 [imagem 1.1] (de autoria de Oscar Pereira da Silva, o premiado) e ressaltaram as qualidades do trabalho de nº 5 [imagem 1.2] (de Belmiro de Almeida), que segundo eles foi “excluído injustamente pela Congregação”. Bernardelli e Zeferino ressaltavam no documento que a comissão escolhida pelo diretor não fora composta de “professores technicos das especialidades do concurso”, já que, apesar de Zeferino ocupar a cadeira de Pintura de história e de paisagem - afinado com o tema desenvolvido pelos alunos durante o concurso – não esteve entre aqueles que deram o parecer. A preferência de ambos era pelo trabalho de nº 5, de autoria de Belmiro de Almeida¹⁰⁵.

Vamos ao recurso:

Senhora

Os abaixo assignados, professores de esculptura e pintura da Imperial Academia de Bellas-Artes, vêm respeitosa e conjuntamente ao governo Imperial, interpôr o presente recurso contra a deliberação tomada pela maioria da Congregação da mesma Academia, á cerca do ultimo concurso – Viagem á Europa.

Os recorrentes, fundamentando o recurso que ora apresentam á Justiça de Vossa Alteza Imperial Regente, dizem:

Primo: Que os abaixo assignados, antes de haverem alcançado os titulos de professores da Academia Imperial de Bellas-Artes, foram pensionistas do Estado na Europa onde, durante 8 annos, aperfeiçoaram-se como deviam, nas especialidades a que tinham se dedicado.

O facto de haverem sido assim considerados pensionistas na Europa, onde conviveram sempre naquella athmosphera fragante de artes, que tanto illustra e civilisa o homem, enriquecendo-o de cabedaes intangiveis, adquiridos á custa de muita perseverança e estudo, parece ter collocado os abaixo assignados (que hoje se acham á testa de duas das principaes Cadeiras da Academia, Esculptura e Pintura) em posição a que a Academia devia attender.

Não aconteceu, porém, assim.

A quasi desconsideração se manifesta claramente na designação dos membros que compozeram a Commissão nomeada para dar parecer e escolher os dois pensionistas ao premio – viagem á Europa.

Em um concurso onde figuram trabalhos de pintura - historica e planos de architectura, é de todo racional que entre os nomeados pelo Snr Director da Academia fossem escolhidos, de preferência, professores technicos das especialidades do concurso, como S. Ex^a nomeou e acertadamente o professor de architectura.

Nos concursos anteriores a este se procedeu assim; nunca se deixou de considerar o professor technico.

¹⁰⁵ Como destaca Camila Dazzi, a amizade entre Belmiro e os irmãos Bernadelli datava de uma longa data. Além de localizar uma carta de 16 de setembro de 1881, remetida por Belmiro a Henrique Bernardelli em tom bastante intimista, a historiadora ainda cita uma nota no jornal onde o nome do criador de “Arrufos” esteve na comemoração de Rodolpho quando do seu retorno ao Rio de Janeiro em 1885. DAZZI, Camila. Op. cit. 2012.

Secundo: Que o parecer apresentado pela comissão nomeada e composta dos Snrs Professores de Architectura Francisco Joaquim Bettencourt da Silva, de Desenho de figura, Comm. José Maria de Medeiros e de desenho de ornatos Comm. João Maximiano Mafra, não esta de acordo com a opinião dos abaixo assignados; por isso que as qualidades artisticas do quadro nº 6 apresentadas como superiores ás dos quadros nº 5 e 3 e classificados pela Comissão em condições de maior merecimento, são ao contrario inferiores ás destes quadros, e mesmo, ás do nº 7 que foi excluido do concurso por infração de regulamento, fatalmente commetida pelo candidato, e talvez de algum outro.

Os abaixo assignados sentem não poder discutir artigo por artigo do aludido parecer em virtude de não tel-o presente; compromettem-se, porem, a fazel-o se se lhes fornecer copia delles; não obstante, não podem deixar de estranhar que a Comissão **tendo sido analytica** na apreciação artistica de alguns quadros e **synthetica** nas de outros (como procedeu principalmente á respeito do quadro nº 6) fosse analytica e contraditoria, em relação ao quadro nº 5 e resumida no trabalho de architectura, sob o nº 8; trabalho este, de grande importância, impossivel de ser analysado e discutido em tão poucas horas, conforme fez a Comissão.

O quadro nº 6 (o premiado) está tão longe de ser considerado por profissionaes em primeiro lugar, conforme julgou a Comissão e acompanharam-na os Snrs professores de sciencias accessorias, que ainda os abaixo assignados hesitam em dar á este quadro o 4º lugar.

Senhora, os abaixo assignados só analysarão o quadro nº 6 por ser elle o quadro preferido.

Encontram nelle tantos defeitos que se tivessem de salientar as boas qualidades, ellas passariam despercebidas; nem ao menos poderiam ficar na razão dos senões do quadro nº 5, excluido pela Congregação!

A composição do quadro nº 6 – (o escolhido) com quanto se vê claramente que foi inspirada sobre a de um quadro existente na galeria da Academia e de equal assumpto, obra de um dos nossos notaveis artistas, foi ainda assim infeliz, em virtude das alterações com que o autor do referido quadro nº 6 procurou disfarçar aquella inspiração.

A grande columna que parte do primeiro plano e centro do quadro dividindo-o em 3 secções, produz um effeito muito desagradavel; não tanto pelo paralellismo das linhas, mas muito principalmente pelo contraste das tintas cruas e duras.

Como localidade não se comprehende onde se passa a scena.

Como desenho, tome-se a figura principal. Entre as cabeças de Christo dos quadros de todos os candidatos a de nº 3 é a melhor. Esta do quadro que estamos examinando (o escolhido) é inferior até á do nº 7.

A figura nem é nobre nem expressiva; os olhos desproporcionados; os braços mãos, pernas, péz, tudo foi descurado!

Aos demais figuras são peiores.

Tudo é desenhado alli por um maneirismo, que não é possivel admittir que o autor deste quadro sabia observar a natureza.

A perspectiva está errada, architectura sem character e o basamento da grande columna é horriavelmente mal desenhada.

Quanto ao colorido, effeitos de claros-escuros, vê-se facilmente quanto o autor deste quadro, infelizmente, tem-se viciado em adquirir as formulas antigas e convencionaes nos destaques de claro sobre escuros impossiveis, e completamente fora de bom senso!

Assim é que a luz crua que illumina a scena principal não suaviza o tom do fundo do quadro que é completamente preto.

Dado mesmo o caso de ser a parede pintada de preto aquella luz produziria um effeito vaporoso que sóe observar-se nos ambientes.

Ainda mais, a distribuição geral de luz, parte de 3 pontos differentes!

O colorido das carnes, dos pannos, emfim de todo o quadro é falso e sem harmonia.

Imperial Senhora, os abaixo assignados com o presente protesto comprem o dever de que lhes impõe a sua posição e o amor á arte que professam.

Intransigentes quanto são, não deixam á consciência occasião para acusal-os de de um delicto de lesa-arte, em que incorrerião fatalmente, se não confiassem que procedendo assim pugnam pela verdade de uma causa e pela reparação de uma injustiça.

E.E. R. Mce

Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1887

Prof. Rodolpho Bernardelli

Prof. João Zeferino da Costa¹⁰⁶

Os professores escolhidos para escrever o parecer (nomeados pelo Diretor Nicolau Tolentino) e mencionados no recurso, Francisco Joaquim Bettencourt da Silva (1831 – 1911), João Maximiano Mafra (1823 – 1908) e José Maria de Medeiros (1849 - 1925) integravam o corpo acadêmico, com a exceção deste último, desde a década de 1850¹⁰⁷. Maximiano Mafra, como destaca Letícia Squeff, é personagem central para se compreender o que acontece na Academia Imperial a partir do ano de 1860¹⁰⁸. Eleito como Secretário da Academia ainda durante a gestão de Araújo Porto Alegre, manteve-se no cargo por mais de 30 anos, até 1890. Seu nome aparece em quase todos os documentos internos da Academia, entre eles as cartas trocadas entre a administração e o ministério do Império, entre os que assinam as comissões julgadoras de concursos escolares e de entrada de professores, nos colegiados escolhidos para conceder os prêmios aos artistas nas exposições gerais, nos grupos reunidos para decidir sobre a aquisição de obras para a pinacoteca¹⁰⁹.

Rodolpho Bernardelli assumiu a cadeira de Escultura Estatuária em 1885, no mesmo ano que retornou dos estudos no Exterior. No meio artista, era compreendido como “um inovador, um artista livre das prescrições e das normas acadêmicas¹¹⁰”. Já Zeferino da Costa,

¹⁰⁶ Caixa 562. Pacote 1. *Coleção Conselho de Estado* 1888. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

¹⁰⁷ Bettencourt da Silva entrou na Instituição em 1858, Mafra em 1856 e Medeiros em 1878. Cf. FERNANDES, Vidal Neto. **Os caminhos da arte**: o ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes – 1850 – 1890. Tese (Doutorado em História Social) Rio de Janeiro: UFRJ – EBA, 2001.

¹⁰⁸ SQUEFF, Leticia. Op. cit. p. 109. É de sua autoria a Estátua Equestre de D. Pedro I. Participou do seletor grupo de professores que definiu o preço de *Batalha dos Guararapes*, de Victor Meirelles. Complementa ainda Squeff que “Mafra é o grande administrador da Academia Imperial nos últimos trinta anos de seu funcionamento” p. 113.

¹⁰⁹ Idem, p. 110.

¹¹⁰ GUANABARINO, Oscar. O Paiz. 5 de Nov. de 1886. p. 2. Apud DAZZI, Camila. Op. cit., 2011. p. 38.

apesar da idade mais avançada que Bernardelli entrou em 1878, com o falecimento de Agostinho José da Motta (1824 – 1878), quando assumiu as aulas de Pintura de Paisagem Flores e Animais¹¹¹. No momento do concurso, Zeferino ocupava a cadeira de Pintura histórica e paisagem¹¹² seu nome esteve associado à contestação das regras internas da Academia. Em seu relatório de 1883 já reclamava da falta de verbas para prosseguir com suas aulas, destacava a presença de alunos despreparados, a ausência de modelos vivos, a falta de material, condições péssimas do prédio e etc¹¹³. Angelo Agostini ao censurar o proceder da Congregação afirmaria que esta “em bem da arte, há muito tempo deveria ter sido... aposentada”. O embate entre gerações se fazia presente: os “novos” em oposição aos “velhos”.

Os professores designados a escrever o parecer sobre os trabalhos dos artistas concorrentes, se referiram ao quadro de nº 6 [**imagem 1.1**] de Oscar Pereira da Silva, de um modo um tanto distante das análises de Bernardelli e Zeferino contidas no recurso vale notar:

“O nº 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 porem, isento de senões; a **perspectiva** não é de bom efeito, por ser muito próximo o ponto de distancia, e no fundo há uma parede demasiado escura, e de um tom sem transparência”.¹¹⁴

Vejamos o posicionamento da comissão diante o quadro nº 5 [**imagem 1.2**], de Belmiro de Almeida, apontado como o melhor por Bernardelli e Zeferino da Costa:

O n. 5 esta **sofrivelmente 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 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 dos seus competidores.

¹¹¹ Sobre o artista, cf. FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **Os caminhos da arte**: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850 – 1890). Tese (Doutorado em História Social). Rio de Janeiro: ICS/ UFRJ, 2001. p. 193 – 197.

¹¹² Informações retiradas do “Quadro 2 – Professores, por disciplinas”. In: FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Op. cit, 2001.p. 352 - 353.

¹¹³ DAZZI, Camila. Op. cit. 2012. Passim.

¹¹⁴ Parecer da Academia enviado ao Sr. Ministro Barão de Cotegipe. 9. 11. 1887. Caixa 562. Pacote 1. *Coleção Conselho de Estado* 1888. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Grifos meus.

Como já observado por Ana Cavalcanti no parecer elaborado pelos professores nota-se que a comissão valorizava a "correção do desenho e o respeito das tradições compositivas", onde se levava em conta os aspectos da "perspectiva, luz, relevo, colorido, proporções anatômicas, expressão da figura, equilíbrio na composição"¹¹⁵.

Por outro lado, são alguns desses aspectos, sublinhados de modo positivo pela avaliação dos professores da Congregação, que foram atacados por Bernardelli e Zeferino ao se reportarem ao quadro de Pereira da Silva:

Quanto ao colorido, effeitos de claros-escuros, vê-se facilmente quanto o autor deste quadro, infelizmente, tem-se viciado em adquirir as **formulas antigas e convencionaes** nos destaques de claro sobre escuros impossiveis , e completamente fora de bom senso!¹¹⁶

Os professores Mafra, Medeiros e Bethencourt da Silva não mencionaram um ponto existente no escrito assinado por Zeferino e Bernardelli, citado abaixo:

A composição do quadro n 6 – (o escolhido) com quanto se vê claramente que foi **inspirada sobre a de um quadro existente na galeria da Academia e de igual assumpto, obra de um dos nossos notaveis artistas, foi ainda assim infeliz, em virtude das alterações com que o autor do referido quadro nº 6 procurou disfarçar aquella inspiração.**¹¹⁷

O quadro a que se referem Bernardelli e Zeferino da Costa trata-se de Flagelação de Cristo [**imagem 1.3**], de Vitor Meirelles pintado em Roma em 1856, sendo um dos “envios” remetidos pelo artista ao Rio de Janeiro enquanto pensionista no Exterior. A escolha de Pereira da Silva em utilizar a obra de Meirelles como inspiração para o seu quadro de temática análoga (Flagelação de Cristo) estava de acordo com os ensinamentos proferidos na Academia.

A ação de copiar obras bidimensionais de artistas predecessores era uma das fases propostas aos alunos¹¹⁸. Tal ensino que balizava-se pela supremacia do desenho, estabelecia como ponto de partida a imitação, procedido pela invenção e finalmente a expressão¹¹⁹.

¹¹⁵ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Op. cit. 2006.

¹¹⁶ Recurso enviado a Princesa Regente, 9 de novembro de 1887. Caixa 562. Pacote 1. *Coleção Conselho de Estado* 1888. Grifos meus.

¹¹⁷ Idem, ibidem.

¹¹⁸ D'ALMEIDA, Fábio. Questões de percepção no método de ensino na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: MALTA, Marize. **30 anos do Museu D. João VI**. O Ensino Artístico, A História da Arte e o Museu D. João VI. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ, 2010. p. 155.

¹¹⁹ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. In: GOMES, Sonia Pereira (org.) **185 Anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: PPVA – UFRJ, 2001 - 2002, p. 14.

[imagem 1.3]

[imagem 1.1]

[**figura 3**] MEIRELLES, Vitor. **A Flagelação de Cristo**. 1856. Óleo sobre tela. 150, 9 x 115, 4. 1856 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

[**figura 1**] SILVA, Oscar Pereira. **Flagelação de Cristo**. 1887. Óleo sobre tela. 117 x 89, 5 cm. Museu D. João VI – EBA/ UFRJ.

Se Oscar Pereira da Silva optou por uma solução próxima à adotada por Vitor Meirelles, para retratar a flagelação de Cristo, em que o supliciado está amarrado à coluna, disposta ao centro, com os algozes que o cercam, inseridos em um cenário mais simplificado, Belmiro de Almeida, por sua vez, quando do tratamento do mesmo tema, no seu quadro destinado ao concurso, afastou-se totalmente dessas duas composições¹²⁰. Ainda que tenha disposto o personagem principal no centro, cercado pelos soldados do império romano (em número maior que em Oscar e Meirelles) que puxam as cordas, atando o corpo de Cristo à coluna, da qual se vê apenas a sua base, Belmiro, inseriu todos os personagens em um ambiente preenchido de detalhes - o que confere à obra uma "riqueza de imaginação", como sublinhou o parecer do concurso - num esforço de situar a ação retratada na época em que se passou. As colunas de mármore, em paralelo ao fundo, de onde se avista uma estátua, a

¹²⁰ As composições de Vitor Meirelles e Oscar Pereira da Silva se aproximam da iconografia tradicional da flagelação de cristo, podendo ser encontrada em Piero della Francesca, no século XV, e que persiste ao XIX, com alguma ressonância, por exemplo, na tela "Flagellation de Notre Seigneur Jesus Christ" (1880) de William Bouguereau (1825 - 1905) , ainda que com variações, como a posição do Cristo, pendurado, na coluna a que fora amarrado, pelas mãos.

inserção de um baixo relevo de um lobo, posicionado no canto direito da composição, e os uniformes dos soldados cuidadosamente elaborados - com as lanças nas mãos, o elmo a cabeça, a armadura dourada reluzente sob o peito, e as sandálias de tiras aos pés, além do escudo disposto ao chão - são todos elementos que denotam a preocupação do artista pela busca de um verismo maior na representação dessa passagem bíblica.

A fatura dessa obra, que desagradou a comissão julgadora, cujo colorido foi considerado "frio e acinzentado", ao contrário do de Oscar, tido por "brilhante, limpo e harmonioso", pode evidenciar não um descuido por parte de Belmiro, e sim, uma demonstração da sintonia deste com as produções em voga na França, naquele momento. Três anos antes da realização do concurso, em 1884, Belmiro fez sua primeira incursão na capital parisiense¹²¹, tendo por companhia, outros dois compatriotas, José Ferraz de Almeida Junior e Rodolpho Amoedo. Sensível às novidades da cena artística de Paris, Belmiro, certamente, buscou assimilar o que viu por lá, selecionando algumas das soluções estéticas de expoentes nomes do panorama artístico francês daquele momento, como Jean-Paul Laurens, Carolus Duran, Puvis des Chavannes, adaptando-as a suas produções. A tela de Belmiro guarda alguma semelhança ainda com as composições de Jean-Léon Gérôme, não só pelo tratamento estético, mas também no modo de se representar uma cena histórica. Curiosamente, se a comissão julgadora da Academia apresentou tantas reservas para com a tela de Belmiro - e ela, como foi dito, se aproxima da estética de Gérôme - Oscar Pereira da Silva, irá tornar-se, justamente, discípulo deste, quando pensionista em Paris, em 1890.

O posicionamento do Diretor da Academia em relação ao recurso de Bernardelli e Zeferino chegou às mãos do Barão de Cotegipe¹²² no dia seguinte, 12 de novembro¹²³. De

¹²¹ A viagem do artista a Europa, foi registrada por Félix Ferreira, enquanto comentava as obras de Belmiro presentes na Exposição da Academia de 1884: "O Sr. Belmiro Barbosa de Almeida, moço de talento, há de aproveitar muito com a sua estada atual na Europa". FERREIRA, Félix. **Belas Artes: Estudos e Apreciações**. (1885). (Introdução e notas Tadeu Chiarelli). Porto Alegre: Zouk editora, 2012. Data do mesmo ano, uma carta de apresentação preservada na França, redigia por Gabriel Toledo de Piza, e endereçada a direção da *École des Beaux-Arts* de Paris, com o objetivo de acolhimento de Belmiro. Se o pedido teve êxito, ou se foi um projeto malogrado, pouco ainda se sabe. In: *Lettres de présentation d' étrangers par leurs ambassades, donnant l'état civil d'élèves, l' indication de sa qualification, parfois la mention de son professeur chef d' atelier a l' École - 1878 - 1902*. Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine, França. Samuel Mendes Vieira realiza uma pesquisa de mestrado em andamento na qual avança sobre vários aspectos da produção de Belmiro de Almeida neste período, sob orientação da Profa. Dra. Maraliz Christo, na Universidade Federal de Juiz de Fora. cf. "À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura no Brasil na segunda metade do século XIX."

¹²² João Maurício Wanderley (1815? – 1819?) era Bacharel em Direito e Diplomata. Líder do partido conservador, foi eleito deputado e senador em diversos mandatos pela província da Bahia, além de ter sido da Marinha e da Fazenda. Foi agraciado com o título de Barão em 1860. Participou dos debates em relação a Lei do Ventre-Livre de 1871. In: GUARILHA, Hugo. **A questão artística de 1879**. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Campinas: Unicamp: IFCH, 2005.

¹²³ Academia das Bellas Artes. 12 de novembro de 1887. Caixa 562. Pacote 1. *Coleção Conselho de Estado* 1888. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Grifos meus.

acordo com Nicolau Tolentino, em “face dos Estatutos” o recurso não poderia ser aceitado, ainda mais porque “nenhuma attribuição daquelles professores lhes foi negada, nenhum direito lhes foi contestado.” Como enfatizou ele a comissão fora nomeada somente para dar o seu parecer e a “isso se limitou”¹²⁴.

Sobre a questão central da discussão – nomeação dos professores a dar o parecer em relação aos trabalhos dos alunos -, o diretor esclarecia que:

[...] os estatutos da Academia prescrevem que a Congregação não ultimarás seu juizo sobre qualquer concurso sem que a comissão a que pertence a materia tenha dado sobre elle seu parecer por escripto. **O concurso era de pintura e architectura, nomeei para a comissão professores cathedraticos da secção d’ esculptura; o outro [Zeferino da Costa] é um professor honorario que está regendo interinamente as aulas de pintura historica e paisagem** por designação que delle fiz em principio do anno escolar, na fórmula dos Estatutos, e que poderia ser nomeada para a comissão; mas que nada obrigava a isso o Director.¹²⁵

Se “nada obrigava” a escolha de Zeferino, por se tratar de um professor honorário, a questão estaria na exclusão de Bernardelli em participar da comissão para dar o parecer. A incoerência na fala do diretor estaria justamente quando disse que “O concurso era de pintura e architectura, nomeei para a comissão professores cathedraticos da secção d’ esculptura.” Bernardelli regia a disciplina “escultura e estatuaría” desde 1885, seria deste modo natural a sua presença entre o grupo de professores a escrever o parecer.

Tolentino ainda complementaria as suas observações destacando a atitude de Bernardelli e Zeferino durante a reunião da Congregação em 9 de novembro, que segundo ele contradizem as afirmações presentes no Recurso assinado por esses professores “descontentes”:

“Não deixarei de fazer notar que a Congregação reunindo-se no dia 7 para o julgamento do concurso, logo depois da leitura de expedientes **nomeei como é de estylo**, a comissão para lavrar parecer, **e nenhuma reclamação, nem mesmo reparo foi feito**; si o professor **honorario João Zeferino da Costa tivesse manifestado desejo de entrar na comissão**, provavelmente **eu o teria satisfeito**, apesar de confiar mais no criterio dos nomeados, tanto mais que dois destes, os professores Mafra e Bethencourt aceitaram constrangidos tal incumbencia.

[...]

Não me cumpre discutir agora as qualidades ou defeitos do trabalho preferido; na secção da Congregação discutiram-se á saciedade os defeitos e

¹²⁴ Academia das Bellas Artes. 12 de novembro de 1887. Caixa 562. Pacote 1. *Coleção Conselho de Estado* 1888. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Grifos meus.

¹²⁵ Idem, ibidem. Grifos meus.

qualidades de todos os trabalhos em concurso; o que **posso, porém, afirmar a V. Ex^a é que não ouvi então de nenhum dos descontentes tão longa enumeração de defeitos sobre o trabalho nº 6; elles occuparam-se principalmente de realçar as qualidades que encontraram no nº 5** [quadro de Belmiro de Almeida]; **não conseguiram todavia provar que fosse este trabalho superior a todos os outros.**¹²⁶

Os documentos mencionados deixam transparecer os conflitos internos, ou mesmo “refletem” os embates entre duas gerações. As disputas estéticas em jogo são protagonizadas a partir das telas de Oscar Pereira da Silva e Belmiro de Almeida. A primeira escolhida pela Congregação de professores, e a outra, de preferência de Bernardelli e Zeferino. Projetos antagônicos no que tange o desenvolvimento do ensino das belas artes no país.

Em 17 de novembro de 1887, depois de analisar os seguintes documentos: *parecer* elaborado pela Comissão responsável a premiar os alunos, o *recurso* enviado pelos professores e a *resposta* do diretor da Academia às críticas de Bernardelli e Zeferino, a 2ª Secretaria de Estado do Império determinava que

Estou de acôrdo com o Director da Academia em que, á vista dos Estatutos, não admitte recurso o caso de que se trata; bem assim em que é irrecusável a competência legal dos professores que constituíram a commissão.

Candido A. C. da Rosa

Estou tambem de acôrdo com o que informa o Director da Academia, pelo que entendo que é caso de approvar o acto da Congregação.

Balduino Lenha¹²⁷

No entanto, no mesmo documento, escrito a lápis (e sem assinatura) no topo da primeira página, segue a seguinte inscrição:

Seja ouvida a Secção do Império de Cons^o de Estado, chamando-se sua attenção para o modo por que foi constituída a commissão, em vista dos art^{os} 4º, 5º e 6º dos Estatutos de 1855.
Em 17 de dezembro de 1887.¹²⁸

¹²⁶ Academia das Bellas Artes. 12 de novembro de 1887. Caixa 562. Pacote 1. *Coleção Conselho de Estado* 1888. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Grifos meus.

¹²⁷ “Despacho de S. Ex^a”. In: *Coleção Conselho de Estado*. Secção do Império. Caixa 562. Pacote 1. Doc. 1. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

¹²⁸ “Despacho de S. Ex^a”. In: *Coleção Conselho de Estado*. Secção do Império. Caixa 562. Pacote 1. Doc. 1. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

Possivelmente, diante às insatisfações expressas no recurso assinado pelos dois artistas no que tange à organização da comissão composta para se avaliar os trabalhos dos alunos, somado aos debates acalorados que se impôs na imprensa desde então, “aprovar o acto” do diretor sem uma justificativa mais contundente, poderia causar alardes ainda maiores na imprensa. Neste sentido, o Ministro dos Negócios do Império, Barão de Cotegipe, certamente por ordem da Princesa, escreveu ao Conselheiro do Estado Affonso Celso de Assis Figueiredo noticiando que o concurso de 1º ordem que se realizou na Academia fosse objeto de análise junto ao Conselho de Estado.

Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1887.

Illmo e Ex^{mo} Snr

Sua Alteza Imperial A Regente, em Nome do Imperador, ha por bem que a Secção dos Negócios do Império do Conselho de Estado, servindo V. Exa de Relator, consulte com seu parecer, á vista do que consta dos papeis juntos e do disposto nos art^s 4, 5 e 60 dos Estatutos da Academia das Bellas Artes annexos ao Decreto nº 1603 de 14 de maio de 1855, sobre o concurso a que alli se procedeu para a concessão dos prêmios de 1ª ordem, considerado o modo por que se organisou a commissão incumbida de examinar e classificar os trabalhos dos concurrentes

Deus Guarde a V. Ex^a

B. Cotegipe¹²⁹

De acordo com José Murilo de Carvalho, o Conselho do Estado tinha um papel importante na engrenagem da política do Império¹³⁰, sendo composto por quatro seções - “Negócios do Império”, “Justiça e Negócios Estrangeiros”, “Guerra e Marinha”, “Fazenda”¹³¹ -, cada uma realizada com a presença de três conselheiros. Os mesmos eram escolhidos pelo próprio Imperador, quando estes já haviam percorrido vários postos da administração e da representação política. Decretos do Poder do Executivo, assim como muitas decisões do Poder Moderador, foram baseados em pareceres e opiniões dos conselheiros, inclusive importantes projetos de lei que foram por eles inicialmente redigidos, como os da Lei do Ventre Livre¹³² e a participação dos escravos libertos na Guerra do Paraguai¹³³.

¹²⁹ Ministério dos Negócios do Império. 19 de dezembro de 1887. In: *Coleção Conselho de Estado*. Secção do Império. Caixa 562. Pacote 1. Doc. 1. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

¹³⁰ CARVALHO, José Murilo de. “O Conselho de Estado: a cabeça do governo”. In: **A Construção da Ordem: a elite política imperial/ Teatro de sombras: a política imperial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 357.

¹³¹ Idem, ibidem, p. 384.

¹³² Idem, ibidem, p. 358.

A consulta “Sobre o concurso que se procedeu na Academia de Bellas Artes para a concessão dos prêmios de 1ª ordem¹³⁴” foi realizada pelos conselheiros Affonso Celso de Assis Figueiredo (1836 – 1912)¹³⁵, João Alfredo Corrêa de Oliveira (1835 – 1919)¹³⁶ e José Bento da Cunha e Figueiredo (1808 – 1891)¹³⁷, pertencentes a Seção dos Negócios do Império.

No dia 14 de janeiro de 1888, “a Sessão passa[va] cumprir o que lhe foi determinado”. Ao longo de nove folhas que reuniu novamente toda a documentação, a Sessão dos Negócios do Império do Conselho de Estado aceitava a conclusão que fizera anteriormente a 2ª Diretoria da Secretaria do Estado¹³⁸, mas enfatizava que se deveria guardar “algumas ressalvas”. O recurso de Bernardelli e Zeferino não poderia ser aceito, já que, como constatado nos Estatutos “não há [...] artigo que autorize os professores a interpor o que foi presente a Vossa Alteza Imperial.” Mas esclarecia que:

[...] já como cidadãos, e já na qualidade de funcionarios públicos, não só estavam em seu direito, sinão cumpriam um dever, trazendo ao conhecimento do Governo ocorrências da Corporação a que pertencem, que lhes parecem irregulares e menos conformes às disposições em vigor.¹³⁹

A representação dos dois professores, na opinião dos Conselheiros de Estado, teria assim “algum fundamento”. Ao analisarem os Estatutos da Academia, conforme o pedido da Princesa, constataram que o corpo acadêmico não poderia julgar as provas do concurso, sem ouvir a “commissão competentes nas materias que elle versou”, como expresso no artigo 5º e 60º.

Ainda observavam que

¹³³ SALLES, Ricardo. La Guerra de Paraguay, la cuestión servil e la cuestión nacional en Brasil (1866 – 1871). In: STUVEN, Ana María & PAMPLONA, Marco (org). **Estado y Nación en Chile y Brasil en el siglo XIX**. Santiago: Ediciones UC, 2009. ALLES, Ricardo.

¹³⁴ Ministerio do Imperio. Consulta de 14 de janeiro de 1888. “Sobre o concurso a que se procedeu na Academia de Bellas Artes para a concessão dos prêmios de 1ª ordem”. In: *Coleção Conselho de Estado*. Seção do Império. Caixa 562. Pacote 1. Doc. 1. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

¹³⁵ Affonso Celso de Assis Figueiredo (Visconde de Ouro Preto) cursou Direito pela Faculdade de Direito de São Paulo. Foi inspetor da Tesouraria e Procurador Fiscal da Fazenda Geral e Ministro da Marinha à época da Guerra do Paraguai (1864 – 1870). Fonte: www.fazenda.gov.br

¹³⁶ João Alfredo Corrêa de Oliveira cursou Direito pela Faculdade de Olinda. Tornou-se presidente do Conselho no cargo de Ministro da Fazenda em 1883. Nesse mesmo cargo referendou a Lei Áurea que aboliu a escravidão no país. Fonte: www.fazenda.gov.br

¹³⁷ José Bento da Cunha e Figueiredo (Visconde do Bom Conselho) formado em Direito pela Faculdade de Olinda em 1833, presidiu as províncias de Alagoas (1849, 1850, 1851 – 1855), Pernambuco (1854 – 1856), Minas Gerais (1861 – 1862) e Pará (1868 – 1869). Foi senador em Pernambuco de 1869 a 1889. Fonte: www.senado.gov.br

¹³⁸ “Despacho de S. Exª”. In: *Coleção Conselho de Estado*. Seção do Império. Caixa 562. Pacote 1. Doc. 1. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

¹³⁹ Idem, ibidem.

"Ora, o concurso foi de pintura e arquitetura; e conseqüentemente duas deveriam ter sido as comissões informantes, de uma das quaes devia fazer parte, juri proprio, **o reclamante Zeferino da Costa**, pois que a seu cargo está a cadeira de pintura historica e paisagem. O fato de ser interino não autorizava a substituição [...]

[...]

Portanto, no modo como constitui-se a comissão do exame não foram observados os estatutos.¹⁴⁰

Ao procurar conhecer as causas desse fato, relatou os Conselheiros neste documento que requisitaram esclarecimentos que lhe foram prestados pela 2ª Diretoria da Secretaria de Estado. O desrespeito ao artigo 5º dos Estatutos também foi identificado nos “concursos da Academia dos anos anteriores”. Diante dos fatos constatados no que se refere às normas do Estatuto, a “Secção” emitiu o seguinte parecer:

É fora de questão que a todo tempo cumpre restabelecer o regimen legal preterido, e em rigor **deveria ser cancelado o concurso** que acaba de ter logar na Academia de Bellas Artes.

A secção, porém, **não aconselha semelhante alvitre por dois motivos**. O primeiro é que em última analyse, a formalidade ommitida supprio-se com a discussão havida no seio do Corpo Academico. Pronunciaram-se e votaram todos os que tinham direito de intervir no julgamento. Não é de suppor que um parecer escripto influísse de modo a determinar decisão diversa da de que foi tomada por grande maioria.

Em segundo logar, **a nullidade do concurso viria prejudicar os alunos preferidos**, a quem nenhuma culpa se póde imputar pela inobservancia dos Estatutos.

Verdade é que a **representação allega injustiça na apreciação das provas, porem a esse respeito é inadmissível que prevaleça o juízo de 2 professores contra o de 8**, revestidos de igual capacidade, e cujo acto (?) não se prova ter sido inspirado por considerações, **alheias as cumprimento de dever**, como entenderam em suas consciencias.

Em conclusão o parecer da secção é:

1º Que os mande guardar as disposições dos Estatutos nos futuros até que, obtida a indispensavel autorização legislativa, sejam reformados, caso tenha a experiencia demonstrado a sua incoveniencia.¹⁴¹

A despeito da importância conferida ao recurso de Bernardelli e Zeferino, a opinião da Comissão também foi levada em conta. A nota acima ainda descartava a hipótese de que a premiação tivesse sido conferida algum aluno preterido de antemão por parte dos professores que emitiram o parecer, já que “não se prova ter sido inspirado por considerações, alheias as cumprimento de dever”. Apesar de todas as elucubrações e justificativas, os senhores

¹⁴⁰ “Despacho de S. Ex^ª”. In: *Coleção Conselho de Estado*. Secção do Império. Caixa 562. Pacote 1. Doc. 1. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Grifos meus.

¹⁴¹ Idem, ibidem.

conselheiros deixavam a cargo da Princesa a decisão final - “Vossa Alteza Imperial Resolverá como entender acertado”. De modo curioso, encimando a primeira página deste documento se observa a assinatura do Barão de Cotegipe, e mais acima ao centro, a da “Princesa Imperial Regente”¹⁴², acompanhada dos dizeres: “Está bem. Paço 29 de fevereiro de 1887”.

Se a pequena frase sugere à primeira vista um possível aceite por parte da Princesa e do Barão em relação ao parecer da Sessão do Conselho, curiosamente, a data (29 de fevereiro) será citada no documento de 6 de março de 1888, aquele que **anulou o concurso**, em contramão aos “conselhos” elaborados em 14 de janeiro:

2ª Directoria. Ministerio em 6 de março de 1888.

Illmo Exmo Snr:

Tendo-se verificado que no concurso que ultimamente se realizou nessa Academia para a concessão dos prêmios de 1º ordem, em vez de intervirem, na conformidade do artº 60 combinado com o artº 5 dos Estatutos annexos ao Decreto nº 1603 de 14 de maio de 1855, para o exame e a classificação dos trabalhos dos candidatos, todos os professores em exercicio pertencentes ás secções de pintura e architettura, nas quaes se comprehendem as materias a que correspondem os mesmos trabalhos, foi aquelle encargo confiado, em virtude de nomeação de V. Exa, **a um professor da 1ª e a dois da 2ª das ditas secções**, Sua Alteza Imperial A Regente, em nome do Imperador, houve por bem, por Sua Immediata Resolução de 29 de fevereiro proximo findo, tomada sobre parecer da Secção de Negocios do Imperio do Conselho de Estado exarado em Consulta de 14 de janeiro antecedente, **que se proceda o novo concurso**, em que se observem as disposições dos art. citados: o que para os devidos effeitos, declaro a V. Excia em referencia aos seus officios de 9 e 12 de novembro de 1887.

Deus Guarde a V. Exª
Barão de Cotegipe

Snr. Dir.^{or} da Academia das Bellas Artes¹⁴³

O desrespeito às regras do Estatuto da Academia foi utilizado como justificativa para se anular o concurso para que assim se procedesse a um novo. Vale notar que a 2º Directoria da Secretaria d’Estado dos Negócios do Império, em correspondência marcada como “Reservada”, já mencionava o pedido de verbas para a realização do novo concurso antes mesmo do Aviso de 6 de março:

A V. Directoria precisa saber si é possível despendor neste exercicio a quantia de 8 40 com as despesas extraordinarias, inclusive as que tenham de

¹⁴² A assinatura certamente foi feita pela própria Princesa Isabel já que muito se assemelha àquela realizada por ela na presente na Lei Áurea.

¹⁴³ “Despacho de S. Exª”. 6 de março de 1888. In: *Coleção Conselho de Estado*. Secção do Império. Caixa 562. Pacote 1. Doc. 1. Grifos meus. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

[ilegível] pela verba “Obras”, necessárias para a produção das provas do novo concurso ao premio de viagem¹⁴⁴.

Em 2 de março de 1888.

Balduino Lonho (?)

Se o próprio Conselho do Estado em 14 de janeiro achou por bem não anular o concurso, como compreender a atitude da Princesa? Possivelmente, as pressões públicas expostas diariamente nos principais jornais interferiram de algum modo na decisão, já que, caso aprovasse o ato da congregação que emitiu o parecer, os ataques não seriam dirigidos somente à Academia, mas também ao próprio Governo Imperial, o qual ela estava dirigindo enquanto Regente.¹⁴⁵

A menção ao favorecimento de se aprovar o ato da Congregação de professores nesta sessão seria recordada anos mais tarde:

[...]

O Governo consultou ao então Conselho de Estado, e a respectiva secção opinou, em consulta de 14 de janeiro de 1888, de modo favorável á validade do mesmo concurso; o que não obstante, o Governo, pelo supra referido Aviso de 6 de março do mesmo anno de 1888, mandou que se procedesse o novo concurso determinando o modo que deveria ser constituída a comissão a que tenho aludido¹⁴⁶.

As discussões para um novo concurso também não foram colocadas em prática. Ao longo do ano de 1888 e no primeiro semestre de 1889 se organizou um novo estatuto para reger as normas dos próximos concursos. Mas com a mudança de Regime em novembro do mesmo ano se paralisaram os projetos. A contenda de 1887 seria revista apenas em 1890. O artista laureado, Oscar Pereira da Silva enviou uma petição a Benjamin Constant¹⁴⁷, Ministro do Estado da Instrução, Correio e Telégrafos, com o apelo que o concurso fosse revisto:

Illmo e EXmo Sr Ministro do Estado da Instrucao, Correio e Telegraphos.

Oscar Pereira da Silva tendo frequentado na Academia de Bellas Artes da Capital Federal do Brazil o curso de pintura, e entrado em concurso nos fins

¹⁴⁴ 2º Diretoria da Secretaria d’Estado dos Negócios do Império. “Reservada”. 2 de março de 1888. In: *Coleção Conselho de Estado*. Secção do Império. Caixa 562. Pacote 1. Doc. 1. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

¹⁴⁵ A pesquisadora Elisabete Leal em sua pesquisa elenca em nota de rodapé (nº 12) uma série de notícias que saíram na imprensa, sobretudo nos jornais *A Época* e *Novidades*, que segundo ela, acusaram o favoritismo da Princesa pelo artista premiado. Cf. : LEAL, Elisabete da Costa. Op. cit. 2006, p.124.

¹⁴⁶ “Da Diretoria – Ministério ao diretor da Academia de Belas Artes. 6 de março de 1888. In: *Coleção Conselho de Estado*. Secção do Império. Caixa 562. Pacote 1. Doc. 1. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

¹⁴⁷ Carta endereçada ao Ministro do Estado da Instrução, Correio e Telégrafos por Oscar Pereira da Silva. 16 de maio de 1890. (In: Pasta do artista – Oscar Pereira da Silva [Avulsos]). Arquivo Museu D. João VI - UFRJ. Citado na relação de fontes da dissertação de FORMICO, Marcela. Op. cit. 2012. Os sublinhados constam no documento, no entanto, são meus os negritos.

de 1887, em que fora aprovado, para preenchimento da vaga de pensionista, de que reza a Portaria de 31 de outubro de 1855, que deu instruções para execução do título 7 dos Estatutos da mesma Academia, como tudo poderia V. Exa certificar-se mandando ouvir ao respectivo director; **acontece que aprovado esse concurso pela Academia e pelo Conselho de Estado, fora mais tarde o mesmo anulado pela ex- Princesa Regente, por que se queria enviar para a Europa como outro que não o supplicante.** E como é de justiça que o supplicante tem direito de ir para Europa como pensionista do Estado pelas suas habilitações, a fim de ali estudar, vem confiado na integridade e honradas do carácter de V. Exa solicita que se digne, **depois de ouvir a respectiva Academia de Bellas Artes**, ordenar que siga para Europa na conformidade da Portaria de 31 de Outubro de 1855, acima citada.
Nestes termos espera a costumada justiça.

Capital federal 16 de maio de 1890

Oscar Pereira da Silva.¹⁴⁸

O artista confere a anulação do concurso à “ex-Princesa Regente”, atribuindo-lhe a preferência por “outro que não o supplicante”, certamente referindo-se a Belmiro de Almeida¹⁴⁹. Baseando-se nos Estatutos da Academia, aprovado ainda durante o Império (1855), o artista fundamentou a solicitação a usufruir seus direitos como pensionista. Semanas depois foi remetida ao Ministro uma carta do Diretor da Academia Ernesto Gomes Moreira Maia a fim de esclarecimentos acerca do Concurso anulado:

Academia das Bellas Artes
Capital Federal 5 de junho de 1890.

Cidadão ministro

Informando sobre a petição inclusa na qual Oscar Pereira da Silva pede para ser enviado à Europa a fim de estudar pintura como pensionista da Academia devo dizer que **é exato o que allega o supplicante** em relação a ter entrado em concurso de Viagem e haver obtido o respectivo premio de 1ª ordem.

Esse concurso foi julgado em sessão do corpo academico de 7 de novembro de 1887 e não obstante haver sido esse julgamento feito sem que tivesse havido pretensão alguma de formalidade legal, levantou elle agitada e ruidosa questão de mui funestas e deploraveis consequências para a Academia das Bellas Artes.

[...]

¹⁴⁸ Carta endereçada ao Ministro do Estado da Instrução, Correio e Telégrafos por Oscar Pereira da Silva. 16 de maio de 1890. (In: Pasta do artista – Oscar Pereira da Silva [Avulsos]). Arquivo Museu D. João VI - UFRJ.

¹⁴⁹ Vale notar que Belmiro viajou para a Europa para prosseguir os seus estudos ainda em 1888, permanecendo em Paris por 5 anos através do auxílio do próprio Bernardelli e de outros amigos como Angelo Agostini. REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida**: 1858 – 1935. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1984, p. 20.

O corpo academico submetteu-se a essa solução **sem firmar protêsto de espécie alguma** e o facto entrou assim naturalmente na ordem dos factos consummados.

Ate agora não se deu cumprimento nem a esse referido aviso [6 de março] nem ao que foi posteriormente determinado [...]

Hoje que são passados mais de dois annos e meio depois desse julgamento [...], o que me parece melhor é abrir-se o novo concurso, o qual não se faça esperar por mais tempo, para que não se agravem ainda mais as penosas consequências desse mesmo facto, que tanto tem entôrpecido a Academia em suas condições de vitalidade e movimento.

Esta é minha opinião, seja-me porém, licito acrescentar que, não obstante este meu modo de vera vossa elevada e esclarecido criterio vos inspirara o que julgardes mais acertado [...].

Saude e Fraternidade
Ernesto Gomes Moreira Maia¹⁵⁰

No “Despacho do Sr. Ministro” nota-se o quanto a estratégia do pintor foi deveras eficaz, como notou Marcela Formico¹⁵¹. O então Ministro da Fazenda, Rui Barbosa (1849 – 1923), que também foi consultado, alegou a existência da verba exigida pelo pensionato, pois segundo ele “não só para pagamento de pensão como para ajuda de custo, nada tenho a oppor, parecendo-me que pode ser concedido o premio requerido¹⁵².”

No entanto, outro pedido seria redigido pelo artista, e endereçado ao Ministro, que o julgou, desta vez, indeferido. Em ofício datado de 22 de setembro de 1890, perto do momento de seu embarque, Pereira da Silva solicitava a Benjamin Constant

"liberdade da escolha do lugar onde melhor possa frequentar os ateliers reputados, os mais celebres, e não ser obrigado a cingir-se ao que determina o Regulamento da mesma Academia que o **inhibe de usufruir as lições as mais proveitosas dos melhores mestres**, e assim estar de harmonia com o premio "Viagem a Europa", que acaba de lhe ser conferido."¹⁵³

O corpo acadêmico, quando consultado pelo diretor Moreira Maia, a respeito sobre o assunto contido na petição do pensionista, remetida ao Ministro Benjamin Constant, "seguir livremente para a Europa", recusou o ousado pedido. Aos olhos da Academia, o aluno ultrajou, com essa sua petição, as regras impostas aos vencedores do Prêmio de Viagem, ao

¹⁵⁰Carta endereçada ao Ministro do Estado da Instrução, Correio e Telégrafos Benjamin Constant por Ernesto Moreira Maia, diretor da Academia de Belas Artes. 5 de junho de 1890. In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M à Z. Fundo (92). Série Educação (Ofícios e Atas). (Código IE 7). Arquivo Nacional – RJ. Citado na relação de fontes da dissertação de FORMICO, Marcela. Op. cit. 2012. Grifos meus.

¹⁵¹ FORMICO, Marcel. Op. cit. 2012, p. 36.

¹⁵² “Despacho do Sr. Ministro. 10 de junho de 1890. In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M à Z. Fundo (92). Série Educação (Ofícios e Atas). (Código IE 7). Arquivo Nacional – RJ.

¹⁵³ Ofício de Oscar Pereira da Silva ao Ministro da Instrução Pública Correios e Telégrafos. 22 de setembro de 1890. Grifos meus. In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M a Z (Dossiê Oscar Pereira da Silva). Série Educação (Ofícios e Atas). Código 92 - IE⁷ 42. Arquivo Nacional - RJ.

sentido daquele prêmio na formação do aluno, que incluía certos "controles" de seus passos, uma medida de atestar seus avanços, os progressos em meio ao ambiente artístico enquanto pensionista da Academia brasileira.¹⁵⁴ Como se sabe, Oscar enviou, como exigências aos pensionistas, uma série de obras, os chamados "envios" para o Brasil¹⁵⁵. Sobre o caso, sintetizou Moreira Maia no seu ofício ao Ministro Constant:

"[...] se a referida petição tivesse benevolento deferimento ficaria por esse modo constituído um caso novo sem precedente nem justificação de especie alguma e que traria a desvantagem de desvirtuar os beneficos intuitos da lei que creou o logar de pensionista nas condições de um elevado premio de emulação com definidos direitos e deveres correlativos."¹⁵⁶

O corpo acadêmico, quando reunido em 6 de outubro, deliberou que Pereira da Silva, enquanto pensionista, deveria se estabelecer em Paris, onde realizaria "seus primeiros estudos, durante três anos, sob as vistas do Ministro do Brasil". Da França, o artista seguiria para "a Itália, onde nas mesmas condições os completará nos dois ultimos annos do tempo que lhe é concedido".¹⁵⁷

Na bibliografia que versou sobre a trajetória artística de Pereira da Silva, sua passagem pela Itália não foi mencionada. As correspondências remetidas pelo artista ao Brasil são, todas

¹⁵⁴ O Artigo 5º previa "enviar no primeiro 1º ano: oito 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 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."

¹⁵⁵ Marcela Formico fez um levantamento sistemático das obras realizadas por Oscar Pereira da Silva durante o pensionato no Exterior, entre os anos de 1890 a 1895. São elas: "*Nu feminino*" (academia 189?). Óleo sobre tela 80 x 50 cm. Museu D. João, Rio de Janeiro; "*Dorso de Mulher*". 1893. Óleo sobre tela. 90 x 64 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; "*Nu masculino*" (academia 189?). Óleo sobre tela. 81 x 50 cm. Museu D. João VI, Rio de Janeiro; "*Nu masculino de pé com braço direito levantado*". Óleo sobre tela. 83 x 51 cm. 1891. Museu D. João VI, Rio de Janeiro; "*Encontro de Mathilde e Dante*". Óleo sobre tela. 130 x 96 cm. 1891. Cópia de Albert Maignan, 1881. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; "*Excomunhão de Roberto, o piedoso*". 1892. Cópia de Jean-Paul Laurens, 1875. Óleo sobre tela. 79, 5 x 115 cm. Museu D. João VI, Rio de Janeiro; "*Cristo morto*". 1892. Óleo sobre tela. 26 x 74, 7 cm. Museu D. João VI; "*Le mendiant dans la cour*". 1893. Óleo sobre tela. 122 x 79 cm. "*Consertador de porcelana*". 1894. Óleo sobre tela. 92 x 73 cm. encontrar localização; "*Cabeça de escrava*". 1892. Óleo sobre tela. 42 x 30 cm. Coleção João da Cruz Vicente de Azevedo. As cartas remetidas de Paris pelo artista (e também da Legião dos Estados Unidos do Brasil na França), preservadas no Arquivo do Museu D. João VI, atestam a chegada dos "envios" conforme as regras da Academia.

¹⁵⁶ Ofício de Ernesto Gomes Moreira Maia a S. Ex. o Snr. General Doutor Benjamin Constant Botelho de Magalhães Ministro e Secretario de Estado dos Negocios da Instrução Publica, Correios e Telegraphos. 8 de outubro de 1890. In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M a Z (Dossiê Oscar Pereira da Silva). Série Educação (Ofícios e Atas). Código 92 - IE⁷ 42. Arquivo Nacional - RJ.

¹⁵⁷ Ofício de Ernesto Gomes Moreira Maia a S. Ex. o Snr. General Doutor Benjamin Constant Botelho de Magalhães Ministro e Secretario de Estado dos Negocios da Instrução Publica, Correios e Telegraphos. 10 de outubro de 1890. In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M a Z (Dossiê Oscar Pereira da Silva). Série Educação (Ofícios e Atas). Código 92 - IE⁷ 42. Arquivo Nacional - RJ.

elas, endereçadas de Paris¹⁵⁸, assim como a carta de recomendação, escrita de próprio punho por Gérôme, que atestou os progressos de seu *élève*, datada de 13 de novembro de 1894, denotando, assim, a permanência de Pereira da Silva na capital francesa, inclusive nos últimos dois anos de seu pensionato, quando deveria, de acordo com o ofício de Moreira Maia a Benjamin Constant, completar seus estudos em Roma¹⁵⁹. Possivelmente, Oscar passou pela "cidade eterna", destino, igualmente frequentado, além da capital francesa, por outros artistas, quando residentes no exterior, ainda que os registros sobre sua permanência por lá, não ficaram preservados, ou são, atualmente, desconhecidos.¹⁶⁰ O certo é que os cinco anos de "estudos formais", vinculados a uma instituição de ensino, foram realizados mesmo em Paris, conforme registrou o próprio artista em sua carta com o pedido de verba para execução de um quadro em ponto grande, que nunca foi realizado¹⁶¹.

1.2 "A Esperança de um novo porvir" - o quadro "Proclamação da República, 15 de novembro de 1889": estratégico na trajetória do pintor?

Antes mesmo do envio de sua petição, escrita, em 1890, de próprio punho ao Ministro Benjamin Constant, pela qual recorreu ao seu direito de pensionista no Exterior, Oscar Pereira da Silva parece ter lançado mão de outra estratégia com vistas, a solucionar a questão do malogrado "Prêmio de Viagem".

Poucos semanas depois do "15 de novembro", o jornal "Diário de Notícias" do Rio de Janeiro anunciava que:

A PROCLAMAÇÃO DA REPUBLICA

Está exposto no *atelier* Paris, à rua dos ouvires, um bello quadro devido ao habil pincel do distincto paysagista Oscar Pereira da Silva.
Procurando representar na tela o grandioso ato da proclamação da Republica effectuado no campo da Acclamação, no mesmo campo onde foi outr'ora

¹⁵⁸ Ofício de Oscar Pereira da Silva ao Exmo Senhor Dr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores. 30 de novembro de 1894. In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M a Z (Dossiê Oscar Pereira da Silva). Série Educação (Ofícios e Atas). Código 92 - IE⁷ 42. Arquivo Nacional - RJ.

¹⁵⁹ Atestado de M. Gérôme, Membro do *Institut*, mostrando o adiantamento de seu aluno Oscar Pereira da Silva. 13 de novembro de 1894. : Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M a Z (Dossiê Oscar Pereira da Silva). Série Educação (Ofícios e Atas). Código 92 - IE⁷ 42. Arquivo Nacional - RJ.

¹⁶⁰ Sobre a Itália, como um centro de formação para os artistas brasileiros durante o século XIX, além da França, cf o artigo de Camila Dazzi "Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia da Unicamp**. n. 10, jul. - dez, 2008.

¹⁶¹ Ofício de Oscar Pereira da Silva ao Exmo Sr. Dr. Antonio Gonsalves Ferreira Ministro da Justiça e Negócios Interiores. 14 de janeiro de 1896. In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M a Z (Dossiê Oscar Pereira da Silva). Série Educação (Ofícios e Atas). Código 92 - IE⁷ 42. Arquivo Nacional - RJ.

levantado o Imperio, póde-se diser, aproveitou o digno pintor perfeitamente o acontecimento, reproduzindo tudo quanto na ocasião se deu. O quadro a que nos referimos já que foi mostrado ao sr. Marechal Deodoro, chefe do governo provisório, e será hoje exposto no *Salon* do Paiz.¹⁶²

[imagem 1. 4] Oscar Pereira da Silva. **Proclamação da República, 15 de novembro de 1889.** 1889. Óleo sobre tela. 80,0 x 124, 0 com. Museu Casa de Benjamin Constant. Ibram/ MinC, Rio de Janeiro. nº 002, 2013.

O quadro [imagem 1.4], exposto no atelier Paris, na rua do Ouveires, centro do Rio de Janeiro, e que se encontra atualmente no Museu Casa de Benjamin Constant¹⁶³, apresenta o momento em que a guarda está aquartelada diante do Ministério da Guerra, saudando a proclamação da república. Há um grupo central no qual, apesar do tamanho apequenado das figuras, possivelmente estão Deodoro e outros protagonistas do feito que derrubou o Império. Eles todos estão diante dos canhões que, ao dispararem as salvas de tiros, produzem uma névoa que se espraia no ar. Próximo do primeiro plano, oficiais se ombreiam em posição de guarda, todos de costas para o observador, criando uma barreira humana à frente da massa de populares que, cheia de entusiasmo, se aperta para acompanhar o desenrolar dos acontecimentos. Apenas homens brancos, muitos deles "encartolados", assistem à ação, que mais se assemelha a uma parada militar. Mulheres, homens negros ou religiosos não vistos no meio da multidão. A arquitetura denota com precisão o lugar, o Campo de Sant'Ana, e o céu límpido, o momento do acontecimento, a manhã do dia 15 de novembro.

¹⁶² Jornal Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1889. p. 1, col. 4.

¹⁶³ A respeito da atribuição desta pintura, preservada no Museu Casa de Benjamin Constant, a Oscar Pereira da Silva será discutido mais a frente. Os resultados das investigações que me permitiram tal atribuição foram publicados em um artigo intitulado cf. LIMA JUNIOR, Carlos. Apressados pincéis. Uma das primeiras pinturas a retratar a República ficou desconhecida por mais de um século, e tem agora seu paradeiro desvelado. **Revista de História da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.** Ano 10. Janeiro de 2015.

Neste sentido, estamos de acordo com Arthur Valle¹⁶⁴, quando afirma que o quadro de Pereira da Silva, conhecido até então somente pelas suas reproduções, tem uma importância significativa para a historiografia da arte brasileira, já que se trata de uma das poucas imagens conhecidas que lida com o dilema levantado pelo historiador José Murilo de Carvalho, no seu livro "A Formação das Almas", no qual afirma que no nascimento da República brasileira "era difícil, se não impossível, elaborar um mito de origem baseado na predominância civil".¹⁶⁵

Pereira da Silva, engrandece o feito, realizado em praça pública, à vista de todos. O momento escolhido, o da salva de canhões, contribui para dar um ar solene ao evento, conduzido pelas mãos dos militares. Ainda que apartado, o "povo" é ali caracterizado, participante como "testemunha ocular". O menino, de camisa branca, situado entre os populares, quase ao centro, um dos únicos da composição que está voltado para o observador, parece insinuar, ao elevar o seu braço esquerdo, e abrir sua boca, o seu aceite pelo novo regime que se instalava. Essa figura, talvez, concentra o desejo de "esperança de um novo porvir", que a República poderia significar, não só para os destinos do país, mas, sobretudo, para o próprio artista.

A intenção de Oscar Pereira da Silva, ao apressar os pincéis para expor aos olhos do público sua tela sobre a Proclamação da República, logo após o 15 de novembro de 1889, pode ser compreendida como uma forma de mobilizar para si a atenção dos novos atores políticos que ascendiam ao poder, e assim, revisitar a contenda do "Prêmio de Viagem de 1887" - uma "ruidosa questão" das Belas Artes, legada pelo Império à nascente República. É provável que Pereira da Silva vislumbasse na queda da monarquia um momento propício para reverter aquela situação. E a manobra, como veremos, parece ter surtido efeito.

Podemos traçar um paralelo entre a ação de Pereira da Silva, com a realizada por Pedro Américo de Figueiredo e Mello, que no início de sua carreira, idealizou a tela "Batalha do Campo Grande" (1871) num momento favorável, já que homenageava a atuação de um membro da família Imperial, o Conde D'Eu, enquanto "comandante em chefe" de uma das batalhas ocorridas em 1869, ou seja, nos momentos finais da Guerra do Paraguai, cuja vitória recaía pelo lado brasileiro. A obra renderia a Américo, depois de exposta na EGBA de 1872, notoriedade e uma comenda da Ordem de Cristo, concedida pelo próprio Imperador Pedro II, além da encomenda, por parte do Governo Imperial de outra grande tela, cuja escolha do

¹⁶⁴ VALLE, Arthur. "Transnational Dialogues in the Images of A Ilustração, 1884 - 1892. **RIHA Journal** 0115. January, 2015. p. 28.

¹⁶⁵ CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas: o imaginário da república no Brasil** (1990). São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 52.

artista foi a de retratar um outro momento da Guerra do Paraguai, "A Batalha do Avaí",- tela finalizada em 1877.¹⁶⁶

Do *atelier* da Rua do Ovíres, para o *Salon* do Paiz (possivelmente o jornal o Paiz), a tela seguiu para Exposição Geral de Belas Artes do ano de 1890, primeira mostra realizada no período republicano¹⁶⁷, ainda que organizada durante o regime anterior.¹⁶⁸ O quadro "Proclamação da República, 15 de novembro de 1889", consta no Catálogo da Exposição. Neste sentido, passou pelo "jury de admissão" que impunha a chancela entre os "trabalhos artísticos" a serem vistos, ou não, pelo grande público entre os salões da mostra.¹⁶⁹ Para a Academia, ter uma obra que homenageasse o novo regime político inserida na Exposição, poderia sinalizar o apoio da instituição, tão marcada por seus vínculos com o poder monárquico (inclusive carregando o "Imperial" no nome até meses antes) à República recém-proclamada¹⁷⁰.

A imagem contida na tela que então circulava, vinha de encontro aos primeiros anseios de se resguardar, visualmente, a memória do episódio, corroborando, assim, com a tentativa de dar ao recente evento conotações de um "fato histórico" que entrasse de vez na agenda do calendário de celebrações nacionais, e que pudesse legitimar a nova ordem, junto de seus atores políticos¹⁷¹. A representação parece ter atraído, rapidamente, os olhares daqueles que o artista celebrava em cores: Deodoro da Fonseca, como sublinha a nota do Diário de Notícias, estava ciente de sua existência, e a sua exposição no saguão do jornal *O Paiz*, denota, de certa maneira, o aceite do quadro por mais um daqueles que estava envolvido na queda do Império, já que o referido jornal era de propriedade de Quintino Bocayuva (1836

¹⁶⁶ Sobre essa questão CHRISTO, Maraliz. Op. cit. 2005a; ZACCARA, Madalena. **Pedro Américo**: um artista brasileiro do século XIX. Recife: Editora Universitária UFPE, 2011. p. 85 - 103; SCHWARCZ, Lília & STUMPF, Lúcia Klück & LIMA JUNIOR, Carlos. **A Batalha do Avaí - a beleza da barbárie**: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2013.

¹⁶⁷ Como ressalta Camila Dazzi, a Exposição de 1890 ocorreu sob o regime republicano, no entanto, organizada pela Academia, que já havia, porém, perdido o "Imperial" do seu nome. Por esse motivo, ela não pode ser considerada a primeira exposição organizada pela Escola Nacional de Belas Artes. A República foi proclamada 1 ano antes, em 1889. DAZZI, Camila. Op. cit. 2011, p 29. A Exposição ocorreu de março a maio de 1890.

¹⁶⁸ "Proclamação da República, no dia 15 de Novembro de 1889, do Sr. Oscar Pereira da Silva, ex- aluno da Academia, Brasileiro." In: **CATÁLOGO da Exposição Geral de Bellas Artes**. Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & c., 1890, p 50.

¹⁶⁹ Conforme nota publicada no Jornal *O Paiz*, de 3 de fevereiro de 1890, a pedido do Secretário da Academia de Belas Artes, Raul D'Avila Pompéia, os trabalhos não aceitos pelo "jury de admissão de trabalhos artísticos", seriam expostos em sala especial, mas "excluídos do catálogo".

¹⁷⁰ Além da tela de Pereira da Silva, um projeto de busto do Marechal Deodoro é mencionado no catálogo da Exposição. Sabe-se que alguns trabalhos expostos, e que passaram pelo juri de admissão, não constaram no Catálogo. *Caipiras negaceando*, de Almeida Junior, ainda que exposto, não foi inscrito no Catálogo da mostra. Agradeço a pesquisadora Fernanda Mendonça Pitta pela informação concedida.

¹⁷¹ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **As Festas que a República manda guardar**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 2, n. 4, 1989. p. 175.

– 1912)¹⁷². Neste caso tratava-se de alguém diretamente envolvido na proclamação da República, o que é corroborado pelo cargo de primeiro Ministro das relações exteriores que assume já nos primórdios do novo regime¹⁷³.

É preciso ainda lembrar que Benjamin Constant, Ministro de Estado da Instrução, Correios e Telégrafos, ao lado de Deodoro e Quintino Bocaiuva, era o terceiro elemento da tríade dos protagonistas do 15 de novembro¹⁷⁴, a qual pintura de Oscar se remetia diretamente. Foi Constant, como já citado, em ofício de 13 de outubro de 1890, quem autorizou o embarque de Pereira da Silva a Paris, custeado pelo Governo brasileiro. Significativo neste sentido, o quadro figurar justamente na residência do Ministro, após a exposição inicial. Não se sabe ao certo se foi Constant quem o adquiriu, ou se foi uma oferta feita pelo próprio pintor, após o consentimento do ministro ao seu Prêmio de Viagem.¹⁷⁵

Silenciada nos estudos sobre a produção de Pereira da Silva, os destinos desta pintura permaneceriam por muito tempo incertos¹⁷⁶. Foi a partir de uma nota do jornal *O Paiz*, datada de 31 de dezembro de 1890¹⁷⁷, que divulgava a reprodução de um quadro de Pereira da Silva no periódico português *O Occidente*,¹⁷⁸ que se foi possível visualizar uma reprodução do quadro [imagem 1.5], até então desconhecido do pintor.¹⁷⁹ No número dessa revista lusitana, de 21 de novembro de 1890, encontra-se a reprodução do quadro assinado pelo "Sr. Oscar da

¹⁷² Grande propagandista da República que ao ser proclamada assumiu a pasta das Relações Exteriores. CARVALHO, José Murilo de. As proclamações da República. In: **A formação das almas**: o imaginário da república no Brasil (1990). São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 37.

¹⁷³ Idem, ibidem.

¹⁷⁴ Idem, ibidem.

¹⁷⁵ Ofício do Ministro dos Negócios da Instrução Pública, Correios e Telegraphos Benjamin Constant Botelho de Magalhães. 13 de outubro de 1890. In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M a Z (Dossiê Oscar Pereira da Silva). Série Educação (Ofícios e Atas). Código 92 - IE⁷ 42. Arquivo Nacional - RJ. A documentação preservada no arquivo do Museu Casa Benjamin Constant não possibilitou a resolução de tais dúvidas.

¹⁷⁶ Essa tela de Pereira da Silva não aparece citada nos principais estudos dedicados ao artista, ou mesmo nos dicionário de artistas plásticos consultados, nem no Catálogo organizado pela Profa. Ruth Sprung Tarasantchi de 2007.

¹⁷⁷ Assim dizia nota: O numero Occidente de 21 de novembro findo traz, alem de outras interessantes gravuras, o retrato do generalissimo Deodoro e uma reproducção do quadro de Oscar Pereira da Silva que representa a praça da República na manhã do dia 15 de novembro de 1889.

¹⁷⁸ O jornal mencionado *O Occidente*, era um periódico português que circulou ao longo do século XIX e também nas primeiras décadas do século XX, cujo conteúdo muitas das vezes remetia-se a acontecimentos e personalidades políticas do Brasil. Nesse número, publicado em 21 de novembro, a figura de Deodoro estampa a primeira página (encimando o brasão com as armas do novo regime) celebrando assim o “primeiro anniversario da republica dos Estados Unidos do Brazil”; um longo artigo intitulado “Marechal Deodoro” recordava como o Proclamação havia ocorrido pacificamente, “sem derramamento de sangue”, e também comentava as comemorações ocorridas na embaixada brasileira em Lisboa. O número da Revista trazia ainda mais duas gravuras, uma que representava a festa na Embaixada, e a outra, que ocupava uma página inteira, cuja legenda era “Proclamação da República dos Estados Unidos do Brazil, na manhã de 15 de novembro de 1889 – Quadro por Oscar da Silva. Pintor Brasileiro (Segundo uma photographia)”. *O Occidente*: Revista Illustrada de Portugal e do Extranjeiro. 21 de novembro de 1890. 13º anno, volume XIII, N. 429. p. 260 – 261.

¹⁷⁹ Esse quadro, pela bibliografia consultada, nunca foi estudado, e não existem reproduções conhecidas, além daquelas da época de sua produção, que serão citadas no correr do texto.

Silva, artista brasileiro [...] [que representa] a artilharia em frente do quartel de Sant'Anna, salvando com vinte um tiros a proclamação da republica feito pelo general Deodoro, Quintino Bocayuva e Benjamin Constant". As informações sobre a tela em questão ficaram ainda mais completas com a identificação de uma outra nota, publicada agora no *Jornal do Commercio*, em 16 de março de 1939, logo após a morte do artista, que permitiu elucidar o local em que estava a pintura. Recordaria a passagem que

"Encontrando-se no Rio por ocasião da proclamação da República e tendo assistido ao acto, do edificio da Prefeitura, esboçou a scena no momento, reproduzindo-a depois em magnífico quadro histórico elogiado pelo seu protagonista o Marechal Deodoro, figurando hoje na Casa de Benjamin Constant."¹⁸⁰

Foi graças a reprodução da pintura contida na revista portuguesa que se pode aferir que aquela tela de título "Proclamação da República"¹⁸¹, pertencente ao Museu Casa de Benjamin Constant, no Rio de Janeiro, cuja datação e autoria eram desconhecidas [**imagem 1.4**], se tratava da mesma produzida, e exposta, por Pereira da Silva em 1889.

¹⁸⁰ Nota de jornal preservada na pasta do artista "Oscar Pereira da Silva", pertencente a Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Trata-se da publicação de uma entrevista concedida por "Durval Amaral, advogado em S. Paulo e grande amigo de Oscar Pereira da Silva" Esforços foram feitos no sentido de atribuir a autoria da tela. Para Renato Lemos, teria sido feita por Henrique Bernardelli, já Isabel Portella, discordando de Lemos, fez a seguinte afirmação: [...] depois de uma pesquisa estilística e uma análise de outro quadro intitulado Proclamação da República de 1893 que se encontra na Pinacoteca do Estado de São Paulo de autoria do artista paulista Benedito Calixto, podemos **quase** afirmar que o quadro que se encontra no MCBC [Museu Casa de Benjamin Constant] seja realmente de Benedito Calixto.¹⁸⁰ Como alertou Carlo Ginzburg, datar (e podemos aqui também incluir o verbo "atribuir") uma pintura baseado em "bases exclusivamente estilísticas" é sempre tarefa difícil. Os dados documentais externos são, igualmente, precisos para tal tarefa. GINZBURG, Carlo. **Investigando Piero**. São Paulo: Cosac&Naify, 2010, p. 15.

¹⁸¹ De acordo com a ficha do "Acervo Museológico" do Museu Casa de Benjamin Constant, consta que a tela, (Registro 0081), já passou por 3 restaurações, sendo a primeira de 1969, a segunda de 1975 e a última de 2007. De acordo com o relatório de "Restauração das Obras do Acervo do Museu Casa Benjamin Constant", redigido pelo Atelier Marylka Mendes Consultoria e Restauração (2007), a camada pictórica do quadro apresentava perda de aproximadamente 30 % da área total. (p. 1). Tais intervenções implicam certamente na análise, já que a obra que chegou até nós possivelmente apresenta características (seja em relação a cor, ao desenho das figuras e etc.) diferenciadas quando da exposição pela primeira vez em 1889. Agradeço a Marcos Felipe de Brum Lopes, historiador do Museu Casa Benjamin Constant, pelo acesso a tais informações.

[imagem 1.5] Proclamação da República dos Estados Unidos do Brazil, na manhã de 15 de novembro de 1889. In: *O Occidente*: Revista Illustrada de Portugal e do Extranjeiro. 21 de novembro de 1890. 13º anno, volume XIII, N. 429. p. 260 – 261.

[imagem 1. 4] Oscar Pereira da Silva. **Proclamação da República, 15 de novembro de 1889.** 1889. Óleo sobre tela. 80,0 x 124,0 cm. Museu Casa de Benjamin Constant. Ibram/ MinC, Rio de Janeiro. nº 002, 2013.

Como já mencionado, a tela, no final do ano de 1890 foi escolhida para ser reproduzida no periódico português, "O Occidente", como parte integrante da reportagem a respeito do primeiro ano da implantação da República no Brasil. Sobre esta, acompanhava a seguinte explicação:

Á extrema amabilidade do Sr. Vieira da Silva, dignissimo consul geral do Brazil em Lisboa, devemos o poder reproduzir nas paginas d'

OCCIDENTE o quadro da proclamação da republica do Brazil pintado pelo Sr. Oscar da Silva, artista brasileiro.

Foi o Sr. Vieira da Silva quem nos facilitou a photographia de que a nossa gravura é copia, **photographia que lhe foi enviada do Rio de Janeiro pela redacção do jornal o Paiz nas salas do qual este quadro está em exposição.**

Sem poder avaliar o merito da pintura, visto que não conhecemos o original, **este quadro é a reproducção da grande scena que se passou no Rio de Janeiro no dia 15 de novembro de 1889, e tem por isso todo o valor historico de um facto de tão alta importancia para a vida de uma grande nação.**

Archival-o em nossas paginas é archivar um precioso documento para a historia do Brazil, a que Portugal não é indifferente pelos laços intimos que ligam estas duas nações irmãs.

O quadro representa a artilharia formada em frente do quartel do Campo de Sant' Anna, salvando com vinte e um tiros a proclamação da republica, feito pelo general Deodoro, Quintino Bocayuva e Benjamin Constant.¹⁸²

Além de ser reproduzida n' Occidente, o quadro de Pereira da Silva estampou ainda, anteriormente, o francês *Le Monde illustré*, de 30 de novembro de 1890, além do também português, "A Ilustração", de 5 de fevereiro de 1890, o que denota a grande circulação da imagem, logo após a sua idealização.¹⁸³

O jornal "Gazeta de Notícias" do Rio de Janeiro, de 4 de janeiro de 1890, noticiou em pequeno anúncio uma informação que pode ser instigante para se compreender a solução escolhida pelo artista ao representar a Proclamação da República. Diz a nota:

PROCLAMAÇÃO

Photographia da proclamação da Republica dos Estados-Unidos do Brazil, no dia 15 de novembro, no campo d' Acclamação, **representando as forças do exército e armada nacional, na ocasião em que a artilharia, postada em frente ao quartel general, salvava esse grande acontecimento.** Preço 2\$500

Vendem-se e recebem-se encomendas para o interior, na photographia da rua do Ouvires n. 69; casa de A.A Faria.

As encomendas superiores a 50 exemplares terão abatimento de 10%.¹⁸⁴

A descrição sobre a composição em *O Occidente* quando diz que "O quadro representa a artilharia formada em frente do quartel do Campo de Sant' Anna, salvando com vinte e um

¹⁸² **O Occidente:** Revista Illustrada de Portugal e do Extranjeiro. 21 de novembro de 1890. 13º anno, volume XIII, N. 429. p. 260 – 261.

¹⁸³ Tais reproduções foram identificadas e analisadas por Arthur Valle em recente seu artigo: "Transnational Dialogues in the Images of A Ilustração, 1884 - 1892. **RIHA Journal** 0115. January, 2015.

¹⁸⁴ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1890. Podemos pensar, apenas como hipótese, se esta fotografia também não se tratava de uma reprodução do próprio quadro de Pereira da Silva.

tiros a proclamação da república” se assemelha a esta feita pelo anúncio de venda da fotografia ao afirmar que “representando as forças do exército e armada nacional, na ocasião em que a artilharia, postada em frente ao quartel general, salvava esse grande acontecimento”. Podemos supor que diante o exímio tempo para se idealizar uma composição sobre a história recente do país e concluí-la a tempo para a mostra - o que esbarraria, de certa maneira, nas etapas prolongadas que procediam à composição de um quadro de gênero histórico que demandava estudos preparatórios até se conceber a composição final, - pode ter feito com o artista recorresse à fotografia para elaborar a base da representação.¹⁸⁵

Outras representações sobre o episódio foram elaboradas no mesmo período, na década de 1890, como a tela "A Proclamação da República" de Henrique Bernardelli [imagem 1.6], fruto de uma encomenda¹⁸⁶. Nesta a figura equestre de Deodoro, posicionado diante a arcada do Ministério da Guerra, é retratado erguendo o boné¹⁸⁷, acompanhado por Benjamin Constant e Quintino Bocaiúva, ambos a cavalo, ao fundo do quadro, personagens reiterados na tela de Pereira da Silva. A outra pintura, detida ao evento é assinada pelo pintor Benedito Calixto de Jesus, e datada de 1893 [imagem 1.7], que se encontra na Pinacoteca do Estado de São ¹⁸⁸.

É interessante notar que são vários os pontos de contatos entre as telas de Calixto e Pereira da Silva tais como o ângulo escolhido a ser retrado; a semelhança na disposição dos edifícios, a pose de vários oficiais espalhados nas superfícies das duas composições [imagens 1.8 e 1.9]. Entretanto, a faixa de populares que ocupa o primeiro plano na tela de Oscar, está ausente na de Calixto. A atenção deste artista recai na salva ao novo regime, a ação dos militares, ao disparo dos canhões, à agitação das tropas. Apenas as diminutas figuras, em pé, e não montados a cavalo, situados na extrema direita do quadro, atrás daquele com os braços erguidos, são os que parecem sinalizar a presença de civis em meio aos "fardados". [imagem 1.10]¹⁸⁹

¹⁸⁵ Infelizmente, não localizamos a fotografia durante as nossas buscas.

¹⁸⁶ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **A pintura de história no Brasil do século XIX**: panorama introdutório. Revista Arbor Ciência, Pensamiento y Cultura. Nov. – Dez. 2009, p. 1160.

¹⁸⁷ Sobre a ausência da espada no quadro de Bernardelli, José Murilo de Carvalho explica que “[...] a falta da espada se deve certamente ao fato de ter Deodoro posado para o quadro. A 15 de novembro, ele não levava a espada, apesar de depoimentos em contrário. Representá-lo erguendo a espada coruscante [...] seria violar por demais a verdade dos fatos. Já bastava a dúvida sobre o sentido do gesto de erguer o boné.” CARVALHO, José Murilo. Op. cit. p. 40.

¹⁸⁸ Pouco se sabe a respeito das possíveis motivações que incitaram Benedito Calixto na produção desta pintura. Para uma breve explicação da cena retratada, cf. "Benedito Calixto, Proclamação da República". In: **ARTE NO BRASIL: uma história na Pinacoteca de São Paulo**. (Catálogo). 2011. p. 128 - 129.

¹⁸⁹ Vale notar que na tela de Bernardelli, apenas a figura de um homem, com o chapéu erguido, é inserido entre os oficiais, aludindo, talvez, à adesão popular ao novo regime.

[imagem 1.6] Henrique Bernardelli. **A proclamação da República**. 1890. Academia Militar de Agulhas Negras. Rio de Janeiro.

[imagem 1.7] Benedito Calixto. **Proclamação da República**. 1893. Óleo sobre tela. 123,5 x 198 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[imagem 1.4] Oscar Pereira da Silva. **Proclamação da República, 15 de novembro de 1889.** 1889. Não assinado. Óleo sobre tela. 80,0 x 124, 0 com. Museu Casa de Benjamin Constant. Ibram/ MinC, Rio de Janeiro. nº 002, 2013.

[imagem 1.8] (detalhe da tela de Calixto) e [imagem 1.9] (detalhe da tela de Pereira da Silva]

[imagem 1.10] - detalhe, canto direito da tela de Calixto.

Se a autoria e datação da pintura de Pereira da Silva foram dados que se apagaram ao longo do tempo, restou-nos a obra. Recebendo atenção no momento em que foi exposta, "Proclamação da República", de Pereira da Silva, teve sua circulação, enquanto imagem, um tanto restrita, já que reclusa numa coleção particular por muitos anos, logo após sua produção. Apesar de sua ampla exposição (e reprodução), seu trânsito social teve fim, quando depositada na residência de Benjamin Constant no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro.¹⁹⁰ A morada do ministro tornou-se uma "Casa Museu" apenas na década de 1980. Foi tal iniciativa que permitiu o contato de um público mais ampliado novamente com a obra, apresentada nesse "cenário" menos do que obra de arte, e mais como uma representação de um evento que serve para qualificar o proprietário da residência, homenageado por seus feitos enquanto um dos protagonistas da 1ª República no Brasil.

Assim, a tela só passou a ser efetivamente exposta quase cem anos depois de sua elaboração. Isso implicou, possivelmente, numa "visualidade tardia"¹⁹¹, para utilizar aqui o termo empregado pela historiadora Maraliz Christo para "Tiradentes Esquartejado", de Pedro Américo, outra tela que circulou *a posteriori*, anos depois de sua produção, em 1893. Podemos pensar que, dada às condições de acesso até 1982, quando se deu a abertura do Museu, somado aos fatores de dúvidas que pairavam sobre a atribuição de sua autoria e datação, a tela de Pereira da Silva não cristalizou no imaginário nacional como mais uma representação possível do momento em que Deodoro deu salva à República recém-proclamada, mesmo tratando-se de uma das primeiras pinturas detidas ao tema, como ocorreu com aquelas idealizadas por Calixto e Bernardelli, reproduzidas em tantos livros didáticos e textos de cunho historiográfico.

"Proclamação da República" não aparece sequer elencada, citada entre as obras realizadas por Oscar em sua trajetória nos principais manuais e enciclopédias de história da

¹⁹⁰ Em nota do *Correio Paulistano* de 18 de janeiro de 1939 existe a sugestão de outro lugar que a tela tivesse sido exposta, quando diz que "É autor do quadro 'Proclamação da República' atualmente no Ansenal da Marinha". Podemos desconfiar de tal afirmação já que em reportagem do mesmo ano (1939) afirmou que tal obra estava na "Casa de Benjamin Constant". Como pudemos identificar pelos objetos arrolados no Testamento da filha de Benjamin Constant, o quadro já constava entre o bens da família: item "3. um quadro a óleo representando a Proclamação da República. s/d., s/a. visíveis; Moldura simples, escura. Conservação péssima. Dimensões: A 0, 83 L 1,25." Cf. "Relação dos bens arrolados na casa de Benjamin Constant, à Rua Monte Alegre 255, sta. Teresa, D. Federal, de acôrdo com a relação fornecida por seus descendentes dos bens de Da. Maria Joaquina da Costa Botelho de Magalhães, de cerca de 30 anos passados. Arrolamento procedido pelo conservador da D. P. H. A. N. Alfredo T. Rusins, em junho de 1958". Arquivo Museu Casa de Benjamin Constant. Rio de Janeiro.

¹⁹¹ Utilizo aqui o termo aplicado por Maraliz Christo para o quadro Tiradentes Esquartejado que anos após sua produção permaneceu em uma coleção de um Museu, fechado durante anos, e circulou somente depois da abertura desta na década de 1970. CHRISTO, Maraliz. Op. cit. 2005.

arte brasileira.¹⁹² Tornou-se obscurecida, desatrelada à produção de seu idealizador ao longo do tempo. Quem sabe agora, com os documentos a lume, que nos auxiliou a solucionar as dúvidas que pairavam sobre o momento em que fora idealizada, e de sua possível autoria, a tela entre nos debates em relação às diferentes representações visuais elaboradas sobre aquela manhã de “15 de novembro”, e, sobretudo, sobre sua importância para a trajetória de Pereira da Silva, compreendida aqui como uma “tela-chave” que ajuda (re)compor todo esse quebra-cabeça de momentos que antecederam o difícil embarque do artista para Paris em 1890, assim como, as negociações mobilizadas para conquistar aquilo que tanto almejava: o Prêmio de Viagem.

1.3 Do Rio a Paris e, finalmente, São Paulo.

Datada de 13 de outubro de 1890, o ofício de Benjamin Constant dava conhecimento ao Ministro dos Estados Unidos do Brasil na França, sobre a partida de Oscar Pereira da Silva, e pedia devida “proteção e direcção” do pensionista, que logo embarcaria rumo a Paris, para que assim pudesse tirar “o maior proveito do premio obtido, alcançar honrado exito para si e para a patria”.¹⁹³ Quando de sua chegada, Oscar Pereira da Silva foi inscrito como “aluno do atelier” do mestre francês, Jean-Léon Gérôme, em 29 de novembro de 1890¹⁹⁴, dentro da *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*, conforme a anotação feita pelo próprio Gérôme, na parte de cima da carta redigida por Ernesto Gomes Moreira Maia, e endereçada ao diretor da Instituição, Mr. Paul Doubois, pela qual apresentava o aluno brasileiro, e pedia sua proteção. Pereira da Silva foi recomendado, ainda a Doubois, por Gabriel Toledo de Piza, Ministro brasileiro no exterior, em que pedia, igualmente, o acolhimento de seu “*jeune compatriote*”.¹⁹⁵ O artista brasileiro, quando acolhido por Gérôme, parece ter sido um de seus

¹⁹² Como já mencionado anteriormente.

¹⁹³ Ofício do Ministro dos Negocios da Instrucção Publica, Correios e Telegraphos Benjamin Constant Botelho de Magalhães. 13 de outubro de 1890. In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M a Z (Dossiê Oscar Pereira da Silva). Série Educação (Ofícios e Atas). Código 92 - IE⁷ 42. Arquivo Nacional - RJ.

¹⁹⁴ Na sua “*Feuille des Renseignements*” (Folha de Informações) da *École*, Pereira da Silva é inscrito como aluno de “Mr. Gérôme”, no dia 29 de novembro de 1890. Ainda na mesma data foi admitido à “*Bibliothèque*”, “*Cours Oraux*” e permissão de frequentar a “*Galerie*” da *École*. Consta neste mesmo dossiê do artista: Carta de Ernesto Moreira Maia a Paul Doubois. 23 de outubro de 1890. É nesta última que está a inscrição assinada por Gérôme: “*Monsieur le Secrétaire: Je vous pris (?) de vouloir [...] inscrire (?) m. Da Silva au nombre des élèves de mon atelier. Mes cordiales salutations. M. Gérôme. Paris le 29 nov. 1890*”; Carta de Gabriel Toledo de Piza a Paul Doubois. 25 de novembro de 1890. In: AJ⁵² 285 (Quénioux- Syndon) Dossier individuals des élèves Section peinture. Service Microfilm. Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine, França. Tais documentos estão citados, igualmente, na pesquisa empreendida por Marcela Formico em sua dissertação de mestrado sobre o artista.

¹⁹⁵ Do mesmo período, existem ainda mais 3 cartas de recomendação de artistas brasileiros ao diretor da *École*: Fernando Pires Pereira de Carvalho (9 de maio de 1890); Roberto Mendes (17 de novembro de 1890); Manuel

"*élèves admis á l'atelier*" (alunos admitidos ao atelier), e não um dos "*élèves admis an concours d' admission*" (alunos admitidos em concursos de admissão), dentro da *École*, conforme a distinção feita pelo próprio Gérôme, em um de seus documentos preservados no arquivo francês¹⁹⁶. Sabe-se que Oscar frequentou ainda o atelier de Léon Bonnat, dentro da instituição, durante sua estadia em Paris.¹⁹⁷

Não apenas brasileiros, mas aspirantes a carreira artística de variadas nacionalidades tiveram por destino Paris, tida por capital mundial das artes, e em que estava situada a renomada *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. Como sublinhou Barbara Weinberg:

In the late nineteenth century aspiring artists from all over the world, not just Americans, went to Paris. More habitable and beautiful than ever before as a result of Second Empire renovations, Paris like London and Rome - was a storehouse of old art treasures. But the city exuded an unique artistic atmosphere and took an unusual interest in contemporary creative developments. French authorities encouraged art students and artists, supported tuition-free art education (at least for men), and organized Salons and Exhibitions Universelles.¹⁹⁸

Desde de 1863, com a reforma empreendida na *École*, existiam ateliers privados dentro da instituição.¹⁹⁹ Como destaca Marcela Formico, nestes espaços vigoravam uma liberdade de funcionamento, em que as regras eram aquelas elaboradas pelo mestre. Os chefiados por Alexandre Cabanel, pintor bastante próximo do Imperador Napoleão III, e Gérôme, eram os mais requisitados. Retratando temas do distante Oriente, a partir de um cuidado etnográfico, e pela exatidão arqueológica, Gérôme buscava atualizar a pintura de história, não mais como um objeto do Homem Universal, mas um homem particular, definido

Pereira Madruga (22 de outubro de 1894). In: AJ⁵² 973 - Ateliers et Galeries: règlement généraux et règlement internes des différences ateliers. Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine, França.

¹⁹⁶ Consta neste documento, "Atelier de Mr. Gérôme, 1892", duas colunas, com a listagem dos "*élèves admis an concours d' admission*", e outra, "*élèves admis á l'atelier*". Nesta segunda, aparece o sobrenome "Pereira", talvez uma referência possível ao nome de "Oscar Pereira da Silva". In: AJ⁵² 973 - Ateliers et Galeries: règlement généraux et règlement internes des différences ateliers. Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine, França.

¹⁹⁷ Durante as buscas empreendidas na documentação da *École* poucos documentos foram localizados a respeito do atelier de Bonnat. Apenas um lista de presença de alunos foi localizada, cujo o nome de Pereira da Silva esta ausente. Ainda que não datado, possivelmente trata-se da década de 1890, pois consta o nome de Manuel Lopes Rodrigues, pensionista brasileiro que esteve em Paris no mesmo período que Oscar. Cf. "*Présence des élèves de l'atelier de M. Bonnat*" AJ⁵² 973 - Ateliers et Galeries: règlement généraux et règlement internes des différences ateliers. Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine, França. Bonnat, era amigo íntimo de Gérôme. In: ACKERMAN, Gerald M. **Jean-Léon Gérôme**. Sa vie, son ouvre. Paris: ACR Édition, 2010. p. 88

¹⁹⁸ WEINBERG, H. Barbara. The lure of Paris for American painters, 1850 - 1910. In: **The lure of Paris for American painters**, 1850 - 1910. Oklahoma: The Oklahoma City Museum of Art, 2003. p. 13/ 16.

¹⁹⁹ Sobre os ateliers privados dentro da *École* cf. BONNET, Alain. Les ateliers privés. In: **L' Enseignement des arts au XIX^e siècle**: La réforme de L' École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique. Rennes: PUR, 2006.

por sua raça e sua época.²⁰⁰ O tema da venda de escravas judias, em mercados romanos, explorado pelo mestre francês, seria, igualmente, executado por Pereira da Silva em uma composição de tema análogo, durante sua os anos em que frequentou o atelier do mestre francês.²⁰¹

Se o conhecimento do corpo humano e sua exata representação eram aspectos primordiais na formação de qualquer artista, como ressaltou Ana Paula Simioni²⁰², as "Regras do atelier de pintura", assinado por Gérôme, pôde-se observar a centralidade que as aulas de modelo vivo, e o exercício de cópia, a partir do estudo do antigo detinha centralidade nas práticas de ensino ali profetizados.

Art. II Pendant les trois premiers semaines de chaque mois le modèle vivant est pose aussitôt après l'ouverture de l'atelier, la 4^{ème} semaine est consacrée a l'étude de l'antienne; à l'expiration de la semaine d'antique de massier fait connaitre au surveillant de sa section quel sera l'antique pour le mois suivant.

Art. III Le modèle pose durant 5 heures consecutives moin trois repos de huit minutes et un repos de trente minutes, de dix heures à dix heures et demie.²⁰³

Vale ainda notar que frequentar o atelier de um mestre bem situado no sistema institucional francês, como Jean-Leon Gérôme, ou mesmo Cabanel, detentores de mecanismos de legitimação reconhecidos²⁰⁴, significava aos jovens aspirantes, uma possibilidade de inserção maior no circuito artístico, já que eram esses mesmos mestres que ocupavam, inclusive, os postos no juri dos *Salons*²⁰⁵, impondo a chancela daqueles que seriam

²⁰⁰ BONNET, Alain. Op. cit. 2006. p. 188.

²⁰¹ Refiro-me a tela "Escrava Romana", 1894. Marcela Formico debruçou-se com afinco sobre as correlações entre essa pintura de Oscar e as produções de seu mestre Léon Gérôme. cf. FORMICO, Marcela. Op. cit. 2012, em especial capítulo 2.

²⁰² SIMIONI, Ana Paula. Op. cit. 2005. p. 346.

²⁰³ *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Règlement des Ateliers de Peinture. Chef d'atelier: Jean Leon Gérôme.* In: AJ⁵² 973 - Ateliers et Galeries règlement généraux et règlement internes des différences ateliers. Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine, França.

²⁰⁴ O vasto currículo de Gérôme, no qual se destaca várias premiações e condecorações, denota o quanto o nome do artista estava legitimado entre os seus pares: 3ª medalha de ouro no *Salon* de 1847; medalha de 2ª classe no *Salon* de 1848 e Exposição Universal de 1855. Cavaleiro da *Légion d'Honneur* em 1855; professor da *École des Beaux-Arts* de 1864 até o ano de sua morte em 1904; membro do *Institut de France* desde 1865; medalha de honra na Exposição Universal de 1867; medalha de honra no *Salon* de 1874; membro do Conselho Superior de Belas Artes, 1877; Comanditário da *Légion d'Honneur*, 1878; medalha de 2ª Classe para escultura no *Salon* de 1878; medalha de 1ª Classe para escultura em 1884; *hors concours* na Exposição Universal de 1889.

²⁰⁵ BONNET, Alain. **L'Enseignement des arts au XIXe siècle**: La Reforme de L'École des Beaux- Arts de 1863 et la fin du modèle académique. Rennes: PUR, 2006. p. 128

aceitos, ou então recusados, da grande mostra parisiense²⁰⁶ - lugar de excelência de reconhecimento oficial, e determinante na construção da reputação do artista.²⁰⁷

Oscar Pereira da Silva retornou em 1895 ao Brasil. Diferindo da maior parte dos ex-bolsistas da Academia que fincaram seus ateliês no Rio de Janeiro, capital política e cultural do Brasil, ele firmou-se na "capital do café", cidade de vida cultural acanhada, embora em ascensão. Acredito que tal mudança se explique a partir das contendas em torno do Prêmio de Viagem, e seus desdobramentos futuros. Vale notar que ainda que no mesmo ano do embarque de Pereira da Silva a Paris, Rodolpho Bernardelli assumiu a direção da Academia, agora chamada Escola Nacional de Belas Artes, e Belmiro de Almeida, foi contratado professor. Este último ainda foi aquele que deu o parecer negativo a Oscar Pereira da Silva quando pedira à Escola autorização para prolongar por mais dois anos a sua estadia em Paris²⁰⁸. Nesse mesmo período, os professores que lhe concederam o prêmio em 1887 foram afastados, ou então, se aposentaram²⁰⁹. Dificilmente o artista, ocuparia uma cadeira na “secção de pintura” da ENBA diante do corpo acadêmico constituído desde a Reforma de 1890. Isso explicaria sua transferência para São Paulo, após seu retorno da temporada no exterior. À exemplo, talvez, de outros artistas como José Ferraz de Almeida Junior (1850 - 1899), ou mesmo Benedito Calixto, a Capital paulista parecia ser um caminho viável para desenvolver suas atividades artísticas. De professor no Ginásio do Estado, e no Liceu de Artes e Ofícios do Estado de São Paulo, Oscar dividiu as tarefas de suas aulas com a realização de algumas encomendas públicas significativas: do *foyer* do Teatro Municipal, em 1911, às galerias do Museu Paulista na década de 1920²¹⁰.

²⁰⁶ Pereira da Silva participou dos *Salons* do Campos Elíseos - Sociedade dos artistas franceses, conforme destaca em sua carta ao Senhor Ministro de 14 de janeiro de 1896. AJ⁵² 973 - Ateliers et Galeries règlement généraux et règlement internos des différences ateliers. Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine, França.

²⁰⁷ WHITE, Harrison & Cynthia. **La carrière des peintres aux XIX^e siècle**. Paris: Flammarion, p. 91.

²⁰⁸ FORMICO, Marcela. **Oscar Pereira da Silva, último bolsista do Império**. Comunicação apresentada no XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Universidade de Brasília (UNB). Texto inédito. 2012.

²⁰⁹ Bethencourt da Silva jubilou-se em 1888, Maximiano Mafra retirou em 1889 e José Maria de Medeiros em 1891. Cf. *Quadro 2 – Professores, por disciplinas*. In: FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Op. cit. 2001. p. 338 – 339.

²¹⁰ Sobre a atuação de Oscar Pereira da Silva em São Paulo, como as primeiras encomendas para o Museu Paulista, será abordada no capítulo 2 da dissertação.

Capítulo 2

2. O Museu Paulista e os pincéis do artista: enquadrando a questão

Receioso de postergar o principio essencial do *ne sutor* consultei a alguns dos nossos mais illustres artistas sobre o **plano de decoração do Museu**, na sua **escadaria monumental** e no **Salão de Honra**. A S. Paulo vieram os nossos ilustres pintores e esculptor Professores Amoedo e Rodolpho Bernardelli a quem ouvi.

Com elles discuti muito o plano de decoração. O projecto da **sanca** é todo do Prof. Amoedo. O da escadaria tem a aprovação plena do prof. Rodolpho Bernardelli. Conversei longamente com artistas do valor dos Srs. Prof. Brizzolara, Cav. Ximenes, Fernandes Machado, Oscar Pereira da Silva, D. Alberto Gresnigt, entre outros²¹¹.

O pequeno trecho, extraído do Relatório, redigido em 1921, por Affonso d'Escragnotle Taunay, e endereçado a Secretaria do Interior do Estado de São Paulo, sobre o funcionamento do Museu Paulista, no qual ocupava o cargo de diretor desde 1917²¹², informava os nomes de artistas, brasileiros e estrangeiros, consultados a respeito da nova ornamentação interna do Museu, que visava às Celebrações do Centenário da Independência, a serem realizadas na cidade de São Paulo, em setembro de 1922. O nome de Oscar Pereira da Silva está especificado, citado no pequeno trecho, situado pelo diretor, entre os "illustres artistas".²¹³

O recrutamento destes, e de muitos outros que não foram mencionados, estava relacionado ao programa decorativo, encabeçado por Taunay, "rascunhado" ainda em 1919, que vinha sendo colocado em prática, a fim de remodelar o interior do Edifício para as festas centenárias.²¹⁴ O Palácio, de características neoclássicas, construído na década de 1880, com técnicas arrojadas²¹⁵, que passou a abrigar o Museu Paulista²¹⁶, a partir de 1894, era revestido,

²¹¹ RELATÓRIO Referente ao anno de 1921. Revista do Museu Paulista, Tomo XIII, 1922. p. 690 - 691. Grifos meus.

²¹² Cf. BREFE, Ana Claudia. **O Museu Paulista: Afonso Taunay e a memória nacional (1917-1945)**. São Paulo: Unesp/ Museu Paulista, 2005.

²¹³ A respeito do convite aos artistas residentes no Rio de Janeiro e o pleiteamento de Oscar pelas primeiras encomendas, serão analisadas com mais vagar a frente.

²¹⁴ A respeito do programa decorativo esboçado em 1919 será comentado mais a frente, no terceiro capítulo.

²¹⁵ A respeito das técnicas empregadas na construção do edifício cf. FILHO, José Costa de Oliveira. Técnicas construtivas. In: WITTER, José Sebastião (Direção Geral). **Museu Paulista: um monumento no Ipiranga**. História de um edifício centenário e de sua recuperação. São Paulo: Federação e Centro das Industrias do Estado de São Paulo, 1997; FILHO, José Costa de Oliveira. O Monumento à Independência - registros de arquitetura. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 10/ 11. 2002 - 2003.

²¹⁶ De acordo com a cronologia proposta no Catálogo Às margens do Ipiranga, em 1890, as obras do Monumento são dadas por encerrada; 1893, o Museu do Estado passa a dominar-se Museu Paulista, cujo primeiro diretor,

desde a época de sua construção, de conotações simbólicas, já que se tratava de um "Monumento"²¹⁷, um "lugar de memória"²¹⁸, que pudesse rememorar o "ato glorioso" da Independência, da libertação do Brasil de Portugal, proclamada pelo príncipe D. Pedro, naquelas imediações; gesto este associado a da fundação da nacionalidade, diretamente relacionada à Casa de Bragança, em um momento histórico marcado por profunda reavaliação da monarquia.²¹⁹ Acompanhava a construção do Monumento, a encomenda de uma pintura, de escalas grandiosas, assinada por Pedro Américo, que procurava resguardar, "visualmente", o "fato histórico" ali ocorrido, em 7 de setembro de 1822.²²⁰

No momento em que Afonso d' Escragnolle Taunay assumiu a direção do Museu Paulista, os tempos eram outros, e as demandas diversas daquela da diretoria precedente. Com a sua nomeação, em 1917, ele substituíra o cargo, antes ocupado, por Hermann von Ihering²²¹, o cientista alemão, que enquadrou o Museu aos moldes da História Natural em voga ao longo do século XIX²²².

Hermann Von Ihering é nomeado em janeiro de 1894, e por fim, aberto ao público em 1895. É incorporado a Universidade de São Paulo em 1963.

²¹⁷ As primeiras ideias de se construir um monumento em memória daquele episódio, data desde setembro de 1823, por membros do governo do Governo Provisório da Província de São Paulo, que dada as circunstâncias políticas do momento - dissolução da assembleia constituinte pelo Imperador em 1823, e a outorga da constituição em 1824, não foram levados a cabo. Outras propostas foram aventadas durante o século XIX, sobre a questão cf. LYRA, Maria de Lourdes Viana. *Memória da Independência: Marcos e Representações Simbólicas. Revista Brasileira de História*. São Paulo. v. 15, nº 29, 1995; ELIAS, Maria José. *Museu Paulista: história e memória*. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 1996; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *"O espetáculo do Ypiranga"*: mediações entre história e memória. Tese (Livre-Docência). Museu Paulista da USP, 1999.

²¹⁸ Pierre Nora define um "lugar de memória" como [...] a razão de ser fundamental é a de fixar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, imortalizar a morte, materializar o imaterial, agregando múltiplos sentidos em pouco signos; e o que o torna apaixonante é sua aptidão para a metamorfose - a incessante renovação de suas significações. Como bem lembra Meneses, o monumento em questão é um edifício, caso único no país. NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História*. São Paulo: PUC- SP, n. 10. Dez. 1993.

²¹⁹ Cecília Helena de Salles Oliveira discute com vagar essas considerações a respeito da confirmação da memória da Independência em tais estudos: *A Astúcia Liberal*. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 1987; OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles. *Política e memória: Gonçalves Ledo e a questão da independência*. In: BRESCIANI, M. S., SAMARA, E. M. (org.) *Jogos da política, imagens, representações, práticas*. São Paulo: Anpuh, Fapesp, Marco Zero, 1992.

Outra referência importante, neste sentido, é o CD-ROM *"Dimensões da Independência: O Museu Paulista da USP e a construção da memória nacional"*. Museu Paulista da USP: 2005, que reúne uma série de textos, imagens e fontes transcritas relacionadas ao tema.

²²⁰ A pintura "Independência ou Morte!" foi encomendada diretamente ao artista em 1885, e depositada no edifício em 1894, quando do aprontamento do Museu. cf. OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles. Op. cit. 1999.

²²¹ Um estudo importante sobre a Revista do Museu Paulista, publicação criada durante a gestão de Ihering é o empreendido por BITTENCOURT, Vera Lucia Nagib. *Revista do Museu Paulista e(m) capas: identidade e representação institucional em texto e imagem. Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Série. v. 20, jul. - dez. 2012.

²²² De acordo com Fábio de Moraes, na "Era dos Museus", o museu de História Natural era o grande modelo de museu moderno e científico. Consequentemente, no Brasil de fins do século XIX, uma província ou estado que possuísse um deles teria maior visibilidade no cenário nacional e mesmo internacional, já que nesse tipo de museu era frequente o intercâmbio com congêneres estrangeiros. No caso de São Paulo, tal visibilidade poderia colaborar na legitimidade do poder exercido pela elite paulista nos começos da era republicana. MORAES, Fábio

Quando da apropriado pela Instituição científica em 1894, o "Palácio-Monumento", se revestiu de novos significados. Se a memória e a tradição, como demonstrou Cecília Helena de Salles Oliveira, atrelavam a data de 7 de setembro de 1822 à emergência do império constitucional e à monarquia do Brasil; agora com a implantação do Museu, dentro do Monumento, já em tempos de República, a memória histórica da data de 7 de setembro passou a se confundir com o 'progresso das terras paulistas', sintetizado na colina do Ipiranga, um dos locais de entrada da cidade e caminho a ligar o planalto com o mar.²²³ Tais pressupostos, estão explicitados no trecho redigido pelo próprio Ihering, no primeiro volume da Revista do Museu Paulista, de 1895:

Não ha ponto mais importante na historia do Estado de S. Paulo, do que a collina do Ypiranga. Aqui pulsou a vida paulista desde mais de três séculos. Foi desta collina que o primeiro donatário da capitania de S. Vicente, que o legendário e heróico Martin Afonso de Souza no anno de 1531 lançou a primeira vista de olho sobre a nascente capital deste Estado, representado naquelles dias pela povoação de Piratininga, na qual o celebre chefe dos Goyanás (Goyanazes), Tebiriça reinou como alliado e amigo dos portuguezes, e foi esta collina, sobre a qual passa a antiga rua de Santos a S. Paulo, sempre no meio dos acontecimentos importantes que decidirão os destinos da capitania, da província, do Estado de S. Paulo, até que veio o dia glorioso, o dia 7 de Setembro de 1822 em que nasceu a independência do Brazil, que creou para sempre a nacionalidade brasileira.²²⁴

O trecho de Ihering, encontra alguma ressonância, por sua vez, naquele redigido por Afonso Taunay, muito anos depois, em que atrela o *lugar* em que o edifício, convertido em Museu, estava situado, às tradições paulistas e nacional²²⁵.

É dos bairros do Ipiranga um dos arrebalde de São Paulo cujo nome respeitaram os séculos [...] Ao do Ipiranga mencionam os mais antigos papeis paulistanos, quase coevos da fundação da boa vila de

Rodrigues de. "Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering". **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. Ano 16, vol. 1. Jan. – jun., 2008. Sobre o desenvolvimento das ciências naturais no Brasil, cf. SCHWARCZ, Lília Katri Moritz. *O Espetáculo das Raças*; ALVES, Ana Maria Alencar. **O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder**. O *Museu Paulista*, 1893 – 1922. São Paulo: Hummanitas/ FFLCH – USP, 2001; LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

²²³ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. 1997 O Museu Paulista e o imaginário da Independência. In: WITTER, José Sebastião (Direção Geral). **Museu Paulista: um monumento no Ipiranga**. História de um edifício centenário e de sua recuperação. São Paulo: Federação e Centro das Industrias do Estado de São Paulo, p. 6.

²²⁴ IHERING, Hermann Von. História do Monumento do Ypiranga e do Museu Paulista pelo Dr. Hermann Von Ihering. In: Revista do Museu Paulista. **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Typ. a Vapor de Hennies Irmãos, p. 9

²²⁵ BREFE, Op. cit. 2005, p. 19.

São Paulo do Campo de Piratininga. Assim, nas Actas e no Registro Geral da Câmara de São Paulo, desde o século XVI, surgem numerosas referências à "colina sagrada" dos nossos tempos [...] Desde os primeiros anos de São Paulo, couberam, portanto, "as terras do Hipirangua que era caminho do mar" a três dos mais ilustres povoadores, antepassados de muitos dos famosos bandeirantes e personagens de prol em sua república. Como se achasse o Ipiranga no caminho que ligava S. Paulo a Santos, estrada objeto do desvelo constante das autoridades municipais, do Capitaes Gerais, dos ouvidores e carregadores, de todas as autoridades enfim, tornou-se o seu nome estável e popular, devido à sua relativa proximidade da capital paulista.²²⁶

Taunay, o politécnico convertido em historiador²²⁷, ao assumir a diretoria do Museu, tinha por meta transformá-lo em um museu propriamente histórico, apesar de não negligenciar às seções de ciências naturais, herdadas do antigo diretor. A síntese da história do Brasil e de São Paulo, idealizada nas décadas de 1920 e 1930, e inscrita nos espaços interiores do edifício "sinalizava uma leitura conciliatória que recupera as tradições monárquicas para colocá-las a serviço da República e do presente que protagonizava"²²⁸.

A nova decoração do edifício²²⁹, em que a consolidação da nacionalidade brasileira deveria ser afirmada como o resultado do esforço paulista, teria se iniciado desde os primórdios da colonização, com destaque para os empreendimentos realizados pelo "bandeirante", figura que tornava-se agora heróica. Para tanto, o museu passará a contar com a recolha de objetos, de registros iconográficos e de documentos textuais, mas também, engendrará uma produção iconográfica, em especial composta por pinturas e esculturas que serão encomendadas aos artistas nacionais e estrangeiros. Essas obras serão instaladas nos espaços vazios deixados ainda pelo arquiteto Bezzi, conferindo, no dizer do diretor, "materialidade"²³⁰, "visualidade" as "scennas" que seriam retratadas.²³¹ Cabia, assim, aos

²²⁶ TAUNAY, Affonso d' Escagnolle. 1937, p. 7 - 8. Esse trecho aparece citado em Brefe, p. 19.

²²⁷ Afonso d' Escagnolle Taunay (1876 - 1958) nasceu em Santa Catarina, era filho de Alfredo d' Escagnolle Taunay, o Visconde de Taunay. Formado em engenharia pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro (1900).

²²⁸ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Série. v. 3, jan. -dez. 1995. p. 113.

²²⁹ Alguns dos possíveis modelos decorativos tomados de empréstimo por Taunay para o Museu Paulista serão discutidos ao longo da dissertação.

²³⁰ Taunay em carta ao historiador Alfredo Ellis, comentando sobre a nova decoração empreendida dentro do Museu, ressaltaria que "O Dr. Alfredo Ellis que longamente verificou tal transformação com o cuidado e com o amor que lhes merecem as cousas da nossa tradição poderá expor a V. Ex. tudo aqui se fez para por ocasião das festas centenárias de setembro, se apresentar (?) aos paulistas aos brasileiros aos nossos visitantes estrangeiros alguma coisa que traduzisse materialmente a memória dos factos illustres de nosso passado." Carta de Afonso d' Escagnolle Taunay ao Senador Alfredo Ellis. 26 de setembro de 1922. APMP/FMP - SVDHICO - MP/USP. Série Correspondências.

²³¹ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Museu Paulista. **Estudos Avançados**, V. 8, n. 22, 1994, 576. A respeito das supervisões de Taunay nos trabalhos dos artistas, será analisado, sobretudo, no capítulo 3.

artistas, um papel de relevo nesta empreitada, que teria o pintor Oscar Pereira da Silva, entre os seus membros. Quando da realização das pinturas para o Museu Paulista, o artista estava, naquela altura, próximo dos 60 anos de idade, com uma carreira já consolidada no meio artístico paulistano, conquistada depois de sua chegada, em 1896.

O pintor fluminense era formado por instituições de ensino prestigiadas, tanto no Brasil (Academia Imperial de Belas Artes), quanto no exterior (*École des Beaux-Arts*), decisivas na absorção dos primeiros modelos de produção para as suas próprias pinturas, e que detinham ao longo do século XIX, o “monopólio da definição legítima da arte e do artista, do *nomos* princípio de visão e de divisão legítima permitindo estabelecer a linha de separação entre arte e não-arte, entre os ‘verdadeiros’ artistas, dignos de serem pública e oficialmente expostos”²³². A passagem por essas “instancias de consagração”²³³, o que inclui a formação pela Academia, obras expostas e premiadas nas Exposições Gerais de Belas Artes²³⁴, realizadas ao final de cada ano letivo pela AIBA, e por fim, anos de estudos no exterior, contribuiriam, somadas as relações sociais travadas, e a proximidades com agentes ligados ao poder político e cultural, para o deslanchar da carreira do artista, no que se refere ao recebimento de encomendas significativas, e permitir, assim, um alcance social razoável de suas obras, já que muitas delas foram expostas nos principais logradouros públicos da capital.²³⁵

O nome de Oscar Pereira da Silva é frequentemente citado²³⁶ como um artista ativo no cenário artístico, já que expunha suas obras periodicamente com um afluxo de um número

²³² BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Bertrand: Lisboa, 1996. P. 262.

²³³ Idem, ibidem, p. 330.

²³⁴ Como já citado, Pereira da Silva havia sido laureado nas Exposições da Academia nos seguintes anos: 1881 - menção em Paisagem e Medalha de Ouro: pintura histórica e modelo vivo; 1882 - Grande medalha de ouro: pintura histórica; 1884 - grande medalha de ouro: pintura histórica. Ainda no Rio de Janeiro, foi assistente de Zeferino da Costa na execução de painéis decorativos para a nave principal da Igreja da Candelária e contribuiu na decoração do salão nobre da Academia em 1886. Apud. Tarasantchi, Ruth. Op. cit, 2006, p. 175.

²³⁵ Ana Paula Nascimento, em importante estudo, sobre o meio artístico paulistano de fins do século XIX e inícios do XX, identificou, a partir de consultas em jornais e revistas do período, que Oscar Pereira da Silva realizou exposições em São Paulo em todos os anos dentro do intervalo de 1896 até 1939, ano da morte do artista. cf. NASCIMENTO, Ana Paula. Op. cit. 2010.

²³⁶ HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira**. São Paulo: Martins Fontes, 1996; RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. **O museu doméstico. São Paulo: 1890 – 1920**. Dissertação de mestrado. ECA – USP, 1992; MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. Companhia das Letras, 2003; ROSSI, Mirian Silva. **Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana. Anais do Museu Paulista**, São Paulo. Nova Série. Vol. 6/ 7, 2003; TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. (Catálogo de Exposição). São Paulo: Empresa das Artes, 2006; NASCIMENTO, Ana Paula. **Espaços e representação de uma nova cidade: São Paulo (1895 – 1929)**. Tese de Doutorado. FAU – USP, 2009, 2 v. CAMARGOS, Márcia. **Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912 – 1930)**. São Paulo: Alameda, 2012.

significativo de público²³⁷. O artista iria ainda frequentar espaços de sociabilidade (como o IHGSP, sócio desde 1909; a Villa Kyrial residência de Freitas Valle) no qual circulavam uma elite econômica atuante na política e nos projetos culturais do estado²³⁸. Assim, podemos aferir o quanto dessas relações pessoais, nutrida entre o pintor e estes agentes, muitos deles, “intermediários estratégicos na triagem de artesãos e artistas a serem contratados pelas iniciativas públicas e privadas, bem como nas encomendas entregues aos profissionais de sua confiança²³⁹”, favoreceram para a sua inserção no meio artístico paulistano, que certamente impactou no momento de ser selecionado por Taunay, dentro os outros artistas.

O engenheiro Ramos de Azevedo (1851 – 1928)²⁴⁰ e o senador Freitas Valle (1870 – 1928) são alguns dos exemplos de colecionadores que investiam suas expectativas de retorno artístico e financeiro em artistas no cânon acadêmico.²⁴¹ Além de ter obras em coleções de famílias de elite²⁴², podemos elencar uma série de atividades de grande porte realizadas por Pereira da Silva, desde fins do século XIX até as primeiras décadas do século XX, momento marcado pelos contratos firmados para realizar uma série de pinturas em prédios públicos da capital. Tais como a obra alegórica destinada ao forro da Sala da Congregação da Escola Politécnica em 1897; os quatro painéis alegóricos sobre a Indústria no Brasil produzidas para a residência da família Penteado em 1903²⁴³; os painéis "Uma comédia ambulante nas ruas de Atenas", "Apoteose da Música e Dança" destinados ao *foyer* do Teatro Municipal em 1911²⁴⁴; dois quadros "Embarque do Algodão no Porto de Santos" e "Colheita do Algodão" destinados à Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiróz (ESALQ) realizados em 1916.²⁴⁵ Assim como os serviços prestados na Igreja da Consolação, de Santa Cecília e do Carmo.

²³⁷ O noticiário da imprensa sobre a exposição individual do artista em fevereiro de 1905 mencionou diversos colecionadores como Freitas Valle e Numa de Oliveira como visitantes da mostra e compradores de seus trabalhos.

²³⁸ Sobre a Villa Kyrial e os frequentadores da residência de Valle, cf. CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana**. São Paulo: Senac, 2001.

²³⁹ MICELI, Sérgio. Op. cit. 2003, p. 29.

²⁴⁰ Oscar Pereira da Silva iria realizar um retrato póstumo do engenheiro, em 1929.

²⁴¹ Idem, ibidem, p. 29.

²⁴² De acordo com Miceli, várias telas do artista eram encontradas na coleção da família de José Cássio Macedo Soares. Miceli, Sérgio. Op. cit., 2003. p. 72.

²⁴³ Sobre tais pinturas decorativas cf. MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. . Uma interpretação da história do Brasil nas telas de Oscar Pereira da Silva para a Vila Penteado. In: MARTINS, Maria Lucia Refinetti. (Org.). **Vila Penteado 1902-2012: pós-graduação 40 anos**. 1ed. São Paulo: FAUUSP, 2012, v. 1, p. 325-334.

²⁴⁴ Sobre as obras do artista no Teatro Municipal de São Paulo, cf. **MONOGRAPHIA do Theatro Mvncipal de São Paulo pvmblica no dia da inauguração**. XI - Setembro - MCMXI. Cf. Richard Santiago, desenvolve atualmente um estudo dedicado ao Teatro Municipal que certamente esclarecerá muito sobre a atuação de Pereira da Silva na decoração deste edifício. cf. **Parnaso Paulistano - A história física do Theatro Municipal de São Paulo (1911 - 2012)**. Tese (Doutorado em andamento em História). Unicamp,

²⁴⁵ A grande tela "O café", que se encontra no Salão Nobre da ESALQ, participou do Pavilhão Brasileiro da Exposição Internacional de Turim, em 1911. cf. TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Turim 1911: vestígios de uma exposição universal**. (Catálogo de Exposição). Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

Paralelamente aos afazeres artísticos, Oscar Pereira da Silva seria contratado para lecionar no Liceu de Artes e Ofícios da capital²⁴⁶, - sendo uma das exceções, ao lado de Pedro Alexandrino, de professores brasileiros no corpo docente, que estimulava ao máximo a participação de estrangeiros como escultor Amadeu Zani, o arquiteto Domiciano Rossi e o pintor Enrico Vico. Pereira da Silva seria ainda enviado, sob as benesses do Estado para a Europa, em 1911 e 1913, a fim de realizar cópias de artistas estrangeiros com o objetivo de enriquecer a coleção da Pinacoteca do Estado²⁴⁷.

Estar entre os selecionados por Afonso Taunay, e ter obras de sua lavra expostas entre os espaços do suntuoso edifício, era mais uma oportunidade de projetar o seu nome, e ombrear-se aqueles, seja aos do passado, como Pedro Américo de Figueiredo e Mello, seja aos do presente, tais como Rodolpho Amoedo (1857 - 1941), Henrique Bernardelli (1857 - 1936), Fernandes Machado (1875 - ?) e Rodolpho Bernadelli (1852 - 1931) - os artistas da Escola Nacional de Belas Artes convidados por Taunay a colocarem os seus pincéis a serviço da decoração do Museu Paulista.²⁴⁸

A experiência de Pereira da Silva na produção de pinturas dentro da temática histórica - considerada a mais importante pela hierarquia acadêmica -, certamente, pesou no momento da escolha de seu nome para a realização das obras, afinadas ao grande gênero, para o Museu. Ainda nos primeiros anos do século XX, Pereira da Silva afirmava-se como pintor de história, sendo que uma delas relacionava-se diretamente ao passado paulista. A primeira seria "O Primeiro Desembarque de Pedro Álvares Cabral", de 1900, realizada em celebração dos 400 anos do "Descobrimento", em que retratava o momento do encontro, pouco amistoso, entre indígenas e portugueses a beira da praia; tela esta adquirida, depois da insistência do próprio artista, junto à Câmara dos Deputados, para o Museu Paulista, em 1902²⁴⁹; sendo o feito, celebrado pela imprensa. A outra pintura era "Fundação da Cidade de São Paulo", de 1907.

²⁴⁶ Foram alunos do artista: José Wasth Rodrigues e os irmãos Dário e Mario Villares Barbosa, só para citar alguns exemplos. cf. CAMARGOS, Márcia. Op. cit. 2012, p. 159. Além do Liceu o artista iria ainda lecionar no Ginásio do Estado.

²⁴⁷ A filha do artista, Helena Pereira da Silva, também seria contemplada com uma bolsa de Estudos na Europa em 1911 onde permaneceria por 2 anos. Sobre a artista, cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2008.

²⁴⁸ Sobre esses artistas e a atuação no Museu, comentaremos mais a frente.

²⁴⁹ Discuti com mais vagar essa questão da venda da tela e a aquisição para o Museu Paulista em 1902 na minha comunicação "Imaginando o início: a chegada de Cabral pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva", apresentada no XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Universidade de Brasília, 2012. Publicada no Anais do Colóquio e disponível em www.cbha.art.br.

Como demonstrou Michelli Monteiro, a tela “Fundação” não foi fruto de uma encomenda, mas sim, uma "aposta incerta"²⁵⁰, uma livre iniciativa, por parte do artista, em que transpôs, e reelaborou, para o ambiente paulista, a representação da fundação nacional, que, assim, como em "A Primeira Missa", de Vitor Meirelles, datada de 1860, que lhe serviu de modelo, o momento da "fundação", foi representado "por meio do contato inter-étnico, mediado e presidido pela fé cristã".²⁵¹

Oscar Pereira da Silva, assim como Affonso Taunay, foi um dos "sócios effectivos" do IHGSP, admitido em outubro de 1909.²⁵² De acordo com o "Parágrafo 2º", do Regulamento da Instituição, seriam eleitos, dentro desta classe

[...] todos aquelles [...] que **apresentarem trabalho da lavra propria que abone a capacidade intellectual do auctor e sobre assumpto cujo estudo o Instituto de propõe promover, embora esse trabalho tenha sido produzido ou publicado antes da fundação do instituto.**

Pertencer ao círculo do IHGSP, órgão integrado ao âmbito oficial do estado, era uma oportunidade de ampliação da rede de sociabilidade do artista, e consequentemente, maiores chances de angariar encomendas públicas e particulares, dada às posições de destaques, no âmbito político e cultural, de seus membros.²⁵³

No Relatório sobre o funcionamento do Museu Paulista, do ano de 1922, portanto, quando da reabertura da instituição²⁵⁴, e da realização das festas centenárias, Taunay explicou cada ponto da decoração, empreendida, sobretudo, no eixo central do edifício, que ocupava desde o saguão de entrada, passando pela caixa da escadaria, e que atingia o Salão de Honra.²⁵⁵

No saguão, era recordado, os "grandes cyclos bandeirantes", simbolizados nas estátuas de 3 metros e meio, realizadas por Luigi Brizzolara: "Antonio Raposo Tavares", simbolizando

²⁵⁰ MONTEIRO, Michelli. Op. cit. 2012. p. 18. Graças a pesquisa de Monteiro, a datação da tela pode ser corrigida; se antes os manuais de história da arte remetia a 1909, Monteiro pôde comprovar que a data correta é de 1907.

²⁵¹ Idem, ibidem, p. 19.

²⁵² Pereira da Silva foi admitido em 5 de outubro de 1909. "Quadro dos sócios eleitos". In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Volume XIII. São Paulo: Typ. do Diario Official, 1911, p. 464. Outros artistas, como José Ferraz de Almeida Junior, Benedito Calixto e José Wasth Rodrigues já figuraram, igualmente, entre os sócios da mesma instituição.²⁵² Taunay foi admitido em 1911.

²⁵³ FERREIRA, Antonio Celso. **A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)**. São Paulo: Unesp, 2001.

²⁵⁴ O Museu, por conta das preparações para as festas centenárias ficou fechado durante o ano de 1921, retornando a abrir suas portas em setembro de 1922.

²⁵⁵ RELATÓRIO referente ao anno de 1922 apresentado a 23 de janeiro de 1923, ao excellentissimo senhor secretario do Interior, doutor Alarico Silveira, pelo director em commissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escagnolle Taunay: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Officinas do Diario Official, 1926.

o "cyclo da caça ao índio e devassa do sertão", e a de "Fernão Dias Paes Leme", "o do ouro e pedras preciosas". Na escadaria, os bandeirantes, voltavam a cena, mas acompanhados pelos "martyres da liberdade e grandes vultos da Independência". De acordo com Taunay, este ponto da decoração era destinado a recordar o bandeirismo, "facto culminante da historia nacional, representando a expansão brasileira para Oeste e sem a qual seria o nosso território um terço do que é." Estes bandeirantes, foram dispostos nos seis pedestais, e montavam "guarda ao proclamador da Independência brasileira", representado pela estatua do "nosso primeiro imperador [...] assente sobre um pedestal decorado do diagrama imperial P.I e ladeado dos dragões heráldicos da Casa de Bragança", escultura realizada por Rodolpho Bernardelli, e disposta no nicho central da escadaria.

No nível superior a estes, haviam lugares, deixados pelo "architecto", para dois retratos. "Para elles - conforme explica Taunay - escolhi os dois martyres da liberdade brasileira: synthetizando um a Inconfidência Mineira, outro a revolução pernambucana de 1817": Tiradentes e Domingo José Martins.²⁵⁶ Próximo destes, os 4 retratos de "Antonio Carlos", "Martins Francisco de Andrada", "José Joaquim da Rocha" e "Januario Barbosa", complementados por aqueles 18 retratos de "grandes vultos da Independência, rememorando a luta pela emancipação do Brasil em suas diversas phases e episodios". Fechavam a decoração, os 4 milésimos, das "grandes datas assignaladoras da evolução da liberdade nacional": 1720 rebelião de Villa Rica e supplicio de Felipe dos Santos; 1789 Inconfidência Mineira; 1817 revolução pernambucana e , finalmente, 1822 a Independência.

Por fim, o Salão de Honra, e onde se alcançava, dentro daquele trajeto, a "Proclamação da Independência". Além da tela de Pedro Américo, "Independência ou Morte!", completou-se a decoração daquele recinto, com mais quatro medalhões, o "D. Pedro I", "José Bonifácio", "Joaquim Gonçalves Ledo (effígie suppositicia)", "José Clemente Pereira" e "Feijó", de dois metros de diâmetro cada. As outras, são dedicadas "a duas figuras femininas de pról nos fastos da Independência brasileira", a Imperatriz Leopoldina, primeira mulher de D. Pedro I, cercada de seus filhos e com o pequeno Pedro II, ao colo, pintura oferecida ao Museu, pelo "Exmo. Sr. Dr. Washington Luís, presidente do Estado", e o da "heroína bahiana da Campanha da Independência Maria de Quitéria de Jesus Medeiros", e finalmente, mais duas telas, alocadas diante da de Pedro Américo: "Sessão das Cortes de Lisboa" e "O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União".

²⁵⁶ O retrato de "Tiradentes", foi realizado por Oscar Pereira da Silva, e doado pelo artista ao Museu, e o de "Domingos José Martins", por Niccola Petrilli, que depois dos desentendimentos com Taunay, a despeito dos "tons amenos" empregados no retrato, a obra é substituída por um outro, realizado, posteriormente, por Pereira da Silva e instalado em 1925.

De todas as obras mencionadas, saltam aos olhos, a quantidade de pinturas que foram realizadas por Pereira da Silva, reservadas para este eixo central do Projeto decorativo:

TABELA 1 - Relação de encomendas realizadas por Oscar Pereira da Silva e destinadas ao eixo central do Programa Decorativo.

Escadaria

Antonio Carlos de Andrada	2 metros de diâmetro
Martim Francisco de Andrada	2 metros de diâmetro
José Joaquim da Rocha	2 metros de diâmetro
Januario Barbosa	2 metros de diâmetro

Sanca

Cônego Januário da Cunha Barbosa	2 metros de diâmetro
José Joaquim da Rocha	2 metros de diâmetro
Marquês de Maricá	2 metros de diâmetro
Marques de Barbacena	2 metros de diâmetro
Marques de Valença	2 metros de diâmetro
Pedro Labatut	2 metros de diâmetro
Frei Francisco de Santa Teresa Sampaio	2 metros de diâmetro
Francisco de Paula Souza	2 metros de diâmetro
Lord Cochrane	2 metros de diâmetro
Antonio Rebouças	2 metros de diâmetro
Marquez de Queluz	2 metros de diâmetro
Visconde de Cairú	2 metros de diâmetro
Tiradentes	2 metros de diâmetro
Domingos José Martins	2 metros de diâmetro

Salão de Honra

D. Pedro I	2 metros de diâmetro
José Bonifácio de Andrada e Silva	2 metros de diâmetro
José Clemente Pereira	2 metros de diâmetro
Padre Antônio Diogo Feijó	2 metros de diâmetro
Gonçalves Ledo	2 metros de diâmetro
Sessão das Cortes de Lisboa - 9 de maio de 1822	3,10 x 2, 50 m
O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União	3,10 x 2,50 m

Além destas, Pereira da Silva, ainda realizou uma série de pinturas, reservadas para a Sala B-12, situada no andar inferior, dedicada a "Antiga Iconographia paulista". Dentre todos os artistas que receberam encomendas para salas laterais, Pereira da Silva foi um dos únicos que conseguiu pleitear encomendas para o eixo central do edifício, conquistando, inclusive, as destinadas aos espaços de maiores destaques, como os retratos ao alto da escadaria, além dos cinco destinados para o Salão de Honra, e as duas pinturas históricas alocadas diante de "Independência ou Morte!" para esse recinto, tido como o mais suntuoso dentro do Museu.²⁵⁷ Isso não significa dizer que Pereira da Silva teve todas as suas encomendas, reservadas de antemão pelo diretor. Pela documentação consultada, muitas das pinturas que Pereira da Silva realizou foram pensadas *a priori* aos artistas do círculo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, mas que por motivos ainda incertos, não foram levadas a cabo.

Antes de adentrarmos a análise das telas de Pereira da Silva, justamente aquelas destinadas para a Sala B-12 (Antiga Iconografia Paulista) seria interessante abrirmos um parênteses, e percorrermos os bastidores das tratativas, entre Taunay, Pereira da Silva e os artistas ligados a Escola Nacional de Belas Artes. Esses trâmites podem ser acompanhados a partir das correspondências preservadas no arquivo do Museu, de sorte a afastar uma "suposta preferência" do diretor por Pereira da Silva, como se esses trabalhos do eixo central fossem, de antemão, já reservados ao pintor.

Como se verá pela documentação, as encomendas resultam muito mais de "oportunidades", talvez percebidas pelo próprio Pereira da Silva, diante as tratativas malogradas com outros artistas, sobretudo do círculo de docentes da Escola Nacional de Belas Artes,

²⁵⁷ Ressalva feita a Wasth Rodrigues, que realizou os dois retratos do saguão, encomendados, porém, anos depois de 1922, e o retrato de "Domingos José Martins", encomendado a Nicollo Petrilli destinado a escadaria do Museu, porém retirado, e refeito, por Oscar Pereira da Silva, a pedido de Taunay. Van Emelen, além de pintor, era escultor, e realizou algumas para a escadaria, mas ofereceu-se para tal incumbência, como veremos a frente.

contratos por Taunay, a partir de 1919, do que uma "predileção" do diretor, por Pereira da Silva, que dada quantidade de obras assinadas pelos seus pincéis, pode-se, apressadamente, concluir.

2.1 Do convite do diretor aos artistas da Capital Federal às encomendas (incertas) de Pereira da Silva; uma discussão em paralelo

Os artistas que trabalharam no Museu Paulista não foram selecionados por algum tipo de concurso, como ocorreu com a construção do "Monumento da Independência", que teve por projeto escolhido, o de autoria do escultor Ettore Ximenes.²⁵⁸ A iniciativa da contratação da maioria dos artistas para a decoração do eixo central, parece mesmo ter vindo do próprio Taunay, que sondou, junto de pessoas próximas, sobre a possibilidade de alguns artistas, residentes no Rio de Janeiro, de realizarem trabalhos para o Edifício, ainda em 1919. Outros, ao longo dos anos, foram incorporados ao Projeto, sendo alguns, apresentados, diretamente, do Gabinete do Presidente do Estado a Taunay, como os italianos Domenico Failutti e Niccolo Petrilli²⁵⁹, e os que tiveram a iniciativa de oferecerem os seus serviços de escultura diretamente ao diretor, como foi o caso de Henri Van Emelen.²⁶⁰

A respeito do contrato dos artistas do Rio, Eugênio Egas (1863 - 1956), parece ter sido o grande interlocutor.²⁶¹

"Leia à sós" e "caráter confidencial" são as duas inscrições feita por Egas, na carta remetida ao diretor, cujo conteúdo, de caráter particular, relacionava-se diretamente a especulação de nomes de pintores residentes na Capital Federal, ambicionados por Taunay, para as encomendas do grande edifício do Ipiranga:

28. VII. 19

Leia a sós.

²⁵⁸ O que será diferente com o que irá ocorrer com o Monumento do Ipiranga, quando um concurso será aberto em 1919, e com o vencedor o italiano Ettore Ximenes. Taunay, será um dos membros da Comissão e a favor do escultor, em seu parecer. Michelli Scapol Monteiro, realiza, atualmente, um doutorado junto a Fau-USP, sobre a construção do Monumento.

²⁵⁹ A respeito desta indicação discutiremos mais a frente.

²⁶⁰ Van Emelen apresenta o seu currículo a Taunay. cf. Carta de Van Emelen a Afonso Taunay. 16. 03. 1921. APMP/FMP. Série Correspondências, Pasta 113.

²⁶¹ Além de cargos políticos, assumidos no estado de São Paulo (vereador e promotor público de São Carlos do Pinhal), chefe do Executivo em 1895, além de Deputado da Câmara do Congresso Legislativo de São Paulo, Egas era membro do IHGSP, desde 1909, quando ingressou como "sócio effectivo". Possui uma série de obras dedicadas a história paulista, como "Os municípios paulistas" (1925), "Galeria dos Presidentes de São Paulo" (1926), e "Diogo Antônio Feijó (1912). Cf. KAREPOVS, Dainis. **Eugenio Egas, parlamentar e historiador do legislativo paulista**. São Paulo: ALESP, 2008.

Meu caro Taunay,

No Rio estive com o pintor Fernandes Machado a quem falei sobre os retratos para o Museu. Disse-lhe que V. desejava dar-lhe quatro ou cinco, desde que os pintasse a preço razoável. Respondeu que pintaria. Acrescentei: "- não poderemos obter do Bernardelli algum trabalho?" "Sim, respondeu o Machado, e devem também procurar o Amoedo. Se o dr. Taunay me der cinco retratos, eu me comprometto a conseguir que Amoedo e Bernardelli acompanhem os meus preços".

Isto foi no dia 24 do corr^e se V. quizer pormenores, marque lugar para nos encontrarmos.

Também estive com o bom amigo Manoel Cícero, que anda empenhado em comprar coisas de 1822 (gravuras, medalhas, livros) que ainda não existem na Biblioteca.

Esta cartinha é de caráter confidencial.

Seu, de coração,
Egas²⁶²

O teor da correspondência girava em torno dos nomes dos artistas ambicionados, mas também, sobre os preços das telas, que se "desejavam razoáveis" - uma constatação na negociação entre os artistas e o diretor, durante toda a preparação das pinturas para o Museu. Os pintores mencionados, Rodolpho Amoedo (1857 - 1941)²⁶³, Henrique Bernardelli (1858 - 1936)²⁶⁴ e Joaquim Fernandes Machado (1875 - ?)²⁶⁵ eram artistas de carreira consolidada, sobretudo no circuito carioca, com uma produção bastante aclamada nos Salões da Academia.

²⁶² Carta de Eugênio Egas a Afonso Taunay. 28. VII. 1919. APMP/FMP. Série Correspondências. Pasta 109. Grifos do próprio Egas.

²⁶³ Nascido no Rio de Janeiro, matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes em 1874, onde teve por professores Vitor Meirelles, Agostinho da Mota e Zeferino da Costa. Conquistou o Prêmio de Viagem em 1878, embarcando para Paris no ano seguinte. Frequentou os ateliers de Alexandre Cabanel e Puvis de Chavannes. De volta ao Brasil, em 1887, foi eleito membro honorário da Academia, assumindo as aulas de Pintura de História na ausência de Meirelles. Foi vice-diretor na ENBA de 1890 a 1905. Retornando a Escola em 1918. Entre suas principais obras estão "Marabá" (1882), "O último tamoio" (1883) entre outros. Participou de projetos decorativos em prédios públicos do Rio de Janeiro como a Biblioteca Nacional. Cf. Curriculum vitae de Rodolpho Amoedo por ele mesmo redigido para ser enviado ao Ministério da Educação, disponível em <http://www.dezenovevinte.net/>

²⁶⁴ Henrique Bernardelli (Valparaíso, Chile 1858 - Rio de Janeiro RJ 1936). Pintor, desenhista, gravador, professor. Irmão do escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931) e do violonista e pintor Felix Bernardelli (1862-1905). Chega com a família ao Brasil no começo da década de 1860, se estabelecendo no Rio Grande do Sul. Em 1867, transfere-se para o Rio de Janeiro. Três anos depois, matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), juntamente com o irmão Rodolfo. É aluno de Zeferino da Costa (1840-1915), Agostinho da Motta (1824-1878) e Victor Meirelles (1832-1903). Viaja para a Itália em 1878. Em Roma, frequenta o ateliê de Domenico Morelli (1826-1901) com quem estuda até 1886. Volta ao Brasil no mesmo ano, realiza no Rio de Janeiro uma exposição individual que causa interesse e polêmica no meio local. São apresentadas, entre outras obras, *Tarantela* (1886), *Maternidade* (1878), *Messalina* (1880), *Modelo em Repouso* (ca.1881) e *Ao Meio Dia*. Leciona na Escola Nacional de Belas Artes (Enba) de 1891 a 1905. Na década de 1890, realiza importantes trabalhos decorativos, como a pintura de painéis para o interior do Theatro Municipal, os painéis *O Domínio do Homem sobre as Forças da Natureza* e *A Luta pela Liberdade*, para a Biblioteca Nacional, ambos no Rio de

Poucos dias depois da carta de Egas, chegavam ao Museu, todas endereçadas do Rio, as missivas redigidas pelos pintores que Taunay tanto visava conter as repostas de aceite. Em carta datada de 2 de agosto de 1919, Fernandes Machado ressaltava a gratidão "pela lembrança" de seu nome "para a execução artística dos retratos de 'Homens da Independência' para a escadaria do Museu Paulista." E concluía: "Desde já fico a inteira disposição de V. S^{ria} e estou certo, que, o prof. Henrique Bernardelli, não se recusará a colaborar na decoração artística do Museu."²⁶⁶

A próxima correspondência, que chegaria às mãos de Taunay, seria assinada por Rodolpho Amoedo, datada de 7 de agosto. O vice-diretor da ENBA, aceitou "o honroso convite" com os "mais sinceros agradecimentos", mas, diferentemente de Machado, fez algumas ressalvas antes de aceitar os preços sugeridos, como também, realizou indagações quanto à técnica que deveria ser aplicada na produção dos futuros retratos.

Quanto ao preço dos retratos de que tão amavelmente me falla é claro que é só mesmo grosso, lhe posso responder attendendo à falta de detalhes que me orientem mais claramente.

Penso, porém, que dous contos, por cada um, não será nenhuma exorbitancia. Resta saber: que processo de pintura deverá ser empregado, se feito em tela para ser marouflada na parede, se executada na própria parede, de que em tal caso, deverá receber o competente aparelho; etc. etc...

Só mesmo indo ahi e conversando consigo, a vista do local e varias outras condições, poderei fixar uma quantia certa.

Rodolpho Amoedo²⁶⁷

Janeiro.. Merecem especial destaque os 22 medalhões em afresco que adornam a fachada do atual edifício do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), expostos no Salão da Enba de 1916.

²⁶⁵ Joaquim Fernandes Machado, de acordo com Laudelino Freyre (1916), realizou os seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes tendo por professores José Maria de Medeiros, Pedro Weingartner, Modesto Brocos, e inclusive, Rodolpho Amoedo e Henrique Bernardelli. Conquistou o Prêmio de Viagem, com a obra "Sonho de Jacob". Em Paris, estudou com Lefebvre, Robert Fleury e Paul Laurens. De acordo com Laudelino Freire "Tem por especialidade a paisagem e a figura. A sua melhor produção está representada nas suas telas: - "Depois do pecado", "S. Francisco de Assis", "O Commercio e a Agricultura", painéis decorativos executados executados por encomenda do Governo de S. Paulo; "O Retrato do Marechal Deodoro", encomenda do Governo do Amazonas; "A Glória coroando Gonçalves Dias" e "O primeiro vôo de Santos Dumont", também pertencentes ao Governo do Amazonas, e "Pró-Pátria", grande painel decorativo". O seu quadro "S. Francisco de Assis" figurou no 'Salon des Artistes Français'. Como nos informa Gonzaga Duque em "Os contemporâneos", Fernandes Machado conquista o Prêmio de Viagem em 1901. Um levantamento a respeito das críticas sobre este artista pode ser encontrado em <http://www.dezenovevinte.net>

²⁶⁶ Carta de Fernandes Machado a Afonso Taunay. 2 de agosto de 1919. APMP/FMP: Série Correspondências. Pasta 109.

²⁶⁷ Carta de Rodolpho Amoedo a Taunay. 7 de agosto de 1919. APMP/FMP: Série Correspondências. Pasta. 109.

A última resposta seria de Henrique Bernardelli; sintético, o artista agradeceria, igualmente, por ter lembrado de seus "fracos prestimos", e explicitaria, de vez, a presença de Fernandes Machado nas negociações acerca do convite ao artista:

Tendo tido a ocasião de estar com o nosso distinto amigo Fernandes Machado, elle me communicara que V. S. tinha em idea, o desejo que eu participasse tambem nas decorações que V. S. tem em projeto.²⁶⁸

As tratativas das encomendas com esses artistas mudariam durante os anos, distanciando-se das ideias iniciais pensadas pelo Diretor. Fernandes Machado realizaria apenas uma tela destinada a escadaria do Museu, e nenhum dos retratos dos "Homens da Independência", apesar da promessa feita pelo diretor, contida na carta de Egas. O mesmo ocorreu, igualmente, com Amoedo, que assinou apenas 2 painéis, "Varação do ouro" disposto na escadaria, e o outro de um bandeirante a "escalar uma montanha aurífera"²⁶⁹, que nunca chegou a ser entregue. Da lavra de Henrique Bernardelli sairia apenas, também, dois quadros, representando o "ciclo de caça ao Índio" e "retirada do cabo de São Roque", portanto, nenhum retrato dos "próceres da Independência". Como veremos a frente, Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti, quem os realizariam, dividindo os trabalhos durante os anos de 1921 e 1922 na realização dos 18 retratos dispostos para a Sanca do Museu.

Na missiva remetida por Eugênio Egas a Taunay, citada a seguir, novamente de caráter "confidencial", percebe-se que as negociações com o pintor Henrique Bernardelli, mesmo depois de seu aceite em 1919, teriam sido desfeitas; retomadas, somente, em 1921. Os comentários ali inclusos não deixam claro de qual lado partiu o desenlace, se por parte do pintor, ou do encomendante, e quais motivos que levaram a paralisação nas tratativas da produção das telas. Egas, busca aconselhar o "bom amigo" Taunay a encomendar pinturas a Bernardelli em que o assunto proposto tocava de perto o diretor. Tanto Egas e Machado, enfaticamente, incentivavam Taunay a reatar com Bernardelli, e destinar a encomenda, "se não fosse mais do painel" (possivelmente, "Ciclo da Caça ao Índio"), ao menos a produção de dois retratos, com dois personagens, não do passado remoto, mas do presente.

Meu bom amigo , Dr. Taunay,

²⁶⁸ Carta de Henrique Bernardelli a Afonso Taunay. 14 de agosto de 1919. APMP/FMP. Série: Correspondências. Pasta 109.

²⁶⁹ Relatório de 1921, p. 704.

affetuosos cumprimentos. O pintor Fernandes Machado parte para a Europa em 15 do corr^e e, escrevendo-me uma cartinha de despedida, disse o seguinte: - "diga confidencialmente ao dr. Taunay que reate as negociações com o prof. Henrique Bernardelli, que será bem sucedido, e obterá o que deseja pelo mesmo preço combinado commigo e com outro collega, não devendo, porem, referir-se a quem quer que seja, e sim manifestar-lhe o desejo de ter o painel feito por elle Henrique. Será bem sucedido."

Veja V. os artistas! São sempre os mesmos em todos os tempos e em toda a parte. O Bernardelli escultor também deseja m^{to} que o irmão entre para o nosso Pantheon.... do Ipiranga. Fica V. avisado e agirá como puder ser. O Bernardelli (Henrique) é um bicho, isso lá é, para pintar figuras. E se V. já não lhe puder dar o painel, procura encomendar-lhe dois retratos: - o do presidente Epitacio e do presidente Washington Luis, os dois presidentes do Centenario. Iriam m^{to} bem, e sem vislumbre de critica depreciativa p^a o Museu, pois nada mais justo que figurarem no Ipiranga os dois homens, que viram passar, no Brasil e em S. Paulo, o 7 de sbr de 1922. [ilegível], dr. Taunay, diga-me sua impressão sobre esta cartinha. Seu Am^o
N. B: Os dois retratos ficariam m^{to} bem numa só tela - seria o painel.²⁷⁰

Os motivos da não realização dos retratos de "vultos da Independência", por Henrique Bernardelli, Rodolpho Amoedo e Machado, não ficaram claros pela documentação preservada no Museu. Todos os três realizaram, sim, quadros para a escadaria, à convite do próprio diretor, conforme as cartas, remetidas pelos artistas ao Museu, em fins de 1921, puderam atestar²⁷¹. Em todos esses a figura do bandeirante, ambientada em espaços e desempenhando atividades distintas, aparecem no centro da composição. É certo, como demonstrou a historiadora Maraliz Christo, que a elaboração de tais pinturas não foram marcadas por poucas discussões, mas por muitas desavenças, entre o diretor e os artistas, em que disputas iconográficas na representação dos "desbravadores do sertão" iam na contramão da concepção de Taunay, desejoso de heroicizar a figura dos bandeirantes, enquanto os artistas, buscavam esvaziar a imagem de *exemplus virtus* contidas em tais imagens, dando a elas um caráter muito mais humano.²⁷²

Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti (1872 - 1923) foram os dois artistas incumbidos de realizar os 18 retratos para a Sanca do Museu, ainda que nas primeiras trativas

²⁷⁰ Carta de Eugênio Egas a Afonso Taunay. 5 de dezembro de 1921. APMP/ FMP. Pasta 115.

²⁷¹ Carta de Henrique Bernardelli a Afonso d' Escragnolle Taunay. 12 de outubro de 1921.; Carta de Rodolpho Amoedo a Afonso d' Escragnolle Taunay. 9 de novembro de 1921; Carta de Fernandes Machado a Afonso Taunay. 9 de novembro de 1921. Consta ainda a carta de Rodolpho Bernardelli a Taunay, datada de 9 de novembro de 1921, em que acusa "a execução da estátua de D. Pedro 1º para a escadaria". Todas essas cartas estão preservadas no APMP/FMP - SVDHICO - MP-USP. Série: Correspondências. Pasta 115.

²⁷² Tais discussões realizadas por Maraliz Christo serão retomadas no terceiro capítulo, quando da discussão sobre pintura de história e a atuação de Taunay na confecção dos quadros para o Museu.

de 1919, os nomes daqueles requisitados, para tal empreendimento, de acordo com a documentação consultada, foram os de Rodolpho Amoedo, Fernandes Machado e Henrique Bernardelli. A iniciativa para a conquista da encomenda de tais retratos, parece ter partido do próprio Failutti e de Pereira da Silva. Em ofício a Alarico Silveira, secretario do interior, esclarecia Taunay essa questão:

No dia 8 de maio de 1920 recebi uma proposta por escripto por elle [Domenico Failutti] e pelo Prof. Oscar Pereira da Silva em que offereciam a este Instituto para executar os vinte e dous paineis. - entre os quaes dez to[palavra cortada] retratos a se colocar na sanca da escadaria do Museu.

Pelo serviço pediam 60:000\$000 (sessenta contos de reis), devendo correr por conta do Estado as despesas de (?) andaimes para a collocação das tellas, despendio que aliás deve ser avultado.

A tal respeito conversei com V. Excia. que me observou ser cedo ainda para discutir o assumpto sobre o qual opportunamente tomaria uma decisão.

[...]

Voltando a falar de projecto das galerias dos grandes vultos da Independencia ouso lembrar a V. Excia. a consciencia de se esperar a chegada do Prof. Oscar Pereira da Silva, em principios de abril, deve regressar da Európa.

Neste interim porém, pediria o Prof. Failutti trabalhar em alguma tela não pertencente a esta serie.

Tenho a honra de restituir o documento que me veio ás minhas mãos.

Director, em Comissão, do Museu.²⁷³

O contrato firmado entre o artista fluminense e o italiano, confiados para tal empreendimento, seria redigido somente em 1921, depois de longas negociações travadas, por ambas as partes, a respeito dos preços das obras; entre Pereira da Silva e Domenico Failutti, por um lado, e o Secretário do Interior, Alarico Silveira, por outro, sob mediação de Afonso Taunay.

Em fins de maio de 1921, Alarico Silveira, autorizaria a diretoria do Museu "a entrar em accordo com os proponentes, Snrs Domenico Failutti e Oscar Pereira da Silva para a execução do serviço de pintura de retratos de personagens da historia nacional, afim de figurarem na escadaria desse estabelecimento".²⁷⁴ Após o encontro com os dois pintores, o diretor remetia à Secretaria, dias depois, a informação de que "apresentei [...] uma contraposta

²⁷³ Ofício de Afonso Taunay a Alarico Silveira. 26 de fevereiro de 1921. APMP/ FMP. Pasta 113.

²⁷⁴ Carta de Alarico Silveira a Afonso Taunay. 27 de maio de 1921. APMP/ FMP, Pasta. 113.

relativa ao preço do serviço total da escadaria do Museu, pedindo-lhes uma redução."²⁷⁵ O abatimento dos valores seria consentido pelos dois pintores, que reduziram "25% o total da importância pedida", conforme destacou Taunay em sua outra carta a Silveira.²⁷⁶ Os descontos alcançados, junto aos artistas, aconteceriam "depois de longo debater", chegando a ultrapassar 5 contos, atingindo a safra de 10 contos de réis como destacou Taunay. O diretor, como mediador entre a Secretaria do Interior e os dois pintores, apesar de satisfazer os desejos de redução dos preços, como queria a Secretaria, também não deixou de ponderar sobre o custoso trabalho que ali seria empregado pelos dois artistas:

Allegam elles que é impossível mais e acredito que este preço pedido seja muito razoavel. Como V. Excia sabe trata-se de vinte e dous paineis entre os quaes dezoito retratos tendo alguns destes paineis quatro metros quadrados e em geral três metros quadrados. Examinando bem o local onde devem vir estas pinturas, com os artistas, verificamos que alli é impossível dadas as condições de extrema umidade, a collocação de telas; por mais robustas que fossem dentro de poucos annos estariam seriamente deterioradas senão inutilisadas. Entendem os artistas que a pintura só poderá ser feita sobre a parede depois desta perfeitamente preparada para este fim.

Ora, isto os obrigará a trabalhar mezes sobre os andaimes sem as comodidades do atelier onde fizessem as telas depois transportaveis para o lugar definitivo. Estas diversas circunstancias e o facto de se tratar de dous **profissionais competentes e conscienciosos de reputação larga como os proponentes e a vantagem da subdivisão da responsabilidade havendo curto prazo para a determinação dos trabalhos**, tudo isto me leva a considerar a proposta dos Professores Pereira da Silva e Failutti como vantajosa. Decidirá V. Excia em seu alto critério.
Diretor do Museu em Comissão.

Pereira da Silva e Failutti foram, enfim, contratados para executarem os "vinte e dois painéis" pelo preço estipulado de 50 contos de réis, em 3 de junho de 1921.²⁷⁷

Como já mencionado, Domenico Failutti, pintor de origem italiana, foi apresentado a Taunay, por "ordem do Sr. Presidente do Estado", em carta redigida a diretoria do Museu:

Gabinete do Presidente
do
Estado de São Paulo

²⁷⁵ Carta de Afonso Taunay a Alarico Silveira. 30 de maio de 1921. APMP/ FMP, Pasta 113.

²⁷⁶ Carta de Afonso Taunay a Alarico Silveira. 1 de julho de 1921. APMP/ FMP, Pasta 113.

²⁷⁷ Carta de Alarico Silveira a Afonso Taunay. 3 de junho de 1921. APMP/ FMP,; Série Correspondências, Pasta 113.

São Paulo, 14 de janeiro de 1920

Amigo Dr. Taunay

Com as minhas cordiaes saudações, venho apresentar-lhe, de ordem do Sr. Presidente do Estado, o portador desta, Sr. Domenico Failutti, pintor italiano, por quem Sua Ex^a se interessa, e que deseja ser incumbido de algum trabalho artístico por parte do Museu Paulista, caso, seja isso possível presentemente.

João P. Pinto Nazario
Secretario da Presidencia²⁷⁸

Failutti, era um artista, quando de sua indicação a Taunay, já relativamente reconhecido no meio artístico paulistano do período. Em nota do jornal "Correio Paulistano", de 1917, o pintor era celebrado como "vastamente conhecido em todos os centros intellectuais do antigo e do novo continente, firmado em 'tournées' por todos os países da Europa e da América."²⁷⁹ De acordo com o anúncio, Failutti, o "festejado artista dos retratos", fizera seus estudos na Escola de Belas Artes de Veneza e Florença, e foi admitido no Vaticano "onde fez esplêndidos retratos de Sua Santidade o papa e a família real." Em 1920, ano em que recebeu as encomendas para o Museu Paulista, o mesmo jornal anunciava a presença do artista em São Paulo, "que nos tem visitado", e sobre os seus retratos. A coluna intitulada "Um retrato" era dedicada a uma obra específica realizada por Domenico: o "retrato de Maria Washington", filha de Washington Luís, Presidente do Estado, aquele que o apresentou ao Museu.²⁸⁰

A encomenda do retrato de um membro da família do Presidente do Estado, confiado ao artista, elucida as relações pessoais entre Failutti e Washington Luís, como também permite compreender a sua atuação no Museu Paulista. Além das obras elaboradas para a sanca, realizadas em parceria com Oscar, esse artista "itinerante" fará, igualmente, os retratos (gênero pictórico em que era especializado) destinados ao Salão de Honra do Museu, sendo que um deles, o da " Imperatriz Leopoldina e seus filhos", será pago pelo próprio Washington

²⁷⁸ Carta de João P. Pinto Nazario a Afonso Taunay.. 14 de janeiro de 1920. APMP/FMP - SVDHICO - MP - USP. Série: Correspondências. Pasta 110.

²⁷⁹ Registro de Arte - Pintor Failutti. **Correio Paulistano**. 5 julho de 1917. 5ª coluna. p. 3.

²⁸⁰ Registro de Arte - Um retrato. **Correio Paulistano**. 9 de agosto de 1920. 6ª coluna. p. 3. Interessante notar que o retrato ficou exposto, de acordo com a nota, no "mostrador da Casa Mappin Stores", o que certamente facilitou em ser visualizado por uma grande quantidade de pessoas, o que era proveitoso para o reconhecimento do artista, ainda mais dada a personagem por ele retratada.

Luís.²⁸¹ A proximidade com este parece ter facilitado a sua incorporação aos projetos decorativos encabeçado por Taunay e a realização de uma quantidade significativa de pinturas.²⁸²

Pereira da Silva e Domenico Failutti aceitaram os abatimentos na soma total dos valores para a realização dos retratos da sanca. Vale notar, que os pedidos de redução dos preços pelo diretor aos artistas eram constantes nas negociações das pinturas para o Museu. Quando Taunay convidou Fernandes Machado para executar o quadro dedicado a representação do bandeirante, o artista pediu a soma de 8 contos de réis para realizar tal trabalho, que logo foram diminuídos para 5 contos, depois dos pedidos de Taunay. Mesmo com a redução de 25% do valor total pedido, Pereira da Silva e Failutti mantiveram a encomenda das pinturas. No caso de Pereira da Silva, radicado em São Paulo, cidade em que desenvolveu toda a sua atividade artística - o seu principal mercado -, conquistar aquelas encomendas, ainda que com preços reduzidos, significava uma possibilidade interessante de trabalho, e que permitia, ainda, mais reconhecimento nessa capital em que escolhera viver. Failutti, era um italiano de passagem por São Paulo, um "pintor itinerante" a busca de trabalhos. As encomendas para o Museu Paulista possibilitaria, assim, uma chance de acesso ao capital, e certamente, lhe conferia prestígio em São Paulo, que poderia, um dia, retornar.

O contrato, um dos únicos que ficaram preservados de todas as pinturas encomendadas para o Museu²⁸³, foi esboçado pelo próprio Taunay, e submetido a Secretaria do Interior, poucos dias depois para aprovação. Os parágrafos pertencentes às "obrigações dos proponentes" esclareciam sobre os limites impostos aos artistas durante a execução das obras. Como se esperava, "os originaes dos retratos serão fornecidos pela Diretoria do Museu Paulista", ou seja, o material histórico ficava sob responsabilidade do próprio Taunay, e "os seus painéis contarão das effigies circundadas de elementos decorativos cujo typo deverá submettido a aprovação do Governo do Estado". Por fim, Pereira da Silva e Failutti só poderiam executar os retratos "depois da aceitação dos esboços prévios pela direção do

²⁸¹ Podemos pensar se a presença de Washington Luís não foi decisiva na escolha por este artista a executar tal encomenda. De acordo com Taunay, em seu Relatório referente ao anno de 1921, o diretor afirmaria que "[...] o Snr. Presidente do Estado determinou que Failutti alli [Salão de Honra] pintasse num dos paineis rectangulares deixados pelo architecto o retrato da Imperatriz Leopoldina." p. 692.

²⁸² O próprio Taunay, comentando a respeito de Failutti ao Secretário do Interior, afirmou que "Acho este artista perfeitamente idoneo; a sua technica é conhecida e apreciada pelo Snr. Presidente.". Carta de Afonso d'Escagnolle Taunay a Alarico Silveira. 26 de fevereiro de 1921. APMP/FMP - SVDHICO - MP - USP. Série Correspondências. Pasta 113.

²⁸³ O referente contrato está transcrito no ANEXO A.

Museu Paulista". Os passos da elaboração dos retratos eram acompanhados, certamente, de perto pelo diretor, que chegou a reprovar algumas das obras entregues pelos artistas.²⁸⁴

Contratados *a posteriori*, parecem ter preenchido a lacuna deixada pelos artistas do Rio de Janeiro, já que as encomendas não foram levadas a cabo, como desejou o diretor. Nos bastidores das confecções dos quadros históricos destinados ao Museu, existe toda uma movimentação, em que certas encomendas confiadas a determinados artistas, são desfeitas, assumindo, outros, no lugar. Neste caso, Oscar Pereira da Silva parece ter tido papel de destaque, já que realizou não somente os retratos da Sanca, como os destinados para o Salão de Honra, que de início foram pensados, igualmente, para os artistas residentes na Capital Federal, como deixou registrado o próprio Taunay:

"Existem no nosso grande salão de honra lugares de proposito deixados pelo architecto para receber essa pintura (?) se trata dos vultos notáveis cuja memória se prende aos factos de 1822. Pretendo fazer executar estes retratos pelos nossos mais ilustres pintores brasileiros entre H. Bernardelli, Amoedo, Baptista da Costa muito poucos representados ali agora em S. Paulo. Assim se junta ao novo proveito e interação patriótica realizado."²⁸⁵

Não identificamos nenhuma carta redigida, seja por Taunay, seja por Pereira da Silva, que expressasse um convite do diretor ao artista. Residentes em São Paulo, é provável que, ambos tenham acertado as negociações pessoalmente. A menção ao nome de Oscar, junto ao Projeto de decoração, consta apenas no já citado pequeno trecho do Relatório sobre o Museu do ano de 1921, redigido por Taunay, e encaminhado a Secretaria do Interior, em que está incluído os nomes de Amoedo, Fernandes Machado e Rodolpho Bernardelli, além de outros, sobretudo de nacionalidade italiana.

A S. Paulo vieram os nossos ilustres pintores e escultor Professores Amoedo e Rodolpho Bernardelli a quem ouvi.

Com elles discuti muito o plano de decoração. O projecto da sanca é todo do Prof. Amoedo. O da escadaria tem a aprovação plena do prof. Rodolpho Bernardelli. Conversei longamente com artistas do valor dos Srs. Prof. Brizzolara, Cav. Ximenes, Fernandes Machado, **Oscar Pereira da Silva** [...] entre outros²⁸⁶.

²⁸⁴ Sobre a reprovação e uma das obras entregues por Oscar muitos anos depois, iremos discutir mais a frente. Failutti morreria em 1922.

²⁸⁵ Carta de Afonso Taunay a Henrique (de Souza Queiróz). 26 de janeiro de 1920. APMP/ FMP. Série Correspondências, pasta 110.

²⁸⁶ RELATÓRIO Referente ao anno de 1921. Revista do Museu Paulista, Tomo XIII, 1922. p. 690 - 691. O nome de Henrique Bernardelli não aparece listado.

Se esses foram os nomes incluídos no Projeto, outros tantos foram os excluídos, o que não passou despercebido por alguns artistas. Benedito Calixto, por exemplo, queixou-se com o próprio diretor da ausência de obras confiadas para si no eixo central do edifício. Quando da entrega de uma tela ao Museu, estando Taunay ausente, o pintor, por descuido de um funcionário, soube das outras pinturas de dimensões significativas que estavam sendo confeccionadas para as festas centenárias, expostas quando da abertura do Museu. Em carta remetida a Taunay, desabafou o pintor

Um dos seus empregados ali, - como o Am^o não apparecia abrio-me as trez sallas em que estão os quadros e vi, então, que a colleção já é bem avultada, havendo entre ella tellas de maior dimensões do que as que eu conhecia.

Disseram-me tambem ali que, além déssas tellas estão se pintando para o Museo uma outra colleção de paineis historicos, para ornamentação dos salões.

Eu não tenho o costume de me introduzir onde não sou chamado nem promover "empenhos" para arranjar trabalhos; estranho, entretanto, que o meu bom amigo não tivesse me contemplado com um desses trabalhos de maior vulto.²⁸⁷

Não se sabe da resposta do diretor ao artista residente em S. Vicente. De fato, Calixto não recebeu a incumbência de realizar obras de "maior vulto" para o Museu, restringiram-se aquelas realizadas a partir das fotografias de Militão de Augusto de Azevedo destinadas as Salas laterais, para as quais Oscar Pereira da Silva também confeccionou obras.

Ao negociar com os altos custos propostos pelo pintor Rodolpho Amoedo, para a execução do retrato da Imperatriz Leopoldina, a ser disposto no Salão de Honra, Taunay, se utilizou, por duas vezes, dos preços oferecidos por Oscar para a execução dos retratos do Museu.

Aqui não estamos ainda habituados a pagar aos artistas o que eles merecem e [receio] a minha (?) posição em que possa ficar dando (?) uma somma além das habituais. Tanto mais quanto ha pintores [de] excellentes technica que como Oscar fazem preços baratissimos. Basta dizer lhe que pelo cinco medalhões de 2m de diâmetros pediu 6.200\$000, dezesseis metros quadrados de pintura. Não quero com

²⁸⁷ Carta de Benedito Calixto a Affonso Taunay. 29 de outubro de 1921. APMP/FMP: Série Correspondências, Pasta 115.

isto estabelecer comparações. Apenas lhe referi o caso para lhe dar uma ideia do preço aqui.²⁸⁸

Em outra carta a Amoedo, a insistência na mesma comparação:

Imagine o mestre que o nosso Oscar se propoz a fazer por 6. 250\$000 os cinco retratos dos grandes medalhões de nosso Salão de Honra cada um delles com 2 metros de diametro.²⁸⁹

A opinião de Amoedo, diante as afirmações de Taunay seria expressa ao diretor:

Os preços que alguns artistas ahi fazem são lhes naturalmente convenientes e elles terão razões que não posso penetrar para os fazerem; eu, porem, não encontro nelles a compensação do tempo que dispendo com a execução de uma encomenda como me quer confiar.²⁹⁰

Certamente, Taunay se refere aos preços de Oscar, como uma estratégia nas negociações, visando uma possível redução nos custos propostos por Amoedo. É forçoso concordar com o diretor que Pereira da Silva recebeu um valor "módico" de 6 contos de réis, pelos 4 retratos, que postos um ao lado do outro, chegavam a "16 metros quadrados de pintura", contra os 6 contos pedido por Amoedo para a realização do retrato da Imperatriz. No entanto, se comparamos a quantia paga [**tabela 2**], pelas duas pinturas encomendadas a Pereira da Silva, para o Salão de Honra, e aqueles gastos as telas da escadaria, realizados pelos artistas do Rio, entre eles, Amoedo, constatamos que, dos valores pagos a todos os pintores contratados pela Diretoria do Museu, Pereira da Silva foi quem recebeu a maior quantia de dinheiro paga pelo diretor, já que tanto "Sessão das Cortes de Lisboa" quanto "O Príncipe D. Pedro e Jorge Avilez a bordo da Fragata União", custaram, aos cofres do Museu, 8 contos de réis, cada uma. Ainda que as dimensões destas, sejam um pouco mais elevadas que as da escadaria, que custaram 5 contos de réis cada, Pereira da Silva foi o melhor pago pelo diretor, o que não será diferente com o que irá ocorrer com as telas destinadas a Sala B-12, analisadas a seguir.

²⁸⁸ Carta de Afonso Taunay a Rodolpho Amoedo. 21 de janeiro de 1920. APMP/FMP. Pasta 110.

²⁸⁹ Carta de Afonso Taunay a Rodolpho Amoedo. 20 de fevereiro de 1920. APMP/FMP. Pasta 110.

²⁹⁰ Carta de Rodolpho Amoedo a Affonso Taunay. 9 de fevereiro de 1920. AFMP/FMP - SVDHICO - MP. Série Correspondências. Pasta 110.

TABELA 2 - Preço das pinturas pagos aos artistas residentes no Rio de Janeiro e a Oscar Pereira da Silva²⁹¹

ARTISTA	QUADRO	DIMENSÕES	PREÇO
Henrique Bernardelli	Ciclo da caça ao Índio (escadaria)	2,310 x 1,580m	5:000\$000 Cinco contos de réis
Rodolpho Amoedo	Ciclo do Ouro (escadaria)	2,305 x 1,258m	5:000\$000 Cinco contos de réis
Fernandes Machado	Posse da Amazônia (escadaria)	2,305 x 1,258m	5:000\$000 Cinco contos de réis
João Baptista da Costa	Ciclo dos creadores de gado (escadaria)	2,305 x 1,258m	5:000\$000 Cinco contos de réis
Oscar Pereira da Silva	Sessão das Cortes de Lisboa 9 de maio de 1822 (Salão de Honra)	3,10 x 2,50 m	8:000\$000 Oito contos de réis
Oscar Pereira da Silva	O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União	3,10 x 2,50 m	8:000\$000 Oito contos de réis

²⁹¹ Conseguimos levantar tais informações a partir de três fontes: os relatórios redigidos por Afonso Taunay entre 1920 e 1922; Livro de Aquisições (Livro n. 90); Inventário do Museu Paulista, datado de 1925 (Pasta 214); todos pertencentes ao Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista da USP.

(Salão de Honra)

2.2 D' après Hercules Florence, Aimé-Adrien Taunay, Jean-Baptiste Debret e entre outros: as encomendas para a Sala da "Antiga Iconografia Paulista"

Com o objetivo de organizar novas salas de exposições, além daquelas criadas em 1917, e fraqueá-las ao público, antes mesmo dos festejos do Centenário da Independência, Afonso Taunay organizou, ao longo do ano de 1920, a sala B-12 "consagrada à reprodução dos mais antigos documentos iconográficos conhecidos, traduzindo aspectos da vida na Província de São Paulo, há quase um século".²⁹² A coleta sistemática de documentos "quasi todos da autoria de Hercules Florence, o notável artista francês que "[...] foi o verdadeiro patriarca da nossa iconographia regional"²⁹³, ensejou uma série de encomendas de pinturas, nas quais os desenhos eram ampliados por artistas como Benedito Calixto (1853 - 1927), Aurelio Zimmermann (1854 - 1920)²⁹⁴, Alfredo Norfini (1867 - 1944)²⁹⁵, Henrique Tavola, Niccolo Petrilli, Adrian Henri Van Emelen (1868 - 1943), e Oscar Pereira da Silva.²⁹⁶ Os documentos, reproduzidos em óleo sobre tela, como especificou Taunay, obedeciam a diversas "séries", todas reunidas dentro da mesma sala:

"Assim, sobre monções, ha:

²⁹² RELATÓRIO referente ao ano de 1920 apresentado a 18 de Janeiro de 1921, ao Ex.^{mo} Snr. Secretario do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso Taunay. In: **Revista do Museu Paulista**. Tomo XIII. São Paulo: Oficinas do Diario Official, 1922, p. 1302. Afonso Taunay depois chamará esta Sala de A-12.

²⁹³ Idem, ibidem, p. 1302.

²⁹⁴ Aurélio Zimmermann nasceu na Alemanha, em 1854. Estudou nas Escolas de Belas Artes de Berlin e Dresden. No Brasil, morou por 15 anos no Paraná e Santa Catarina e depois mudou para São Paulo, onde suas obras obtiveram mais destaque. Foi contratado por Monteiro Lobato para uma edição especial do livro Os Urupês.

²⁹⁵ Alfredo Norfini nasceu em Florença, na Itália, em 1867. Estudou na Real Academia de Belas Artes de Lucca. Em 1893, viajou para Buenos Aires, chegando ao Brasil, em 1898. Fixou-se em Campinas, interior de São Paulo. Junto com Angelo Bretoni e Agnelo Correia fundou um curso de pintura. Em 1900, ajudou na organização da 1ª Exposição de Artes e Artes Aplicadas às Indústrias. Em 1911, mudou-se para São Paulo para lecionar no Liceu de Artes e Ofícios. Também trabalhou para jornais e revistas. Morreu na cidade do Rio de Janeiro, em 1944.

²⁹⁶ Além desses, muitos outros, não mencionados no Relatório de Taunay realizaram pinturas para essa Sala, como Franta Richter, Joaquim Rocha Ferreira (1900 - 1965), Henrique Manzo (1896 - 1982) e José Wasth Rodrigues (1891 - 1957). Cf. **TABELA 3 - Relação de pinturas para a Sala B-12 - Antiga Iconografia Paulista** Para as informações sobre esses artistas citados consulte o levantamento realizado por Lais de Oliveira para o Museu Paulista.

A benção das canôas, em Porto Feliz; - Carga de canôas, em Porto Feliz; - A partida de Porto Feliz; - Pousos no sertão bruto; - Encontro de duas monções.

Sobre scenas de estradas:

O pousos de Jundiahy; - Viajante dormindo num rancho, na estrada de Sorocaba; o pousos de Juquery; - Viajantes na Provincia de São Paulo; - A ponte do Cubatão e a subida da serra; A calçada Lorena, no caminho do Mar.

Sobre antigas lavouras de canna, em Campinas:

Córte do cannavial, junto ao café novo; - Moagem de canna e Fabricação do assucar no engenho de D. Thereza Pompeu.

Sobre as feiras de Sorocaba:

Córte de Tropa; - Tropa brava entrando em Sorocaba; Redemoinho de bestas; - tropeiro paulista.

Sobre as primeiras lavouras de café no Oeste:

O carretão (machina primitiva de beneficiar café); Negros voltando á noite do trabalho; Negros no eito almoçando; A fazenda da Cachoeira; - A fazenda da Soledade; - Derrubada; - Cafezal novo. (Escravidão em que as marcas de uma suposta violência são excluídas da sala).

Sobre as cavalhadas em Sorocaba:

Entrada das cavalhadas; - Alcancia de cannas; - Escaramuça de um fio; - Escaramuça de dois fios; - Argolinha, vencedor premiado; As cabeças, Mascarada.

Sobre indumentaria:

Senhora rica e sua aia, em Porto Feliz; - Alvares Machado e sua familia, em Campinas; Mulheres do povo em dia de festa; Indios mansos de Porto Feliz.

E, afinal:

Entrada para as minas e - combate de milicianos de Mogy das Cruzes com botocudos no sertão de Curityba".²⁹⁷

A ideia da montagem desta sala é referendada nos escritos de Taunay, desde o ano de 1918, um ano depois de ter ocupado o cargo na diretoria do Museu. A transferência de "coleções de aves, ninhos, biologia de insetos, pequenos mamíferos, material de álcool", contidas nessa sala, para outras dependências do edifício, estava entre os seus empreendimentos, que visavam à criação de novas exposições, que naquela altura, desejava "ardentemente continuar a estender".²⁹⁸ No relatório a respeito das ocorrências do ano de 1919, relatava o diretor que "espero poder em 1920 abrir à visita publica a nova Sala A-12 com uma nova exposição cuja ausencia se faz sobremodo sentir o Museu: a de iconographia paulista".²⁹⁹ A abertura desta sala, complementaria aquelas inauguradas ainda em 1917, cuja coleta de documentos, mapas e retratos, pudessem dar conta de informar a respeito das "diversas phases da vida paulista, num período que vai de 1550 a 1822".³⁰⁰

²⁹⁷ RELATÓRIO referente ao anno de 1920 apresentado a 18 de Janeiro de 1921, ao Ex.^{mo} Snr. Secretario do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escagnolle Taunay. In: **Revista do Museu Paulista**. Tomo XIII. São Paulo: Officinas do Diario Official, 1922, p. 1303 - 1304.

²⁹⁸ RELATÓRIO referente ao anno de 1918, apresentado, a 15 de janeiro de 1919, ao Excelentissimo Senhor Secretario do Interior, pelo Director, em Comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escagnolle Taunay. In: **Revista do Museu Paulista**. Tomo XI. São Paulo: Officinas do Diario Official, 1918, p. 899.

²⁹⁹ RELATÓRIO referente ao anno de 1919 apresentado, a 28 de Janeiro de 1920, ao Ex.^{mo} Snr. Secretario do Interior, dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escagnolle Taunay. In: **Revista do Museu Paulista**. Tomo XII. São Paulo: Officinas do Diario Official, 1920, p. 456.

³⁰⁰ RELATÓRIO referente ao anno de 1917, apresentado, a 2 de janeiro de 1918, ao Excelentissimo Senhor Secretario do Interior Dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo Director, em Comissão, do Museu Paulista, Affonso d'

A criação dessas exposições, vinha preencher, segundo Taunay, um certo descaso da gestão anterior, que, dada às preferências às coleções naturais, pouco (ou nada fez, na opinião de Taunay), pelas "coleções históricas". Era preciso, resgatar, assim, o sentido daquele Edifício, e de todas as conotações de memorial que o revestiam, que na opinião expressa de Taunay, Hermann Von Ihering havia deixado de lado nos anos de sua gestão³⁰¹:

No Monumento do Ypiranga, construído para a celebração do nosso magno acontecimento nacional, como solennemente o declara a sua grande placa inaugural da escadaria, com todo o seu destaque, quasi nada havia que lembrasse a tradição brasileira e paulista.³⁰²

De todas as obras acima, ficou a encargo de Oscar Pereira da Silva a produção de tais telas: "A benção das canôas, em Porto Feliz", "Carga de canôas, em Porto Feliz", "Encontro de duas monções", "A partida de Porto Feliz", "A calçada Lorena, no caminho do Mar" e "combate de milicianos de Mogy das Cruzes com botocudos no sertão de Curityba". Grande parte dessas pinturas foram realizadas a partir das obras devida ao "lapis de Hercules Florence", sobretudo às dedicadas ao tema das Monções; somando-se ainda aquela de autoria de Aimé-Adrien Taunay, "o naturalista companheiro de viagem de Florence", mas também uma ilustração de Jean-Baptiste Debret, "o notável membro da missão francesa de 1816", que serviria ao tema das bandeiras.³⁰³ Além de mais duas: "Entrada para as Minas", baseada em uma gravura "anônima" do livro "História Geral do Brasil", de Adolpho de Varnhagen, e "A ponte do Cubatão e a subida da serra", de Kidder e Fletcher, "os dois tão apreciados viajantes norte-americanos, de São Paulo, em 1839 e 1852".

Na análise dessas sete pinturas, encomendadas a Pereira da Silva, podemos elucidar as intenções do diretor na transposição desses "documentos iconográficos", para telas à óleo, com o fim de serem apreciadas pelo público, que afluíam ao Museu, quando da abertura da nova Sala, que só ocorreu em 1922, quando dos festejos. Nos escritos legados por Taunay é possível de se compreender os critérios estabelecidos pelo diretor para a seleção desses

Escragnolle Taunay. In: **Revista do Museu Paulista**. Tomo X. São Paulo: Oficinas do Diario Official, 1918, p. 988.

³⁰¹ Alguns recentes estudos buscam matizar as informações de Taunay a respeito da relação de Ihering e as coleções históricas, neste caso cf. MORAES, Fábio. Op. cit.; MARINS, Paulo Cesar Garcez. Op. cit, 2007 recentemente, MYISHI, Op. cit. 2012; PITTA, Fernanda Mendonça. Op. cit. 2013.

³⁰² RELATÓRIO referente ao anno de 1917, apresentado, a 2 de janeiro de 1918, ao Excelentissimo Senhor Secretario do Interior Dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo Director, em Comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escragnolle Taunay. In: **Revista do Museu Paulista**. Tomo X. São Paulo: Oficinas do Diario Official, 1918, p. 986.

³⁰³ "A ponte de Cubatão" foi elaborado a partir do desenho de Kidder, já para "Entrada para as Minas", como veremos a seguir, foi retirado do livro História Geral do Brasil de de Varnhagen. Ambas, analisadas a frente.

desenhos, tidos por "documentos", que traduziam, "fielmente", os "aspectos da provincia de São Paulo, ha quasi um século". O cotejamento dos desenhos, com as obras historiográficas de Taunay, produzidas na época da encomenda das telas, e também anos seguintes, permitem induzir o quanto alguns desses desenhos foram apropriados, dotados de sentidos, a fim de adequá-los a representações que remetessem ao passado colonial paulista, bastante escasso em matéria de imagens legadas sobre este período.

Como veremos na discussão a seguir, os desenhos não serão somente transplantados para telas a óleo, mas também ampliados³⁰⁴.

A escolha de se ampliar os desenhos, ao invés de expô-los diretamente na sala, pode estar relacionada, de certa maneira, aos mesmos critérios utilizados pelo diretor quando mandou executar aquelas pinturas, realizadas a partir das fotografias de Militão Augusto de Azevedo, também na década de 1920, em detrimento de colocá-las aos olhos do público. Os desenhos originais, muito deles não coloridos, e de tamanhos reduzidos, não permitiriam a eficácia na sua função pedagógica, e não possuíam o grau de enobrecimento, respeitabilidade e prestígio que detinha a pintura. Solange Ferraz de Lima e Vânia de Carvalho, a respeito da ampliação das fotografias nas pinturas, esclarecem que:

A associação entre aumento de dimensões com um possível aumento no grau de compreensão da obra evidencia a familiaridade da percepção com os padrões de escalas próprios da pintura. As telas em grande dimensões eram conhecidas e apreciadas pelo público.

[...]

Acrescentem-se a isso algumas das características próprias de uma pintura vinculada ao desenho, ao detalhamento, onde os planos e as formas são bem definidos, onde o uso do pincel de maneira regular e homogênea dota a imagem de características descritivas. Nesse caso a grande dimensão permite um melhor aproveitamento da construção analítica, incentivando a observação de pequenas unidades dentro do conjunto [...]³⁰⁵

Quando redigiu o seu Relatório sobre o funcionamento do Museu Paulista do ano de 1920, encaminhado a Alarico Silveira, Secretário do Interior, informou Taunay que "foram todos os documentos *rigorosamente* reproduzidos pelos diversos artistas incumbidos de os transportarem à pintura a óleo". Mas como veremos, nota-se que no momento da ampliação dos desenhos para os quadros, realizados por Pereira da Silva, são "acrescidos, enfatizados ou subtraídos elementos"; discretas alterações, somente perceptíveis quando comparadas as

³⁰⁴ Quando da passagem dos desenhos para as telas, os mesmos são preenchidos de cor, diferenciando-se assim dos originais, que na sua maioria, eram apenas traçados a lápis, sem coloração alguma.

³⁰⁵ LIMA, Solange Ferraz de. & CARVALHO, Vania Solange de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. In: **Anais do Museu Paulista**. Nova Série, N. 1, São Paulo. USP. 1993., 152.

pinturas aos desenhos/gravuras ou ilustrações, que lhe deram origem.³⁰⁶ Tais alterações, de certo modo, causam um certo ruído na própria postura de Taunay diante os documentos, e de todos os cuidados que deveriam ter o historiador diante as fontes históricas, professadas por ele em seus textos.³⁰⁷

As noções de documento, na prática historiográfica de Afonso Taunay já foram analisadas com bastante vagar por alguns autores que se debruçaram sobre a questão³⁰⁸, no entanto, buscamos recuperar algumas dessas discussões, para melhor elucidar às intenções do diretor, na seleção desses suportes iconográficos, legados pelos "viajantes estrangeiros", de inícios do século XIX, e reproduzi-los, em óleo sobre tela, por Pereira da Silva, com o fim de serem exibidos como "documentos autênticos" sobre o passado paulista, dentro do Museu.

Em sua publicação, na Revista do IHGSP, de 1914, intitulada "Os princípios Geraes da Moderna Crítica Histórica"³⁰⁹, Taunay se filiaria aos pressupostos metodológicos no campo da história, professados pelos historiadores franceses Charles Langlois e Charles Seignobos, que escreveram um tratado de método histórico, o *Introduction aux études historiques*, em que o documento - o material de excelência no ofício do historiador - deveria ser utilizado, a partir de controles e críticas, rigorosas.³¹⁰ No entender destes historiadores, a "verdade do passado" estava nos documentos, e na ausência destes, não haveria como se construir a história. Era preciso, diante do documento, "dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade".³¹¹ De acordo com tais pressupostos, afirmaria ainda Taunay:

³⁰⁶ LIMA & CARVALHO. op. cit. p. 147.

³⁰⁷ Uma discussão interessante a respeito das possíveis alterações realizadas em outros documentos, como na cópia de um mapa preservado nos arquivos da Espanha, cf. CAVENAGHI, Ailton José. **A construção da memória historiográfica paulista**: Dom Luiz de Céspedes Xeria e o mapa de sua expedição de 1628. *Anais do Museu Paulista*. Vol. 19. Jan-jun, 2011.

³⁰⁸ ABUD, Katia Maria. **O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições**. A construção de um símbolo paulista: o bandeirante. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 1985.; OLIVEIRA JUNIOR, Paulo Cavalcante. **Afonso d' Escagnolle Taunay e a construção da memória bandeirante**. Dissertação (Mestrado em História). IFCS - UFRJ, 1994; ARAUJO, Karina Maria Anhezini. Museu Paulista e as trocas intelectuais na escrita da história de Afonso Taunay. **Anais do Museu Paulista**. Nova Série, v. 10/11, 2002 -2203; BREFE, Ana Cláudia Fonseca. **O Museu Paulista**: Affonso de Taunay e a memória nacional. São Paulo: Editora da Unesp/ Museu Paulista, 2005; ARAUJO, Karina Anhezini de. **Um metódico a brasileira**: a História da historiografia de Afonso Taunay (1911 - 1939). Tese (Doutorado em História). Unesp - Franca, 2006.

³⁰⁹ "Conferencia pronunciada a 3 de Maio de 1911 para a abertura do curso de História Universal na Faculdade Livre de Philosophia e Lettras de S. Paulo, e summa das ideias de diferentes autores e criticos de historia, contemporaneos. IN: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**. Volume XVI. Tours: Imprimerie E. Arrault et Cie. 1914.

³¹⁰ BREFE, Op. cit. 2005. p, 70. Como comprovou Ana Cláudia Brefe, esse artigo de Taunay, se tratava de um resumo do livro de Langlois e Seignobos, conforme o próprio Taunay deixou registrado em uma passagem de uma carta: "Sobre as correntes da moderna crítica, recomendo-lhe muito o livro de Langlois e Seignobos que tive o ensejo de resumir numa conferência que se acha publicada no tomo XVI da **Revista do Instituto Histórico de São Paulo**. 31. 1. 1930. APMP/ FMP, Pasta 138. Apud BREFE, Ana Cláudia. Op. cit. 2005, p. 68.

³¹¹ TAUNAY, Affonso d' Escagnolle. Op. cit., 1914, p. 326

A historia se faz, com os documentos, os actos cujos vestigios materiaes desaparecem estão para elas perdidos e quando muito podem concentrar se no dominio das reminiscencias collectivas

Onde desaparecem os documentos chegam os extremados a avançar cessa a historia.

Deve o historiador moderno começar por investigar e recolher documentos, cultivar intensamente essa sciencia a que os alemaes baptisaram de Heuristica.

Ninguem pode hoje descrever uma epoca, fazendo trabalho original sem se dar ao trabalho immenso de pesquisa e de cotejo.³¹²

Taunay em seu texto enfatiza à necessidade da "caça ao documento".³¹³ O levantamento sistemático de documentos históricos foi uma das preocupações dos intelectuais aos quais Afonso Taunay estava filiado, como Capistrano de Abreu, ou mesmo aqueles, pertencentes ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, que consideravam imprescindível a recolha de fontes para a revisão de períodos históricos mal documentados do país.³¹⁴ De acordo com Taunay, era preciso ter em mente uma série de operações críticas que o historiador deveria aplicar ao documento, relacionadas a sua "autenticidade", às "adulterações provenientes das cópias", precisar a "identidade das testemunhas", a "autoridade do material recolhido" e etc. No entanto, como bem ressaltou Ana Cláudia Fonseca Brefe, ainda que devoto da submissão do historiador ao documento, existe um certo descompasso entre aquilo que Taunay "teorizou e o que de fato realizou":

[...] especialmente naquilo que tange à produção iconográfica do museu e que nega, na prática, o cuidado tantas vezes anunciado em seus livros e artigos, de que não deveria ir além daquilo que as fontes diziam ou permitiam dizer. Em vários momentos pareceu se valer do esforço "construtivo do historiador" na tentativa de preencher as lacunas dos documentos (ou a falta desses), indo, algumas vezes, além daquilo que seria possível afirmar a partir das fontes.³¹⁵

A historicidade do documento, para Taunay, ficava reduzida aos critérios de autenticidade e de verossimilhança, à sua contemporaneidade com o fato ou quadro histórico vivenciado e à sua plausibilidade.³¹⁶ Os desenhos transpostos por Pereira da Silva não eram contemporâneos à "era das bandeiras", "das monções", datáveis do século XVI, XVII e XVIII, mas apresentavam aquilo que Taunay entendia como "visos de autenticidade", que poderiam servir a uma "verdade maior". Assim, por exemplo, Florence, por ter viajado na antiga rota das monções, pôde legar uma série de registros que serviriam para informar sobre

³¹² TAUNAY, Affonso d' Escragnolle.. Op. cit. 1914. 327.

³¹³ TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. Op. cit 1914, p. 328.

³¹⁴ LIMA & CARVALHO, op. cit., 1993, p. 150.

³¹⁵ BREFE, Ana Cláudia. Op. cit. 2005, p. 77. Grifos meus.

³¹⁶ LIMA & CARVALHO, Op. cit. 1993, p. 148.

aspectos daquela travessia da qual, naquele momento da encomenda das telas, quase nada havia sobrevivido. Por sua vez, são as exposições contidas nessas "salas", que permitiam a Taunay aproximar-se mais dos métodos e pressupostos que guiavam a escrita de seus livros, cujos temas dialogavam de perto com aqueles dos materiais ampliados. No mesmo texto de 1911, o historiador daria ênfase aquilo que ele chamou de "história dos costumes" (que pressupõe a ideia de transformação lenta, de continuidade e de evolução histórica) em contraposição à "história batalha", centrada nos feitos dos "grandes vultos"³¹⁷, para a qual ele reservaria, justamente, o eixo central do edifício.³¹⁸ Como veremos, Pereira da Silva conseguiu transitar entre os dois espaços da exposição, pleiteando encomendas tanto para a sala B-12, mas, igualmente, para o eixo central, onde a pintura de história, e seu princípio de *exemplus virtus*, era requisitada.

Os valores das telas pagos aos artistas que receberam encomendas para essa Sala-B, demonstra uma certa discrepância. Não fica claro, os critérios utilizados por Taunay para orçar os preços das pinturas junto aos artistas. Podemos aferir, dos dados que pudemos obter, que Pereira da Silva, foi o melhor remunerado pelo diretor; um dos únicos que receberam montantes na cifra de 2 contos de réis. A diferença entre as somas de dinheiros repassados aos pintores fica evidente quando comparamos, por exemplo, "Combate de Botocudos de Mogy das Cruzes" (1, 00 x 1,49), com "Benção das Canoas", de Aurélio Zimmermann, (1,00 x 1,33), que apesar das poucas diferenças nas dimensões, a soma paga a cada uma delas, é bem desigual: 2 contos de réis para Oscar, contra os 800 mil réis, a Zimmermann. Como já comentado, quase nenhum dos artistas que receberam encomendas para essas salas laterais, chegaram a obter trabalhos para a o eixo central - as "obras de maior vulto", como se referiu Calixto em sua carta a Taunay.

TABELA 3 - Relação de pinturas para a Sala B-12 - Antiga Iconografia Paulista.

ARTISTA	QUADRO	DIMENSÕES	PREÇOS
---------	--------	-----------	--------

³¹⁷ De acordo com Taunay, os historiadores que comungavam desta concepção da história, "ocupados sobretudo com a política, sentem-se geralmente empolgados pelo sentimento das individualidades, percebem actos de governantes onde é muito difícil descobrir qualquer traço geral". TAUNAY, Affonso d' Escagnolle. Op. cit. 1914, p. 338.

³¹⁸ Tal distinção entre dois modelos iconográficos, um para o corpo central do edifício e outro para as salas do andar inferior, é feita por Cláudia Valladão de Mattos em seu artigo já citado "Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, Ano/ Vol. 6, número 7, São Paulo, 2003. A respeito da decoração do Museu Paulista, cf. ainda o texto "Um museu da paz" (inédito), de Paulo César Garcez Marins.

Oscar Silva	Pereira	da	Combate de Botocudos e milicianos de Mogy das Cruzes	1, 00 x 1,49	2:000\$000
Oscar Silva	Pereira	da	Partida de Porto Feliz	1,09 x 1, 39	1:250\$000
Oscar Silva	Pereira	da	Cargas das canoas de uma Monção	1,10 x 1,39	1:250\$000
Aurelio Zimmermann			Benção das canoas de uma monção	1,00 x 1,33	800\$000
Aurelio Zimmermann			Pouso de uma monção no sertão	1,00 x 1,34	800\$000
Oscar Silva	Pereira	da	Encontro de duas monções no sertão	0,95 x 1,72	2:500\$000
João Costa	Baptista	da	Ruínas da casa e capella de Antonio Raposo Tavares em Quitauna	0, 73 x 0, 91	2:000\$000
Oscar Silva	Pereira	da	Entrada para as minas	0, 85 x 1, 25	Sem preço
Alfredo Norfini			Scenas da cavallhada em Sorocaba em 1830	Tríptico: 0, 80 x 0, 85; 0, 80 x 1,14; 0, 80 x 0, 85	Sem preço
Henrique Tavola			Um palanque nas cavallhadas de Sorocaba	1, 03 x 1,23	Sem preço
Henrique Tavola			Alcancia de cannas	0, 88 x 1,23	Sem preço
Henrique Tavola			Mascarados na arena das cavallhadas	0, 88 x 1,23	Sem preço
Alfredo Norfini			O Chancellor Castello Branco e suas mudas de café	0, 64 x 0, 85	500\$000
Alfredo Norfini			A fazenda da Barra em Campinas	0, 90 x 1,38	800\$000
Alfredo Norfini			A Fazenda da Soledade em Campinas	0, 91 x 1,38	800\$000

Henrique Tavola	Negros do eito almoçando	1,02 x 1,34	800\$000
Alfredo Norfini	Derrurabada e café novo em Campinas	0,85 x 1,36	900\$000
Alfredo Norfini	Carretão beneficiando café	0, 88 x 1,38	1:130\$000 (inclusive despesas do pintor em viagem)
Alfredo Norfini	Benefício de café pelo monjolo	0, 46 x 0, 64	500\$000
Alfredo Norfini	Benefício de café pelos monjolos de rabo	0, 46 x 0, 64	500\$000
Alfredo Norfini	Benefício de café a vara	Sem dimensões	500\$000
Alfredo Norfini	Benefício de café a pata de boi	0, 46 x 0, 63	500\$000
Alfredo Norfini	Construção de uma represa por escravos	0, 97 x 1,42	Não há menção ao preço
Alfredo Norfini	Episódio das exéquias de Libero Badaró	0, 58 x 0, 93	500\$000
José Rodrigues	Wasth A Igreja de Santo Antonio em São Paulo	0, 96 x 0, 76	1:000\$000
Oscar Pereira da Silva	Retrato de Hercules Florence	0,68 x 0, 55	400\$000
Niccollo Petrilli	Senhora Rica de Porto Feliz e sua mucama	0, 74 x 0, 54	350\$000
Niccolo Petrilli	Índio civilisado de Porto Feliz	0, 74 x 0, 54	350\$000
Niccolo Petrilli	Mulata em dias de festa em Porto Feliz	0, 67 x 0, 52	350\$000
Henri van Emelen	Um centenario em Porto Feliz	0, 67 x 0, 46 x 0, 28	350\$000
Henri van Emelen	Mulheres do povo do sertão do Tietê (1826)	0, 51 x 0, 34	300\$000
Henrique Tavola	Desfile dos cavalos arreitados.	0, 88 x 1, 38	Não menção ao preço

Alfredo Norfini	Cavalcadas de Sorocaba, 1830.	0, 97 x 1,42	Não menção ao preço
Benedito Calixto	Negros voltando do eito e Fazenda da Barra, Campinas	1, 04 x 1,34	900\$000
	Engenho de canna antigo		
Henrique Tavola	Corte de tropa na feira de Sorocaba, 1830	0, 95 x 1,23	900\$000
Henrique Tavola	Pouso de Juquery, 1826	1, 02 x 1,34	800\$000
Henrique Tavola	Pouso de Jundiahy, 1826	1, 02 x 1, 23	900\$000
Franta Richter	Pouso de tropeiros no Caminho do Mar	1, 08 x 1, 45	1:200\$000
Franta Richter	Rodeio de tropa chucra em Sorocaba, 1830	0, 74 x 1, 07	600\$000
Franta Richter	Fabrica de Farinha de Mandioca, 1837	0, 80 x 1, 33	900\$000
Franta Richter	Agrupamento de tropeiros paulistas, 1826	1, 04 x 1, 58	1:000\$000
Henri. Van Emelen	Viajante no rancho dormindo, 1839	0, 56 x 0, 70	350\$000
Alfredo Norfini	Corte de canna e café novo, 1835	0, 95 x 1, 38	900\$000
Oscar Pereira da Silva	Subida da Serra, calçada do Lorena, 1826	0, 64 x 1, 22	800\$000
Oscar Pereira da Silva	A ponte de Cubatão e Panorama da Subida da Serra	0, 79 x 1,29	Não há menção do preço
Niccolo Petrilli	Fabricação de Açucar, 1826	0, 98 x 1,38	700\$000
Niccolo Petrilli	Viajantes na Província de São Paulo, 1839	0, 64 x 0, 88	350\$000
Niccollo Petrilli	Tropeiros paulistas	0, 50 x 0, 74	350\$000

Rocha Ferreira	Tropeiro paulista dormindo no meio do campo	0, 45 x 0, 79	400\$000
----------------	---	---------------	----------

Os artistas que dividiram as encomendas para a sala da "Antiga Iconografia Paulista" eram, na sua maioria, estrangeiros, estabelecidos em São Paulo. Realizar tais trabalhos, ainda que a preços mais reduzidos, se compararmos com os valores mais altos gastos com os outros pintores contratados para o Museu, era uma oportunidade significativa de desenvolverem as suas atividades artísticas na capital que haviam se estabelecido, ou estavam, apenas, de passagem. As telas destinadas para essa sala, certamente, exigiam as habilidades dos artistas para ampliar os desenhos, dar-lhes colorido, enquadramento necessários para deixar as diversas composições "adequadas" para serem expostas aos olhos do público. Ainda assim, diferentemente das pinturas dedicadas à escadaria e o salão de honra, às da sala da "Antiga Iconografia Paulista", em termos inventivos, eram menos complexos para o artista. Neste sentido, é interessante citar aqui a carta de Rodolpho Amoedo em que explicitou a Taunay as demandas que uma pintura de história requisitavam, diferentes daquelas encomendadas para a Sala B-12, que se reduziam à cópias de outras obras, ainda que algumas alterações fossem realizadas, na transposição do original para a pintura a óleo.

De acordo com Amoedo:

"O facto de existir uma estampa de Debret, representando a personagem [Imperatriz Leopoldina] em corpo inteiro, em nada suaviza o meu trabalho, pois; fatalmente eu teria de consulta-la como um instrumento cuevo, sem contudo fazer d' ella uma copia servil, o que repugnaria ao meu temperamento e à minha consciência de artista. Creio te-lo esclarecido sufficientemente, para não suppôr; que me prevaleço de sua extrema amabilidade, para exigir que o rico Estado de São Paulo, remunere melhor o meu trabalho [...]"³¹⁹

Vale notar que nenhum dos artistas do seletor grupo de pintores do círculo da ENBA, convidados por Taunay, realizaram telas para a Sala B-12. Pelo contrário. O interesse de Taunay nos artistas do Rio de Janeiro (Amoedo, Henrique Bernardelli e Fernandes Machado), como observa Claudia Valladão de Mattos, seria o de dotar os principais espaços do edifício de obras de alta qualidade plástica, assinadas por pintores de renome no cenário artístico nacional.³²⁰ As pinturas referentes a "Antiga Iconografia Paulista" ficaram reservadas aos

³¹⁹ Carta de Rodolpho Amoedo a Afonso Taunay . 18 de fevereiro de 1920. APMP/FMP - SVDHICO - MP-USP. Série Correspondências. Pasta 110.

³²⁰ MATTOS, Claudia Valladão de. Op. cit. 2003, p. 137.

artistas de São Paulo, ou residentes na capital, como Oscar Pereira da Silva, que dependentes do mercado local, não poderiam se dar o luxo de dispensar encomendas, mesmo que os trabalhos fossem menos "gratificantes" para a sua "consciência de artista", para usarmos aqui os termos de Amoedo contidos na carta acima.

2.2.1 "Pelas vias de penetração do Brasil selvagem e desconhecido": as fontes iconográficas para as Monções

Os desenhos de Florence e Aimé-Adrien Taunay, utilizados por Pereira da Silva para a realização das pinturas para a Sala-B, foram postos à disposição, por Guilherme e Paulo Florence, à diretoria do Museu, em 1920³²¹, foram produzidos durante a Expedição científica Russa ao Brasil, realizada entre os anos de 1825 e 1829, chefiada pelo Barão Langsdorff. A utilização do antigo roteiro fluvial, que partia da cidade de Porto Feliz, interior de São Paulo, rumo a cidade de Cuiabá, - percurso utilizado desde meados do século XVIII, por expedições comerciais, denominada de Monções³²² -, legou uma série de desenhos, todos devido ao lápis de Aimé-Adrien Taunay e Hercules Florence, de caráter documental, que a objetividade do registro³²³ era requisita, para a captação de informações a respeito da flora, fauna, e dos costumes locais³²⁴. Essa travessia, realizada grande parte dela pelo rio Tietê, foi documentada, igualmente, em um diário, redigido por Florence, em que pontuou vários aspectos da viagem.

³²¹ De acordo com Taunay, "Pertenciam os seus melhores desenhos ao arquivo da expedição Langsdorff e até 1917 estavam em Moscow, propriedade que então eram do governo russo. Felizmente, ficaram em poder de sua família muitos esboços e mesmo desenhos acabados. Postos à disposição dos dignos filhos do ilustre artista, srs. Paulo Florence e Dr. Guilherme Florence, serviram para a organização da actual collecção de quadros a inaugurar-se no Ypiranga" RELATÓRIO referente ao anno de 1920 apresentado a 18 de Janeiro de 1921, ao Ex.^{mo} Snr. Secretario do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escragnolle Taunay. In: **Revista do Museu Paulista**. Tomo XIII. São Paulo: Officinas do Diario Official, 1922, p. 1302 - 1303.

³²² Como define Jonas Soares de Souza, o termo Monções, na sua origem árabe, significava a época ou o vento favorável a navegação. No Brasil, passou a referir-se às expedições fluviais setecentistas, comerciais e povoadoras, que partiam de Aratytaguaba, hoje Porto Feliz, às margens do Tietê. In: **O papel das monções na expansão geográfica: história e memória**. D.O.E. Poder Exec., Seq I, São Paulo, 109, abril, 1999, p. 5. Quando da Expedição Langsdorff, as Monções já estavam em seu declínio.

³²³ BELLUZZO, Ana Maria. A Expedição do Barão Langsdorff, 1822 - 1829. In: **O Brasil dos viajantes**. v. 2. São Paulo: Metalivros, 1994. p. 128.

³²⁴ Com o abrupto rompimento de Maurice Rugendas (1802 - 1858) e o seu desligamento da Expedição, Langsdorff contratou em 1825, Aimé-Adrien Taunay (1803 - 1828), um dos 5 filhos de Nicolas-Antoine, que já possuía experiência de ilustrador de expedições científicas. Ainda muito jovem embarcou no Rio de Janeiro em inícios de 1818, trabalhando ao lado de Jacques Arago (1790 - 1855), como segundo desenhista da expedição chefiada pelo Barão Louis Claude de Saulces de Freycinet ao Oceano Pacífico, que perdurou até meados de 1820. Alguns de seus desenhos, resultados desta viagem, foram publicados no *Voyage Autour du Monde - Atlas Historiques*. Além de Aimé- Adrien, Hercules Florence (1804 - 1879) também foi incluído, como segundo desenhista. Dentro da Expedição Langsdorff, participa da viagem fluvial de Porto Feliz a Cuiabá, antes de sua morte em 1828, afogado no rio Guaporé, em Mato Grosso. cf. DIENER, Pablo. Os artistas da Expedição de G.

Tal relato, servira, inclusive, para um dos primeiros estudos relativo a importância das monções na história de São Paulo, e também para o Brasil. No artigo "Porto-Feliz e as 'monções' para Cuiabá", de Cesário Motta Junior, publicado no "Almanach Litterario de S. Paulo", em 1884, consta, entre as demais fontes utilizadas, a "viagem do Consul Langsdorff, escripta pelo segundo desenhista da Comissão o Sr. Hercules Florence e impressa na Revista do Instituto Histórico, depois de traduzidas pelo illustrado Sr. Taunay"³²⁵. Se o texto de Florence veio a lume em 1875, graças a tradução de Alfredo d' Escagnolle Taunay³²⁶, as ilustrações, por sua vez, só foram publicadas em 1941, quando da nova reedição da "Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829", pelos próprios filhos de Florence, aqueles que emprestaram os desenhos para o Museu, e que serviram de matrizes para as pinturas realizadas por Oscar Pereira da Silva, e aos demais artistas, em 1920.³²⁷

Ataliba Florence, no Prefácio dessa nova edição, sublinhou a importância do Museu Paulista, e de seus principais agentes, na divulgação das obras de seu pai:

[...] foi feito um grande serviço por iniciativa do Sr. Dr. Washington Luis Pereira de Sousa, quando prefeito de São Paulo, e do Sr. Dr. Afonso de E. Taunay, director do Museu Paulista. Reuniu este certo numero dos desenhos e retratos que estava espalhados em diversas mãos, mandou reproduzi-los, alguns em dimensões aumentadas, por pintores paulistas de nomeada e colocar estas cópias em diversas salas do grandioso Palácio do Museu no Ipiranga.³²⁸

H. von Langsdorff. In: COSTA, Maria de Fátima G. **O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 13; COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 4, Ano IV. Out./ Nov./ Dez. de 2007.

³²⁵ MOTTA JUNIOR, Cesario. Porto Feliz e as 'Monções' para Cuyabá. In: **Almanach Litterario de S. Paulo**. 1884, p. 131 - 151. Vale notar que, dentre os assuntos a serem contemplados, pelos sócios do IHGSP, estava o "Da influência do rio Tietê na civilização de São Paulo". In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**. Typ. do Estado, 1895, p. 168.

³²⁶ O relato, até então esquecido na casa da família Taunay, entre uns "papeis velhos", foi localizado por Alfredo Taunay, durante a mudança de uma residência para a outra: "tive a fortuna de me deparar com um manuscrito de 84 páginas de letra muito miuda, um tanto apagada pela ação do tempo, mas ainda perfeitamente inteligível." [...] aplicando-me a leitura, achei que continha a descrição minuciosa da primeira parte da desconhecida jornada do cônsul Langsdorff, pois era o diário de um dos membros da expedição. [...] Outra felicidade tive. O autor desse jornal era o Sr. Hércules Florence, que conheci pessoalmente quando em 1865 passei pela província de São Paulo". [...] achei tanto interesse pela singeleza da narrativa, vivacidade de colorido e prudência de apreciação, que o fui traduzindo logo com destino às páginas da Revista do Instituto." (p. XXIX, edição de 2007). De acordo com Ataliba Florence, o depósito do diário entre os Taunay, se deu pela passagem de Hercules Florence, no Rio de Janeiro, logo depois de seu retorno da expedição em 1829. (p. XIII, 2007). Em 1928, Afonso Taunay, reeditou, no Tomo XVI, da Revista do Museu Paulista, o relato sob o título "De Porto Feliz para Cuiabá", "em homenagem muito grata do Museu Paulista, ao patriarca da iconografia paulista". TAUNAY, Afonso d' Escagnolle. Duas palavras. In: FLORENCE, Hercules. **Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas - de 1825 a 1829**. (tradução Visconde de Taunay). São Paulo: Editora Melhoramentos, 1941, p. XVI.

³²⁷ Segundo Taunay: "entenderam, inspirados da mais louvável maneira, largamente ilustrar tal edição com as próprias obras do eminente itinerante." (p. XVII, 1941)

³²⁸ FLORENCE, Ataliba. p. XV. 1941.

Os três quadros de Oscar Pereira da Silva, realizados a partir dos desenhos de Florence e Aimé-Taunay reportam-se, justamente, sobre este trajeto, que receberá, igualmente, atenção de Afonso Taunay nos seus escritos, a partir da década de 1920, e que se estenderá ao longo de suas publicações. Em "À Glória das Monções", texto redigido por Taunay para ser lido na inauguração dos "Monumentos às Monções", construído em Porto Feliz, em 1920, o papel desempenhado por aquelas viagens fluviais, percorridas pelo Tietê, tomaram caráter épico, tidas, como decisivas na "conquista do Brasil pelos brasileiros"³²⁹, no alargamento das fronteiras, iniciativa esta, toda devida, aos "filhos da colônia, os de S. Paulo, incomparavelmente mais que os outros":

"No conjunto das vias de penetração do Brasil selvagem e desconhecido, nenhuma tema a significação histórica que siquer de longe se aproxime da que empresta ao Tietê tão notável realce. Está o nome do grande rio de São Paulo indestructivelmente ligado à história da construção territorial do Brasil."³³⁰

Dos desenhos selecionados para a transposição em óleo para o Museu, dois deles foram escolhidos para figurarem nos baixos relevos feitos em bronze, realizados todos por Amadeo Zani, (1869 - 1944)³³¹ escultor que recebeu diversas encomendas para a escadaria do edifício do Ipiranga³³² "Partida de Porto Feliz", de Aimé-Adrien Taunay [**imagem 2.2**], foi um deles; desenho este, transposto por Pereira da Silva [**imagem 2.1**] em tela de significativas dimensões.

³²⁹ TAUNAY, Affonso. TAUNAY, Affonso d' E. **À Glória das Monções**. Discurso proferido, a 26 de abril de 1920, em Porto Feliz, ao se desvendar a columna rostral comemorativa das monções. São Paulo: Casa Editora "O Livro", 1920. p. 4.

³³⁰ Idem, *ibidem*.

³³¹ Escultor italiano, foi aluno de Rodolpho Bernardelli e professor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Realizou, sobretudo, monumentos funerários na cidade. In: MATTOS, Claudia Valladão de. Op. cit. 2003. p. 135.

³³² Além destes, "Partida da Monção", de Almeida Junior (1897) foi igualmente selecionado.

[imagem 2.1] Oscar Pereira da Silva. **Partida de Porto Feliz**. 1,40 x 1,70 . s/d. (1920 - 1921). Óleo sobre tela. Museu Paulista da USP.

[imagem 2.2.] Aimé-Adrien Taunay. **A partida da Expedição Langsdorff, no Rio Tietê**. 1825. Coleção Martha e Erico Stikel/ Acervo Instituto Moreira Salles.

A longa embarcação, em movimento, desliza sob o rio. São sete componentes, cinco dispostos à frente, que se intercalam num esforço de remar contra as águas. As feições destes não são individualizadas, apenas preenchidas de uma cor escura. Na ponta traseira, dois estão em pé, sendo que um deles, segura o longo remo, e o outro, uma arma, que acaba de disparar fogo, dada a pequena névoa no ar. Perto destes, uma bandeira branca, sem desenho algum estampado, o que impossibilita afirmar sobre a sua nacionalidade. A embarcação está toda repleta de mantimentos, pouco identificados, apenas indicados pelos volumes depositados no seu interior. Uma outra embarcação, mais a esquerda e ao fundo, que possui uma bandeira na ponta, parece deslocar-se pelo rio, enquanto as demais, ainda permanecem paradas, talvez aguardando o momento propício para a partida. Pequenas figuras são esboçadas por Aimé-Adrien neste ponto da composição, que pode ser associado ao porto, inserido num terreno acidentado, marcado por um grande declive, que na parte de cima, construções, pouco assimétricas, se acomodam por toda a extensão. Destacando-se entre os casarios baixos, duas altas torres, possivelmente as de uma igreja, marcam a paisagem. A vegetação, bastante densa, acompanha as margens do rio, prolongando-se no terreno acidentado, alçando a faixa em que estão as casas.

A representação de Aimé-Adrien Taunay, encontra alguma ressonância no trecho do Diário de Florence, quando narra o momento da Partida daquela "monção", ainda que o número de componentes das embarcações, entre o desenho e texto, sejam bastante divergentes.³³³ A atenção do artista, parece estar concentrada, naquele modo, bastante peculiar adotado para se navegar dentro daquelas embarcações, tomadas possivelmente da tradição indígena.

Afonso Taunay mencionaria este desenho de Aimé-Adrien em seus escritos, pontuando a sua importância:

De Adriano Taunay até agora só se divulgou uma peça aliás muito valiosa[...] Reproduz perfeitamente o facies da velha cidade legendária das monções que até hoje conservou o mesmo perfil com a sua situação pitoresca ao longo de uma penedia que domina o rio Tiete, de uns trinta metros, talvez.

Do seu casario baixo e modesto, emergem as duas altas torres da Matriz, enorme igreja, velha e piedosa, digna da sua invocação: Nossa Senhora Mães dos

³³³ De acordo com Florence "O guia, um ajudante do piloto, um *proeiro* e sete remadores compunham a tripulação da embarcação do cônsul, a qual designarei pelo nome de *Perova*, corrupção da palavra índia *iperova*, como chamam à árvore cujo tronco servira para sua construção. O ajudante do guia, um do piloto, um proeiro e seis remadores formavam a equipagem do segundo barco chamado *Chimbó*, modificação do legítimo vocábulo indígena *chimbouva*. O piloto, um proeiro e quatro remadores iam no batelão. O resto da gente, caçadores, criados e escravos do cônsul remavam nos batelões e canoinhas, em número todos eles de 36. A ordem da marcha era a gente: na frente a canoa do cônsul; logo após o *Chimbó*; em seguida o batelão onde eu estava, depois os barcos menores, formando o todo uma *monção* de sete embarcações." FLORENCE, Hercules. Op. cit. p. 21.

Homens, acolhedora, como raras, onde existem uns quadros deliciosos pela ingenuidade primitiva [...].³³⁴

Para Taunay, o preciosismo da imagem, residia, justamente, na representação da "velha cidade legendaria", construída às margens do Tietê, de onde se partiam as Monções, de suas construções de "casario baixo e modesto" e, sobretudo, da igreja de "Nossa Senhora Mães dos Homens", situada sob a "penedia", que segundo Taunay, era um "Paredão", de onde se abria o "porto" para aquelas viagens, tidas por ele, como a "maior das viagens fluviais do Universo"

Pereira da Silva, ao transpor a obra de Aimé-Taunay, parece destacar a cidade, e suas construções, delineando melhor os seus contornos, e colorindo-as, talvez de um modo, que pudesse sugerir uma certa "rusticidade", "simplicidade". O céu é rebaixado, fazendo com que as nuvens brancas quase toquem as construções, o que força, de alguma maneira, o olhar do observador para esse ponto da composição. A embarcação, disposta quase na base, no desenho de 1826, é afastada agora mais para o meio, fazendo com que o rio ganhe uma acentuada projeção. São negros, certamente escravos, que conduzem aquela embarcação. Pereira da Silva omite a nuvem causada pelo tiro, que salvou o momento da "partida", documentada por Florence³³⁵; e insere um elemento ausente: ele estampa as cores verde e amarela da bandeira brasileira, naquelas duas, onde até então, não havia cor alguma. Florence registrou em seu Diário, no dia 22 de junho de 1826, quando do momento da partida da expedição Langsdorff, da cidade de Porto Feliz, que "cada canoa, com a exceção das menores, tinha arvorada a bandeira da Rússia."³³⁶ Na gravura estampada na edição do Diário publicado em 1941, as bandeiras são totalmente alvas, como também, naquela aquarela assinada por Aimé Taunay, e datada de 1826, pertencente a coleção do Instituto Moreira Salles, de São Paulo.

A presença da bandeira brasileira na tela de Pereira da Silva fica ainda mais instigante se a compararmos com a aquarela presente no Museu Paulista, realizada, igualmente, a partir do desenho de Aimé-Adrien Taunay, com a inscrição "J.S [imagem 2.3]."³³⁷, de 1927. A bandeira à popa da embarcação é apenas de cor branca, sem indicação alguma a respeito do

³³⁴ TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. Iconografia das monções - a contribuição notabilíssima documental de Hercules Florence, única e insubstituível. In: **Relatos monçoeiros**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981. (1ª edição 1954)

³³⁵ "Romperam então da cidade salvas de mosquetaria correspondidas pelo nossos remadores e, ao som desse alegre estampido, deixamos as praias [...]". FLORENCE, Hercules. Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 20.

³³⁶ FLORENCE, Hercules. Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 25.

³³⁷ Possivelmente Jonas Soares, aluno de Almeida Junior.

país que se refere. Pereira da Silva, por indicação, possivelmente, do próprio Taunay, preencheu a bandeira com as cores que remetessem diretamente ao Brasil.

[imagem 2.3] "**Segundo desenho original Adriano Taunay**", 1826" Coleção Afonso Taunay. A2Pr40 Cx4. Consta apenas assinado por "J.S", 1927. Museu Paulista da USP.

O desenho de Aimé-Adrien, talvez, ainda seria finalizado, com a introdução de detalhes ausentes, como o símbolo da própria bandeira russa (e não brasileira) que aparece em um dos desenhos de Florence [imagem 2.4], muito semelhante a este detalhe da composição de Aimé-Adrien Taunay.

[imagem 2.4] FLORENCE, Hercules. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829.** São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1977. p. 28.

Essa modificação nas cores da bandeira, quando da transposição do desenho para a tela, estava atrelada, certamente, aos anseios de Afonso Taunay: a obra deveria representar uma monção, realizada no rio Tietê, portanto, não ficaria bem didaticamente, aos olhos do público, uma bandeira da Rússia na ponta da canoa.

As outras duas pinturas de Pereira da Silva que se reportam às "monções" foram feitas a partir dos desenhos de Hercules Florence: "Carga das Canoas" e "Encontro de duas monções no sertão". "Carga das Canoas" [imagem 2.5] antecede a partida, é o momento do carregamento, de se preencher com todos os apetrechos, as embarcações postadas a frente, paradas sob o rio. Pereira da Silva quando toma o desenho de Florence [imagem 2.6], delineia, contorna os corpos dos escravos com maior precisão. São eles, em primeiro plano, que erguem o pesado caixote, e possivelmente, também, fariam o mesmo com os outros dispostos ao chão. Suas vestes se resumem a simples calções, que se prolongam até os joelhos, enquanto seus dorsos, estão todos eles nus. Alguns homens, já dentro da embarcação, cujas feições não são individualidades, omitidas pelos chapéus, parecem direcionar e organizar os apetrechos que são colocados no interior. Ao contrário dos homens semi-nus do primeiro plano, eles vestem calças e camisas. Podemos ainda avistar duas mulheres, uma que caminha com um pote sob a cabeça, e outra abaixada, próxima de um pequeno barco, no qual avistamos um homem, calmamente pescando. A beira do rio, algumas construções, as únicas que parecem existir naquele lugar ermo em que impera uma vegetação densa, e que se

prolonga pelas bordas do rio. Pereira da Silva parece, mais uma vez, trocar a bandeira russa pela brasileira, presente na ponta da embarcação, que toca levemente a água.

[imagem 2.5] Oscar Pereira da Silva. **Carga das Canoas.** Óleo sobre tela. 1920. 130x86. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

[imagem 2.6] “Expedição Mercantil de Porto Feliz à Cuiabá”. FLORENCE, Hercules. (1804-1879). **Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829**. São Paulo: Melhoramentos, 1948. p. 56

O desenho de Florence, agora colorido quando transposto para a tela tinha, para Taunay, uma importância relacionada aos seus "pormenores", aos materiais utilizados nessas "navegações heroicas":

Um desenho de Hércules Florence representa a carga dos barcos de uma monção por escravos negros e semi-nús sob a guarda de fiscais. As embarcações representadas pelo desenhista, parecem não ser do tipo maior dos que nos falam os autores. Caixas, caixões, odres, surrões, pipotes e ancorotes, notam-se as margens de onde os carregadores os levam para bordo há uma infinidade de pormenores nesta composição, realmente preciosa, fixada pelo notável artista.³³⁸

Taunay ainda comentaria sobre a própria tela de Pereira da Silva em um extenso artigo dedicado ao tipo das embarcações utilizadas naquelas viagens fluviais, das quais muitas delas, que apesar do número avultado no passado, nada havia sobrevivido. A discussão se prolonga, remetendo não somente às embarcações, mas aos pesados mantimentos que ali eram acomodados, é neste argumento que entra a tela de Pereira da Silva:

³³⁸ TAUNAY, Afonso. Op. cit. 1942.

Sôbre a operação do desembarque da carga das canôas, deixou Hércules Florence precioso desenho que Oscar Pereira da Silva, por incumbência nossa transportou para uma tela pertencente à galeria do Museu Paulista. Em Porto Feliz passou-se a cena fixada por Florence. Uns tantos pretos nus da cintura para cima carregam caixas e caixões para os barcos abicados à barranca do Tietê.³³⁹

Pela descrição sobre a tela, inserida em um artigo que discutia basicamente elementos da cultura material, fica evidente, como já demonstraram Solange Lima e Vânia de Carvalho, o quanto a iconografia para Taunay era complementar a documentação textual.³⁴⁰ As telas permitiam visualizar aquilo que se era narrado a respeito sobre essas viagens, nos poucos textos existentes, cujas imagens, e a própria presença física dos objetos, eram extremamente escassos.

A terceira, e uma das maiores composições encomendadas para essa sala, trata-se de "Encontro de duas monções no sertão" [**imagem 2.7**] e [**imagem 2.8**], em que retrata, possivelmente, o encontro da Expedição brasileira comandada pelo Tenente Coronel Jerônimo e a Expedição Russa, chefiada por Langsdorff. Se nos dois quadros anteriores, temos somente as bandeiras brasileiras, neste, Pereira da Silva mantém a bandeira russa, seguindo assim o desenho de Florence. Não haveria motivo para omitir a bandeira do império russo, já que se trata justamente do encontro das duas "monções".

Em Pereira da Silva, a luz incide sobre as embarcações, sobretudo sobre o grupo formado por cinco homens reunidos que se diferenciam na representação devido aos trajés mais refinados³⁴¹. Se compararmos com os demais indivíduos que vestem apenas calças dobradas abaixo do joelho, perceberemos que são vários grupos dentro de uma só composição, os quais, em sua maioria estão na pausa da alimentação. O preparo dos alimentos estava nas mãos da mulher que cozinha em primeiro plano, cercada de utensílios, próxima de um homem concentrado em descamar um peixe.

³³⁹ TAUNAY, Afonso d' Escragnolle. Op cit. 1981 (1954). p. 64.

³⁴⁰ LIMA & CARVALHO, op. cit. 1994, p. 149.

³⁴¹ Possivelmente esses são os membros da expedição Langsdorff.

[imagem 2.8] Hercules Florence. **Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829**. São Paulo: Melhoramentos, 1941. p. 159.

[imagem 2.7] Oscar Pereira da Silva. **Encontro de duas Monções no Sertão**. Óleo sobre tela. 1920. 95x172. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Essas 3 telas de Pereira da Silva foram transferidas da Sala B-12, para a "Sala das Monções", inaugurada em 1929, quando do retorno, ao Museu Paulista, de um dos quadros, tido por Taunay, como um dos "mais notáveis documentos da arte brasileira, pela sinceridade,

o verismo e a valia da técnica"³⁴²: "Partida da Monção" (1897) [imagem 2.9], de José Ferraz de Almeida Junior. A tela estava, até aquele momento, na Pinacoteca do Estado de São Paulo mas fora transferida, junto a outras pinturas em 1905 do Museu. Taunay, ao se referir sobre a grande tela do pintor ituano, ressaltou a respeito da importância incontestável das obras de Florence, como matrizes visuais, para a elaboração de "Partida da Monção":

"Para executar a sua obra prima inspirou-se Almeida Junior em documentos do acervo insubstituível de Hercules Florence, nos desenhos do illustre viajante francez, durante a sua jornada de Porto Feliz a Cuiabá, em 1826."³⁴³

[imagem 2.9] Jose Ferraz de Almeida Junior. **Partida da Monção**. Óleo sobre tela. 1897. 390x640. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Curioso, neste sentido, confrontar essa afirmação de Taunay, com a de Benedito Calixto, registrada em carta, remetida ao diretor, no ano de 1920, que poderá, de certo modo, desestabilizar essas relações diretas, propostas por Taunay, entre os desenhos de Florence, e a tela de Almeida Junior.³⁴⁴ Após relatar a lista de desenhos de autoria de Hercules que ele

³⁴² TAUNAY, Affonso d' Escagnolle. 1937, p. 71

³⁴³ SALA A-9 Consagrada às Monções. In: TAUNAY, Afonso d' Escagnolle. **Guia de Secção Histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1937, p. 71.

³⁴⁴ Apresentei uma breve discussão a respeito dessas contradições existentes entre os desenhos de Florence e "Partida da Monção" de Almeida Junior, no XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, realizado no Museu Nacional de Belas Artes, RJ, em 2010. cf. As Monções como tema: Almeida Junior e Oscar Pereira da Silva; uma análise comparativa. In: **Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro, 2010.

possuía, Calixto sugeriu ao diretor para que mandasse reproduzir para o Museu, um dos desenhos, e acrescentou interessantes informações sobre este:

[...] e finalmente um outro [desenho] estando muito interessante que não tem título nem data e que parece uma Partida de Monção de Ararytaguaba [atual Porto Feliz] ou qualquer outro ponto do Tietê que bem merece ser reproduzido. Representa o "acto da Benção das Canoas" e o grupo que cerca o sacerdote - senhoras [ilegível] e povo - são bem estudados.

Se o meu amigo estimado e finado colega Almeida Jr. tivesse visto este bello estudo de Florence dir-ce-hia que foi este croqui que inspirou a produzir a sua famosa tela Partida da Monção.³⁴⁵

Taunay parece ter seguido os conselhos de Calixto, já que mandou reproduzir o desenho de Florence [**imagem 2.10**], citado na carta, em tela a óleo, pelo pintor Aurélio Zimmermann, intitulado "Benção das Canoas" [**imagem 2.11**], em que o padre, assistido por um grande grupo de pessoas, entre eles, membros da expedição Langsdorff, e de altas autoridades, reza diante as embarcações, que logo partiriam. O quadro, realizado a partir do desenho de Florence, de acordo com Taunay, valia para o "estudo dos costumes e da indumentária da época", mas também, porque "Foi esta composição que inspirou a Almeida Júnior a ideia da sua famosa *Partida da Monção*, legítima obra-prima, como todos sabem."³⁴⁶. No entanto, a carta de Calixto desafia essa afirmação, o que nos permite desconfiar do uso dos desenhos de Florence como suporte visual para a elaboração da tela "Partida da Monção". Provavelmente, as constantes remissões de Taunay a essa suposta "influência" faziam parte de um esforço de dignificar, ainda mais, o legado do artista francês³⁴⁷.

³⁴⁵ Carta de Benedito Calixto a Afonso Taunay. 10. 08. 1920. APMP/FMP: Série Correspondências, pasta 112.

³⁴⁶ Taunay, Afonso. Op. cit. 1981. p. 46. Taunay fez a mesma afirmação no seu Guia do Museu Paulista de 1937, quando disse que "Para executar a sua obra prima inspirou-se Almeida Junior nos desenhos do illustre viajante francez, durante a sua jornada de Porto Feliz a Cuiabá, em 1826". TAUNAY, Afonso d' Escragnolle. **Guia de Secção Histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1937, p. 71.

³⁴⁷ Oséas Singh Junior, em sua dissertação de mestrado, parece ter sido o primeiro a olhar com desconfiança para tais informações relacionadas aos desenhos de Florence e a tela de Almeida. Conforme bem demonstrou Singh Junior, o relato de Florence, que foi publicado em 1875, pode ter servido de informação sobre elementos que poderiam ser incorporados a pintura, além de mais dois escritos: o Diário de Navegação de Teotônio José Juzarte datado de 1769" e o artigo, já citado de autoria de Cesário Motta Junior, Porto Feliz e as Monções para Cuiabá. p. 107 - 111. Fernanda Pitta, em recente estudo sobre Almeida Junior corrobora tais afirmações.

[imagem 2.11] Aurélio Zimmermann. **Benção das Canoas.** c.1920 . Óleo s/ tela. 135 x 100 cm. Museu Paulista da USP.

[imagem 2.10] FLORENCE, Hercule. (1804 -1879). **Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá, 1830.** Coleção Cyrillo Hércules Florence

A importância conferida por Taunay à produção de Florence, e que chega a lhe render, por isso, o título de "Patriarca da Iconografia Paulista", não é partilhada por Alberto do Rego Rangel. Este era membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Embaixador do Brasil na França, a quem Taunay, pediu, ao longo dos anos de 1920 e 1921, uma série de

reproduções fotográfica dos desenhos contidos no *Album Voyage au Brésil 1830 Chef de mission M. Langsdorff. Album dessiné par Hercule de Florence*³⁴⁸, preservado na Biblioteca Nacional de Paris. Após indicar as páginas do *Album* que se poderia encontrar os "documentos históricos e mesmo antropológicos", Rangel mostrou-se, na carta ao diretor, totalmente distante da posição de Taunay a respeito do artista francês e de sua produção junto a Expedição Langsdorff:

O Hercules parece que era um mandrião de marca. [...] O desenhista, mostra-se nesse album um arrasado de tédio, incapaz de continuar os seus esforços. Borboleteia sobre os assumptos, quer representa-los e a mão deixa o lápis para tomar o pincel, que logo substitui pela penna. São traços sem genio de um enfadado e um impotente. Essas paginas representam bem o destroço do naufragio langsdorffiano. Com certeza a fatal preguiça brasileira paralisou o modesto artista estrangeiro, que tendo podido deixar aspectos preciosos de sua odyssea, legou-nos apenas um livro de rabiscos e borrões quase sem valor, senão o que lhe perfuma de tristeza as paginas santificadas pelo presente que fulminou a grande e generosa empresa e a qual elas em seu vazio e imperfeição tanto nos lembram.³⁴⁹

Ainda que contestada por Rangel, Taunay não deixará de enfatizar a importância de Florence para o maior conhecimento do passado paulista, e que permitiu, produzir tantas telas para o próprio Museu. Os desenhos de Florence, e aquele de autoria de Aimé-Adrien Taunay, serviriam, assim, para preencher a carência de imagens a respeito daquelas expedições. O desenho minucioso, de caráter científico, detalhado, em que se agrupavam objetos diversos numa só composição, poderiam fornecer informações visuais daquelas viagens, das quais, apenas os registros escritos, muitas das vezes, permaneceram.

As telas de Pereira da Silva, realizadas a partir dos desenhos de Florence e Aimé-Taunay, permitiam representar um passado pouco conflituoso. Se a escravidão é sinalizada nas telas, nada remete à violência. Os escravos, apesar de realizarem os trabalhos pesados, como em "Carga das Canoas", não os fazem sob a ameaça do açoite, não estão acorrentados.

³⁴⁸ Ataliba Florence, na Introdução da edição de 1941, elucida a presença deste Album na Biblioteca Nacional de Paris: "Somente o Dr. Afonso Taunay soube por informação do Dr. Alberto Rangel que este tinha visto na Bibliothèque Nationale de Paris desenhos de Hércules Florence em número de 30 a 40. [...] Esta coleção tinha sido dada de presente àquela Biblioteca por um Conselheiro de Estado polonês e estava por ela guardada sob o nome de Hercules Florence, como em 1930 verificam minha filha e meu sobrinho, Dr. Delfino Pinheiro Cintra". FLORENCE, Ataliba. Introdução. In: FLORENCE, Hercules. **A Viagem fluvial do Tietê a Cuiabá**. p. XVII. Durante a pesquisa realizada na *Bibliothèque Nationale*, em janeiro de 2014, não foi permitido o acesso ao Album, que ainda permanece sob a guarda da instituição. Está todo ele digitalizado na base do www.gallica.fr.

³⁴⁹ Carta de Alberto do Rego Rangel a Afonso Taunay. 13 de setembro de 1920. APMP/ FMP. Série Correspondências. Pasta 112.

O que prevalece nas telas, e a produção de Aimé-Adrien Taunay ajudavam a proporcionar, é uma certa calma, em que os indícios de confronto, ou mesmo as dificuldades daquele longo trajeto, narrados nos escritos, não estão em evidência. O que, de certo modo, difere da tela realizada por Pereira da Silva, analisada a seguir, com a representação do bandeirante, em ação, em confronto direto com índios, cujo o resultado é a morte de alguns, explicitamente dispostos na composição.

2.2.2 Das vestes de "soldado" a entrada pouco solene: acerca das duas imagens de bandeirantes

"A grande maioria das expedições bandeirantes apenas deixam documentação vaga sobre o ponto de vista chronologicamente ve se (?) assinalado por **nenhuma solennidade. A iconographia bandeirante é também pobrissima**. Uma estampa popular é a que Varnhagen divulgou(?): partida para as Minas. Debret idealizou (?) um combate contra indios e sertanistas [ilegível] e de documentação preciosa para a **reconstituição do equipamento do bandeirante em combate aos indios**. A estampa de Rugendas [possivelmente Guerrilhas] é também um ensaio de reconstituição."³⁵⁰

O pequeno trecho foi retirado de uma folha avulsa, rascunhada, não datada, contendo várias anotações, escritas de próprio punho por Taunay, na qual é comentada algumas das pinturas do Museu. Pelo seu caráter didático, pode-se pensar que o uso dessas palavras era destinado a elaboração de legendas, que informassem aos visitantes, o propósito daquelas representações contidas no acervo da instituição. Taunay se refere, no excerto, a três obras, sendo duas delas encomendadas diretamente a Oscar Pereira da Silva: "Combate de Botocudos a Mogy das Cruzes", a partir do desenho de Jean-Baptiste Debret, e a outra, "Entrada para as Minas", de autoria desconhecida, publicada no livro "História Geral do Brasil", de Adolpho de Varnhagen, em 1857.

A gravura de Debret [**imagem 2.12**], que serviu de base para a confecção da pintura [**imagem 2.13**], integra o primeiro tomo, dedicado aos indígenas do Brasil, dos três, que compõem o *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicado entre os anos de 1834 e 1839, em Paris. Residente no Brasil desde 1816, quando de sua chegada ao Rio de Janeiro, acompanhado de outros artistas franceses, inclusive de Nicolas-Antoine Taunay, bisavô de Afonso Taunay, Debret elaborará uma série de desenhos preparatórios a respeito de costumes variados que por aqui encontrou, com o objetivo de uma publicação futura, que acontecerá somente depois de seu retorno a Europa, em 1831. A estampa utilizada por Pereira da Silva,

³⁵⁰ Documento n. 14.5 In: APMP/ FMP - Grupo: História Nacional, Etnografia e Numismática. Série: Instrumentos de Pesquisa. Pasta 214.

certamente por indicação de Taunay, foi uma das muitas realizadas durante os anos de permanência no Brasil.

Na estampa de número 21 "*Sauvages civilisés, soldats indiens de Mugi das Cruzas (Province de S' Paul) combattant des botocudos*", Debret centraliza a figura do "índio soldado", situado entre troncos de árvores sinuosos, que crescem para lados opostos, o que contribui para enquadrar o personagem principal, ao centro da composição. As folhas ao alto da árvore, todas voltadas para baixo, reforçam o olhar do observador para o "soldado", de onde parte toda a narrativa, em que um confronto se desenrola dentro da floresta de mata densa, preñhe de diferentes espécimes vegetais, cuidadosamente elaboradas por Debret.

Este homem, ao centro, com chapéu de abas largas a cabeça, uma veste acolchoada, envolta por um cinto, e transpassada por uma bolsa tiracolo, cobre a extensão de seu peito até as suas coxas. Duas flechas espetadas insinuam o grau de proteção que tal material fornecia para aquele que o portava. Suas pernas entreabertas, postadas uma diante da outra, lhe confere o equilíbrio necessário para fazer a mira com sua arma, manipulada pelas duas mãos, e que ao disparar o fogo, enche a atmosfera da floresta de fumaças brancas. Outros quatro o acompanham, sendo que um deles, logo atrás, também lança fogo aos índios, enquanto um

outro, mais recuado, no canto esquerdo, de costas para o observador, parece socar a pólvora dentro de seu armamento. Esses "soldados", por sua vez, também estão na mira das flechas dos índios, sobretudo, daquele posicionado no alto do canto direito, embrenhado entre algumas árvores, que parece repetir, com o seu arco e flecha, o mesmo gestual do soldado ao centro, que segura a arma de fogo. O índio que tomba ao chão, na extrema direita, foi atingido. O confronto se dá entre os "selvagens civilizados" (*sauvages civilisés*), já vestidos, contra os "desnudos" botocudos, que ainda habitam o interior das matas fechadas.

De acordo com Valéria Lima, Debret apresenta nessa prancha, uma inversão da identidade do índio.³⁵¹ Trajado a moda dos soldados brancos, dominando suas armas, o "soldado-índio" combate seus semelhantes, em meio a natureza de onde partira; trata-se dos nativos que se renderam à vida nas cidades, e realizam tarefas afinadas com a ordem imposta pelo governo, sinalizando assim, sua habilidade e capacidade de adaptação.³⁵²

Se compararmos a ilustração de Debret com a tela realizada por Pereira da Silva [imagem 2.13], o que salta aos olhos, de primeira, é a força empregada pelo artista na coloração, a partir do uso de tons vibrantes no momento da transposição da gravura para a pintura à óleo. Os dois personagens centrais, "o soldado" e o índio que tomba ao chão, são ainda mais realçados: o primeiro, pela iluminação que o torna ainda mais preponderante dentro da composição, o segundo, pela coloração, mais avermelhada, se comparada, aos tons mais amenos de sua pele na composição de Debret. Os outros companheiros, que disparam fogo nos índios, ganham contornos bem mais definidos que no desenho. E ainda existem outras modificações possíveis de serem identificadas: a névoa branca mais espessa, a raiz da árvore do primeiro plano bastante protuberante, as folhas pendidas do galho que ganham um colorido diverso do da ilustração, as trocas das cores dos cintos, e a omissão de um suposto vegetal, que lembra o movimento de uma cobra, envolta no tronco da árvore, do lado esquerdo da composição de Debret, que é excluído na tela de Pereira da Silva. O "branqueamento" do soldado, ao centro, também é um aspecto que destoa, enquanto que em Debret, sua pele é mais escura.

³⁵¹ LIMA, Valeria Alves Esteves. A Viagem de um pintor de História: Debret e sua obra. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira (org.). Dossiê Pintura de História. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, Vol. 39, 2007. p. 70.

³⁵² Idem, ibidem. p. 70.

[imagem 2.13] Oscar Pereira da Silva. **Combate de botocudos em Mogi das Cruzes**. 1920. Óleo sobre tela. Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Foto Hélio Nobre.

O interesse de Taunay, na confecção desta pintura, realizada a partir da prancha de Debret, está diretamente relacionada a importância conferida a memória do bandeirante, construída a partir da década de 1890, no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, do qual ele era membro, e que o Museu Paulista terá papel de relevo na constituição e difusão de sua imagem.³⁵³

O sentido da ampliação dessa gravura de Debret seria registrada por Taunay, muitos anos depois, da confecção da tela por Pereira da Silva, e que complementam aquelas informações que abrem este subcapítulo.

[...] trouxe Debret a sua contribuição valiosa sobretudo por causa do **único documento iconográfico até hoje descoberto, sobre a indumentária dos bandeirantes apresentando visos de autenticidade: o Combate de milicianos de Mogi das Cruzes com índios botocudos**.

O ambiente da composição é inteiramente fantasia mas nele ocorre elemento de maior valia: a representação dos bugreiros revestidos do famoso **gibão de armas**, "**armas de algodão**", "**armas estofadas**", no gênero de **escupil** hispano americano, **couroça essencial dos bandeirantes de São Paulo**, do que infelizmente não subsiste um único espécime.³⁵⁴

³⁵³ Sobre a questão cf. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. **Revista da USP**, São Paulo, vol. 13, 1992; ABUD, Katia Maria. **O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições**: a construção de um símbolo paulista, o bandeirante. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 1986; LUCA, Tania Regina de. **A Revista do Brasil**: um diagnóstico para a (N)ação. São Paulo: Editora da Unesp, 1999;

³⁵⁴ TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. Iconografia paulista vestutissima. **Anais do Museu Paulista**. t. III, 1948. p. 45.

A gravura de Debret, transposta por Pereira da Silva, ainda que não fosse contemporânea a "Era das Bandeiras", apresentava "visos de autenticidade", já que permitia identificar, entre as vestes de proteção, utilizadas naquele confronto, dentro de uma floresta de Mogi das Cruzes, um "gibão de armas", "a couraça essencial dos bandeirantes de São Paulo". Assim, a cena registrada por Debret poderia ser facilmente transferida para uma cena de combate entre índios e bandeirantes, realizadas, igualmente, no interior das selvas de séculos passados. As vestimentas de combate, registradas pelo artista francês, seria, na interpretação de Taunay um resquício visual daquela veste, que naquele momento presente, "infelizmente não subsiste um único espécime".

Taunay, parece encontrar na imagem de Debret uma correspondência direta ao trecho escrito por Capistrano de Abreu, em "Capítulos de História Colonial", no qual o historiador cearense referiu-se às vestes que os paulistas portaram durante um conflito armado:

No dia de São Francisco Xavier (3 de Dezembro de 1637), estando celebrando a festa com missa e sermão, cento e quarenta paulistas com cento e cinquenta tupis, todos muito bem armados de escopetas, **vestidos de escupis, que são ao modo de almáticas estofadas de algodão, com que vestido os soldados de pés a cabeça peleja seguro das setas**, a som de caixa, bandeira tendida e ordem militar, entraram pelo povoado, e sem aguardar razões, acomometendo a igreja disparando seus mosquetes. Pelejavam seis horas, desde as oito da manhã até as duas da tarde.³⁵⁵

A tela de Pereira da Silva, que integra o acervo, a partir de 1920-1921, antecede, portanto, aquelas representações dos bandeirantes, realizadas por Henrique Bernardelli, Rodolpho Amoedo, Fernandes Machado, assim como as estátuas depositadas ao longo da escadaria, igualmente, encomendadas, na década de 1920. A representação do bandeirante, em pintura, até então, existente no Museu Paulista, era aquela realizada por Benedito Calixto, de "Domingos Jorge Velho e seu Loco-tenente João Fernandes de Abreu", datada de 1903.³⁵⁶ Esse retrato, em homenagem ao "destruidor do quilombo dos Palmares", como demonstra Paulo César Garcez Marins, foi realizado a partir de uma encomenda da primeira diretoria do Museu Paulista, diretamente ao pintor de São Vicente, e que serviu de modelo, por sua vez, para as outras imagens confeccionadas durante a gestão de Taunay, sobretudo na retomada da pose, do braço esquerdo flexionado, depositado a cintura, com o outro apoiado sob a base da

³⁵⁵ ABREU, Capistrano de. **Capítulos de História Colonial**. 1500 - 1800. Rio de Janeiro: M. Orosco & C. Impressores, 1907.

³⁵⁶ Cf. ALVES, Caleb. Op. cit. 2003; MARINS, Paulo César Garcez. Op. cit. 2007.

arma; pose esta, diretamente relacionada aos retratos dos reis franceses, da Casa dos Bourbons, datados do século XVIII, que transferida para o bandeirante, lhe conferia altivez.

A tela de Pereira da Silva, ao contrário da de Calixto, apresenta o suposto bandeirante em ação, num confronto armado contra os índios. Diante o projeto bastante harmônico, em que predomina uma certa paz nas cenas retratadas para o Museu, em que a violência existente no passado é silenciada no momento presente, em benefício de uma "união", essa tela de Pereira da Silva é uma das únicas que transparece um momento de confronto, em que o índio morto é facilmente avistados pelos olhos do observador³⁵⁷. Se compararmos "Combate de botocudos de Mogi das Cruzes", com as telas, dentro da mesma temática, realizadas, sob encomenda de Taunay, na década de 1920, essa constatação é ainda mais evidente.

Apesar da tela estar diretamente ligada ao apresamento dos nativos, "Ciclo de caça índio" [imagem 2.14] de Henrique Bernardelli, não sugere violência alguma. O bandeirante Matias de Cardoso está a frente daqueles capturados, que aparecem ao fundo, certamente subjulgados, mas nem sequer acorrentados. "Retirada do Cabo de São Roque" [imagem 2.15] é outro exemplo em que os índios participam da composição, retratados próximo aos bandeirantes, participantes de uma marcha lenta, e pouco animada, mas nem por isso marcada pela belicosidade.

³⁵⁷ Essa questão de um certo apaziguamento dos episódios nas telas do Museu já foi observada por MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico**. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo. Nova Série, v. 2, p. 9 – 42, jan./ dez. 1994; e também pelo prof. Paulo César Garcez Marins em texto inédito ("Um museu da paz").

[imagem 2.14] Henrique Bernardelli. **O ciclo de caça ao índio**. 1923. Óleo sobre tela, 2,310 x 1,580m. Museu Paulista. (Fotografia de José Rosael).

[imagem 2.15] Henrique Bernardelli. **Retirado do Cabo de São Roque**. Óleo sobre tela. 1927. 2,97 x 1,85. Muse Paulista da USP.

Podemos supor que dada a identificação dos inimigos, "os botocudos", a violência na pintura de Pereira da Silva, pudesse, assim, ser "justificada", o que amenizava a sua exposição entres as imagens, cujos conteúdos, são de pouco enfrentamento.³⁵⁸ A omissão, no título, da parte "*sauvages civilizes*", parece conferir a pintura um caráter mais genérico, já que os "milicianos" poderiam ser facilmente associados a figura ao centro, a imagem do bandeirante.

A escolha de Taunay em retratar esse confronto, vem de certo modo, na contramão de algumas representações existentes, realizadas décadas antes. Em "Os bandeirantes", de Henrique Bernardelli, os índios não são retratados como um inimigo inferior, ou

³⁵⁸ Vale lembrar que no século XIX os botocudos eram tidos por "degenerados", em oposição aos "dóceis tupis". CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. "Representação oitocentista dos índios no Brasil". In: PARANHOS, Kátia (et all.) **História e Imagem: textos visuais e práticas de leituras**. Minas Gerais: FAPEMIG/ Mercado das Letras, 2011.

animalizados, como podemos observar na tela de Pereira da Silva, pelo contrário; a posição em que ocupam na tela de Bernardelli, eretos, em contraposição a dos bandeirantes, tombados aos chão, bebendo água como animais. Bernardelli, com essa solução, subverte a imagem do bandeirante, como um herói, colocando-os aos "pés dos vencidos", como apontou Maraliz Christo.³⁵⁹

A questão dos enfrentamentos entre indígenas e bandeirantes foi um tema abordado por Taunay em seus escritos. No seu "discurso de posse", quando de sua nomeação como sócio efetivo no IHGSP, já ressaltava a querela entre os indígenas e os bandeirantes, na marcha pelo sertão a dentro:

Os ferozes guaycurus e payagus não conseguem deter os terríveis homens vestidos de couro, e assim, no quartel do século 18, o districto cuyabano e o amago do continente se annexou ao imperio das quinas.³⁶⁰

Na opinião de Taunay, expressa no primeiro tomo de "História Geral das Bandeiras Paulistas", muitas das tribos dispersas pelo território se tornariam um empecilho na ocupação, na estabelecimento das povoações. Com isso, o processo de civilização passava pela "pacificação" dos gentios pelos bandeirantes. Ao comentar sobre uma série de grupos indígenas, Taunay os qualifica como "terríveis", "barbaros", sendo que alguns deles chegaram a desaparecer, quando vencidos:

Aos tupys da costa, vencidos, diminuidos, trouxera a vitoria portugueza a oportunidade da irrupção tapuya, dos terríveis aymorés, que tanto flagellaram varias capitancias, sobretudo as do Sul da Bahia. Mas, afinal, estes barbaros são pacificados e no fim do seculo XVI desapareceram do littoral, desde o Salvador até o Rio de Janeiro, os tão temidos tapuyas que, no terceiro quartel do século XVII, só poderiam ser vencidos com o auxilio dos paulistas de Estevam Ribeiro, Bayão Parente e seu filho João Amaro.³⁶¹

Taunay não deixou de mencionar a escravidão indígena realizada pelos bandeirantes, mas a fez apontando sobre um "determinismo econômico", da necessidade do "infame tráfico", que foi posteriormente substituído pela mão de obra negra. Ainda que as violências ante os indígenas fossem reconhecidas, Taunay argumentou, em uma série de exemplos, a

³⁵⁹ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Bandeirantes ao chão**. Revista de Estudos Históricos, Arte e História. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, 2002, n. 30.

³⁶⁰ TAUNAY, Affonso d' Escragnolle Taunay. Discurso de posse pelo Dr. Affonso d' Escragnolle Taunay. Sócio Effectivo do Instituto. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Volume XVII, 1912, p. 90.

³⁶¹ TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. **História Geral das Bandeiras Paulistas**: escrita á vista de avultada documentação inedita dos archivros brasileiros, hespanhoes e portuguezes. Tomo I. São Paulo: Typ. Ideal H. L Canton, 1924, p. 25.

respeito do uso da força empregada pelos franceses, holandeses, espanhóis contra os "outros povos", concluindo que "[...] a esta questão de extermínio dos *typos inferiores* da humanidade não ha nação europeia que possa atirar a outra qualquer pecha que seja".³⁶²

Assim, para o autor, embora a empreitada das bandeiras tenha custado a vida de muitos índios, porém o resultado alcançado era positivo: a ampliação do território, o do povoamento; com isso a questão da dizimação de povos "inferiores", dentro de sua lógica, fora um mal necessário.³⁶³ Na sua obra, Taunay, como bem sintetizou Kátia Abud:

O que foi valorizado foi o momento da ocupação, não o móvel da ocupação. Sempre esteve presente a preocupação de garantir a primazia do paulista de ter chegado aos mais distantes rincões, a custa de muito sacrifício, fosse no ciclo de caça ao índio, no do ouro, para estabelecer no sertão da Bahia, fazendas para a criação de gado, para levar o povoamento a Mato Grosso e Goiás.³⁶⁴

Ao encomendar as obras para os artistas, o diretor parece remeter a gravura de Debret como um modelo a ser utilizado para a preparação da imagem do bandeirante. Ela parece ter servido ainda a Rodolpho Amoedo (pelo estudo que o artista fez do desenho de Debret [imagem 2.17]) para a pintura [imagem 2.16] encomendada por Taunay, que dado o atraso na sua entrega pelo artista, foi rejeitada pelo diretor. Amoedo, certamente por indicação de Taunay, veste o bandeirante com o gibão acolchoado, como vemos no resultado final, pertencente hoje, ao Museu Mariano Procópio.

³⁶² Idem, *ibidem*, p. 65.

³⁶³ É neste primeiro tomo, que Taunay argumenta a favor de uma mestiçagem superior ocorrida em São Paulo, em que "a fusão arianizante se fez sempre constante e cada vez mais forte entre os grandes *leaders* sucessivos do bandeirismo pela chegada de elementos europeus e o afastamento do cruzamento do negro". Cf. ABUD, Kátia Maria., p. 172.

³⁶⁴ ABUD, Katia Maria, Op. cit. 1986. p. 175.

[imagem 2.16] Rodolpho Amoêdo. *Variação de canoas ou Os bandeirantes*. 1923/29. Óleo sobre tela, 2,315 x 1,575 m. Museu Mariano Procópio.

Um estudo localizado pela historiadora Maraliz Christo é possível de se afirmar a utilização de Amoedo pelo desenho de Debret para compor os trajes de seu bandeirante.

[imagem 2.17] *Estudos para os bandeirantes de Juiz de Fora*. S.d. Grafite sobre papel, 0,266 x 0,211 m. Museu Nacional de Belas Artes. Apud CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira.

Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico. Projeto História: artes da história e outras linguagens. São Paulo: PUC-SP, 2005b, n. 24.

Diante a situação de precariedade em relação a existência de "iconographia bandeirante", algum registro visual que pudesse ser aproximado daquilo que os textos de época informavam, este de Debret poderia ser utilizado, revestido de conotações de autenticidade. A constituição da imagem do bandeirante e de seu gibão de armas, que certamente baseou-se no desenho de Debret, permaneceu no imaginário como um personagem heroicizado³⁶⁵.

A outra tela realizada por Pereira da Silva, por sua vez, parece causar um certo ruído no sentido conferido a figura do bandeirante que se construiu dentro do Museu.

Como já observado, a ilustração de autoria anônima, "Transmigrações para as Minas" [**imagem 2.18**], contida no livro *História Geral do Brasil*, de Adolpho de Varnhagen, serviu de base para a composição que fizera Oscar Pereira da Silva [**imagem 2.19**], a qual Taunay intitulou de "Entrada para as minas", em seu Relatório remetido a Secretaria do Interior, em 1921.

³⁶⁵ A estátua de Borga Gato, elaborada por Julio Guerra, e inaugurada em 1963, na avenida Santo Amaro, possui sobre o peito, o "gibão de armas".

[imagem 2.19] Oscar Pereira da Silva. **Entrada para as Minas**. Óleo sobre tela. 1920 - 1921. 130 x 86 cm. Museu Paulista da USP.

Na ilustração "anônima", homens caminham por uma estrada, de onde se pode avistar, ao fundo, uma cadeia montanhosa. Duas árvores são dispostas nas laterais, uma a esquerda, que remete a regiões quentes do Brasil, talvez algo semelhante a um cacto, e no canto direito, uma grande palmeira, tida por símbolo dos trópicos. De costas para o observador, esses homens, de chapéus a cabeça, num total de nove, se dirigem a um ponto incerto, podem estar em direção aquelas montanhas, que possivelmente abrigam o ouro, ou qualquer outro lugar, que a ilustração pouco informa. Trata-se, pelas vestimentas, de homens humildes, alguns deles, inclusive, de pés no chão, com apetrechos às costas, apoiados em estacas, que caminham em uma marcha lenta; uns a pé, outros três, a cavalo.

Aquele ao centro, montado a cavalo, carrega uma arma presa as costas, assim como o que está situado mais a frente, de roupa azul. Podemos, ainda, avistar outros ao longe, que estão mais adiantados que estes. Apenas três estão apartados do grupo que caminha, e estão dispostos no canto direito; um, com a mão apoiada no rosto, numa pose melancólica, com parte do corpo disposto ao chão, enquanto o outro parece oferecer algo para aquele que está sentado sobre um rochedo. Pereira da Silva parece seguir de perto a ilustração quando da elaboração da pintura à óleo; apenas amplia a base da estrada, prolongando-a, possivelmente, para um melhor enquadramento das figuras na composição, e ainda preencheu de cor, aquilo que era tudo preto e branco na gravura reproduzida no livro de Varnhagen. O céu, todo criado

em tons amarelos e laranjas, talvez fosse uma tentativa de empregar, na pintura, a aurora do dia, os primeiros momentos da manhã, quando se deu aquele suposto deslocamento para as minas, ou podemos mesmo relacionar essa escolha pelos tons empregados na tela com a passagem do livro de Capistrano em que dizia que os bandeirantes "costumam partir de madrugada, pousavam antes do entardecer".³⁶⁶

Tal ilustração, da qual Varnhagen não faz menção alguma, está inserida, justamente, próximo da passagem em que é narrada a descoberta das minas de ouro, entre fins do século XVII e inícios do XVIII, pelos paulistas:

[...] desde 1694 em que chegou a S. Paulo trazida por Duarte Lopes a nova do descobrimento de ricas minas d'ouro nos terrenos que desde então se começaram a chamar de Minas. Partiram logo com uma bandeira Carlos Pedrozo da Silveira e Bartolomeu Bueno, e como ao chegar ás primeiras catas tiveram o cuidado de mandar á Corte amostras de ouro por via do governador do Rio, obtiveram as nomeações dos cargos de guarda-mor e escrivão das mesmas minas. - O primeiro ouro se encontrou em Itaberaba; seguiram-se as minas chamadas de *Ouro branco* na serra de Itatiaya, e depois as de *Ouro preto*, tão ricas e tão sequestradas, que por acudir a ellas, muita gente só poudo tocar três braças em quadra a cada mineiro [...]

Espalhada a notícia, do apparecimento de tantas minas, por todo o Brazil e pelo Reino, as transmigrações eram espantosas [...]

Debalde tomava o governo providencias para impedir essas transmigrações. Não ha diques que valham contra estas ondas de gente, que vão com passaportes ou sem elles, onde o seu melhor estar os chama [...] A vertigem mineira se assenhoreava de todos, e não havia perigo ou obstaculos que não se vencessem.³⁶⁷

Se a gravura de Debret, além de informar a respeito da suposta indumentária bandeirante, possibilitava apresentá-lo de modo altivo, em combate aos índios botocudos, esse registro que ficara sobre uma partida de uma suposta bandeira, em direção às minas, por sua vez, seria, de acordo com Taunay, muito menos "solene"; pouco condizente com aquelas expedições que marchavam rumo ao interior, tidas por verdadeiras "epopeias", narradas em seus escritos. Possivelmente Taunay tinha como parâmetro de comparação o momento da partida das monções, em que tantos os registros escritos, como as pinturas que versaram sobre o tema, deram conta de assinalar a hora da despedida, daquelas viagens realizadas sob o rio Tietê, com direito a benção das canoas, a presença do governador, do povo que assistia, e se despedia, com grande melancolia, daqueles que rumavam naquelas jornadas que, diante de todos os riscos, não se sabia se haveria volta.

³⁶⁶ ABREU, Capistrano. Op. cit. 1907. p. 100.

³⁶⁷ VARNHAGEN, Adolpho de. **História Geral do Brazil**: isto é do seu descobrimento, colonisação, legislação, desenvolvimento, e de declaração da Independência e do Império, escripto em presença de muitos documentos inéditos recolhidos nos archivos do Brazil, de Portugal, da Hollanda, e dedicada a Sua Magestade Imperial o Senhor D. Pedro II. Rio de Janeiro: Laemmert, 1857, Tomo II, p. 100 - 101.

Essa imagem talvez seja aquela que menos possibilitasse a Taunay projetar as expedições bandeirantes como "destemidas", "épicas". Mesmo assim, ele a mandou executar, e permaneceu exposta na sala B-12. As outras pinturas que vieram, encomendadas a artistas variados, contaram com o esforço do diretor para dignificar a imagem dos bandeirantes a "verdadeiros heróis", não só pela pose, mas igualmente pelas suas vestimentas, que se tornou uma convenção: o chapéu de abas largas, o gibão sob o peito, e botas aos pés, portanto, nunca, descalços, como esses supostos bandeirantes que aparecem na tela de Pereira da Silva, cuja memória não foi aquela que se fixou a respeito desses personagens mitificados, esculpidos em bronze, mármore, e retratados nas diversas pinturas do Museu Paulista, encomendadas pelo Diretor.

2.2.3 "A história do caminho do Mar é a própria história de S. Paulo"

São duas pinturas de Pereira da Silva que fazem menção a "Calçada do Lorena", - a antiga estrada que ligava o litoral ao planalto, construída no século XVIII, por Bernardo José de Mendonça Lorena³⁶⁸, - uma realizada em óleo sobre tela [**imagem 2.20**], de 1920 (destinada a Sala B-12), e a outra, em aquarela [**imagem 2.21**], doada ao Museu, em 1919, por iniciativa do próprio Washington Luís, naquela altura, prefeito de São Paulo, conforme registrou Taunay no seu agradecimento pela "dádiva" à instituição:

[...] bella offerta que V. Excia acaba de fazer ao Museu, a da linda aquarella de Oscar Pereira da Silva, **que V. Excia. mandou fazer**, reproduzindo aspectos da antiga subida da Serra de Cubatão. Summamente grato a valiosa dadiva, a V. Excia. ensejo para lembrar sempre as cousas do nosso passado com uma elevação de vistas que sobremodo lhe honra a feição do espirito.

A V. Excia reiterando os meus agradecimentos, tenha a honra de apresentar a expressão de minha mais alta consideração.

Director, em Comissão, do Museu Paulista³⁶⁹

³⁶⁸ A Calçada do Lorena, possui esse nome graças ao Governador Bernardo José Maria de Lorena que mandou revesti-la de pedras no final do século XVIII. Sua importância para a história de S. Paulo estava justamente na ligação que permitia entre o planalto e o litoral por onde não só transeuntes circulavam, mas sobretudo, mantimentos que abasteciam o interior. O trajeto alcançava o porto de Santos, que desde a colônia, era um entreposto de relevância no comércio com a metrópole e outras regiões, como a própria África. cf. MENDES, Denise. **A Calçada do Lorena: o caminho de tropeiros para o comércio do açúcar paulista**. Dissertação (mestrado em História). FFLCH - USP, 1994.

³⁶⁹ Carta de Afonso Taunay a Washington Luís. 22 de janeiro de 1919. APMP/ FMP. Série Correspondências, pasta 108.

A aquarela que reproduz "aspectos da antiga subida da Serra de Cubatão" a partir do desenho de Florence [imagem 2.22], havia sido realizada a partir de uma encomenda de Washington Luís ao artista Oscar Pereira da Silva. Ofertada ao Museu, a aquarela, de pequenas dimensões, talvez tenha servido de base para a versão de tamanho maior, realizada a óleo sobre tela, sob encomenda de Taunay, no ano de 1920, ao mesmo artista que fizera a aquarela: Oscar Pereira da Silva. Interessante confrontar, o desenho que Pereira da Silva utilizou para a elaboração da aquarela, devido ao lápis de Hercules Florence, como também, comparar a aquarela de 1919 com a tela de 1920.

[imagem 2.20] Oscar Pereira da Silva. **Caminho do Mar. Calçada do Lorena**, 1826. c.1919. 24 x 30 cm. Museu Paulista da USP. Foto Hélio Nobre.

[imagem 2.21] Oscar Pereira da Silva. **A calçada Lorena, no caminho do Mar.** Óleo sobre tela. 1920 - 1921. 65, 5 x 123 cm. Museu Paulista da USP.

Em Florence, dois homens ao centro, montados em mulas, acompanhados de seus carregamentos, seguem por um percurso. Um desses está a mirar o horizonte a frente, todo entrecortado por rios, que dada a sua localização distante, parece indicar, a alta elevação em que se situa esse trajeto; o outro, de chapéu de abas largas, e um longo poncho, que cobre a parte superior do corpo, parece mais concentrado na travessia, que ocorre sob um calçamento todo feito de pedra. Mais um homem vem atrás, possivelmente um escravo, que ergue uma longa vara para açoitar o animal, que fatigado pelo pesado carregamento, e a dificuldade do trajeto, cai ao chão. Mais dois animais, acompanham este, logo atrás, que se esforçam para vencer, igualmente, o declive da estrada. No desenho, ainda inacabado, perceptível pelos traços apenas esboçados nas laterais, não apresenta o céu, - sem coloração na aquarela, - mas preenchido de bolsões de nuvens brancas sobre um fundo azul, na tela de 1920.

[imagem 2.22] Hercules Florence. **Calçada do Lorena.** s.d. Grafite, nanquim e aguada de nanquim sobre papel. 43, 5 x 55, 5 cm. In: HERCULE FLORENCE: o percurso de um artista-inventor. (Catálogo de Exposição). Pinacoteca do Estado de São Paulo.

O registro visual de Florence vai de encontro ao trecho em que descreve esse trajeto:

Em companhia de dois moços, que iam também para São Paulo, parti de Cubatão sem me importar mais com a bagagem, porque, além do tropeiro ser responsável por qualquer desvio, nas cargas nada havia que pudesse se estragar.

Depois de um quarto de légua, **começamos a subir a serra do Cubatão**. Nesse lugar tem ela de altura cerca de 2.500 pés e só pode ser vencida em **péssimo caminho, calçado de grandes lajes, na maior parte deslocadas, o que torna a subida sobremaneira fadigosa**. O declive é de 25 a 30 graus, e creio que a inclinação da montanha há de ser de 45 graus.

Caminha-se sempre no meio de basto arvoredado que impede o gozo de perspectivas sem dúvida magníficas; tangenciam-se precipícios de 200 a 300 pés de profundidade e, de contínuo a subir, anda-se em **ziguezagues muito apertados**. Galgamos a metade do caminho a pé, a fim de poupar nossos animais. A cada passo as bestas paravam, ofegantes de cansaço.

Completa cerração nos cercou até que alcançássemos o alto. Quando supúnhamos dever desfrutar uma belíssima paisagem, observamos com desgosto que o nevoeiro descera para o meio da serra, ocultando-nos a planície. Posteriormente, porém, tive a felicidade de passar por aí num dia muito claro. **Vi então a extensa várzea, Santos, São Vicente, Cubatão, o estreito e tortuoso rio desse nome, a Bertioga que é uma das suas bocas, as bonitas enseadas de água doce que forma, os canais em linha reta – obra de arte** –, a serra que se estende de nordeste a sudoeste fechando como que em arco a formosa baixada de Santos e, afinal, o oceano, em cujo seio aparecem umas ilhotas. O olhar devassa para além de 20 léguas de costa em direção sudoeste.³⁷⁰

O primeiro ponto de diferença entres as três obras (o desenho, a aquarela e a tela) está nas dimensões. Enquanto Taunay, busca ampliar o desenho, para expô-lo nas dependências do Museu, a aquarela, por sua vez, foi realizada em dimensões menores que o original, que está apenas riscado a nanquim sobre papel, sem coloração. Podemos notar que Pereira da Silva, quando da realização da aquarela, parece fazê-la seguindo de perto o desenho de Florence, respeitando a distribuição das personagens, tanto as figuras ao centro, quanto dos animais e do homem com a vara ao alto, como também a vegetação e a paisagem, com a sinuosidade dos rios ao fundo. Todos esses elementos ganham uma coloração, o que permite melhor realça-los dentro da composição.

A tela de Pereira da Silva, por sua vez, encomendada por Taunay, ganha contornos, ajustes de enquadramento, diversos do original e da aquarela. O artista, possivelmente sob instruções do diretor, amplia o calçamento de pedra, tanto em extensão quanto em largura. A mureta, que serve de guarda, diante o penhasco a frente, é igualmente prolongada. O artista,

³⁷⁰ FLORENCE, Hercules. **Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas. 1825 - 1829**. São Paulo: Cultrix, p. 4.

afasta os dois personagens centrais, montados nas mulas, - que no desenho e na aquarela estão na base da composição -, para o meio da estrada, que por estar mais alargada, ganha destaque na composição. As duas figuras tornam-se mais apequenadas, diante a imensidão da paisagem a frente. Pereira da Silva parece tomar de empréstimo a coloração utilizada para a aquarela, mantendo assim as cores das vestes, dos animais, ainda que a vegetação torna-se um pouco mais escura. A introdução de uma árvore, da qual se vê apenas uma parte, no canto direito, talvez um recurso que permite melhor enquadrar a composição, está ausente no desenho, como também, na aquarela. As duas mulas que se esforçam para subir a elevação da estrada estão recuadas mais ao canto esquerdo, e estão reduzidas em escala. O homem com a vara ao alto, cujo tom da pele na aquarela é claro, aparece na pintura à óleo, com a coloração mais escura, possivelmente remetendo a imagem de um escravo.

A composição de Florence, em sua riqueza de detalhes instrutivos, permite informar ao observador as vestimentas da época, o calçamento realizado todo em pedra da "Calçada do Lorena", em conformidade com os registros legados pelos viajantes sobre este trajeto. Essa via era percorrida pelos tropeiros³⁷¹, representados na aquarela e na pintura, pelas duas figuras ao centro, montados nas mulas, que aparecerão numa série de pinturas produzidas do Museu Paulista, enfatizando a importância desta personagem para o progresso paulista, entendidos até como uma variação do "bandeirante".

Além de Florence, Taunay contaria com um outro registro a respeito da estrada, de autoria do artista norte-americano Daniel Parish Kidder [**imagem 2.23**], datado de 1837. Kidder era um pastor metodista e que veio ao Brasil como missionário da *American Bible Society*, junto de sua esposa Cynthia H. Russel em 1837, retornando aos Estados Unidos em 1840 quando da morte de sua companheira. Se em Florence, era possível de se avistar um trecho da calçada, e de suas pedras que a revestiam, no desenho de Kidder, a estrada era tomada por outra perspectiva, não de dentro, mas vista pelo lado de "fora", o que permitia identificar o seu contorno dentro da serra. Além da imagem, Kidder deixou sua impressão sobre a estrada:

"uma das mais caras estradas que já se construiu no Brasil. Entretanto, devido a sua enorme declividade não pode ser transitada por veículos. Compreende cerca de quatro milhas de solida pavimentação mais de cento e oitenta curvas em todo o seu sinuoso percurso. A conclusão

³⁷¹ TOLEDO, Benedito Lima de. O edifício na cidade: uma visão urbanística. In: **MUSEU PAULISTA: um monumento no Ipiranga.**

dessa importante obra mereceu ser comemorada como acontecimento notável na história colonial portuguesa".³⁷²

[imagem 2.23] Daniel Kidder. Ponte e serra de cubatão, 1857. Litografia. In: **O Brasil e os Brasileiros** (esboço histórico e descritivo). São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1941, vol. 2, p. 62.

Pereira da Silva, ao transportar a litografia para a tela [imagem 2.24], segue os contornos da estrada em Kidder, que se estende do cume da serra até a sua base, próxima da ponte, que permite atingir a outra extensão de terra, que no desenho do artista inglês, não é possível de se avistar. Na tela para o Museu, as nuvens brancas estão próximas da serra, possivelmente um esforço de Pereira da Silva em sinalizar a altitude em que aquele trajeto se encontrava. A base da composição difere da de Kidder, na medida em que um trecho de terra é inserido por Oscar, o que permite enquadrar melhor na condução do olhar para dentro da paisagem. As palmeira, situadas no primeiro plano, são mais altas e em número maiores.

³⁷² KIDDER, Daniel. **O Brasil e os Brasileiros** (esboço histórico e descritivo). São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1941, vol. 2, p. 191.

[imagem 2.24] Oscar Pereira da Silva. **A ponte do Cubatão e a subida da serra.** Óleo sobre tela. 1920 - 1921. 79 x 130 cm. Museu Paulista da USP.

Washington Luís, em livro publicado na década de 1920, comentou em uma pequena nota, sobre o caminho do mar. A descrição feita pelo autor guarda alguma semelhança com o desenho de Kidder, apesar de não mencionado:

Este caminho [do mar] nos primeiros tempos, e por muito tempo, foi uma vereda de índios pela serra de Paranapiacaba, (porque da ilha de S. Vicente até ao pé da serra se viajava por água) e daí para a vila de S. Paulo, até à borda do campo, atravessavam-se rios caudalosos. Em 1560 o caminho do mar ainda passava pelo vale do Mogi, pelos sítios de João Ramalho, e por Ururaí, e foi por ele que Martim Afonso subiu até a região de Piratininga. Depois se fez outro, mais a oeste, que a tradição chamou caminho do Pe. José (Os rios correm para o mar) e que por ordem de Mem de Sé começou a servir ao tráfego entre o planalto e o litoral. O primeiro chamou-se o caminho velho do mar. Pelo caminho novo, era proibida a passagem de boiadas, visto o estrago que causavam. Ambos eram péssimos; do alto da serra até ao campo havia atoleiros causados pelas inundações dos rios Grande e Pequeno; do alto da serra para baixo eram aspérrimos e apenas indicados pelos cortes das árvores. **Depois, no fim do século 18, Bernardo José de Lorena mandou fazer uma estrada, em ziguezague na descida, que se chamou a “Calçada do Lorena”.** A Câmara de S. Paulo, todos capitães-generais, todos os viajantes descrevem o caminho novo como temeroso. Todas as administrações, conforme as suas posses, fizeram esforços para melhorá-lo.³⁷³

O autor dessas linhas foi o mesmo que doou ao Museu Paulista, como vimos, uma aquarela cujo tema se reportava diretamente ao Caminho da Mar. Se a produção da tela de

³⁷³ SOUSA, Washington Luis Pereira de. **Na Capitânia de São Vicente.** 1ª edição 1927. Brasília: Edições do Senado Federal, 2004. p. 136 (nota n. 5).

Oscar partiu da iniciativa de Taunay que a encomendou para figurar, entre todas as outras, na Sala dedicada a "Antiga Iconographia Paulista", a aquarela, por sua vez, parece remeter aos interesses de Washington Luís, não apenas enquanto historiador³⁷⁴, mas também, aos seus projetos políticos³⁷⁵.

Em seu caderno de recorte de jornais, de número XVI³⁷⁶, em que registra parte dos anos de 1920 e 1921, Taunay colou uma série de fotografias [imagens 2.25, 2.26] contendo algumas inscrições, feitas de seu próprio punho, em que identifica o local a que se referiam: a "Calçada de Lorena". Em algumas delas, o próprio diretor está inserido, acompanhado de tantas outras figuras masculinas não identificadas.

[imagem 2.25] Caderno de Afonso Taunay. Número XIV. Ano 1920 - 1921. APMP/ FMP.

³⁷⁴ Como demonstrou Danilo Ferretti, Washington Luís dedicou-se não somente a busca dos remanescentes dos antigos caminhos da Serra do Mar, mas também o estudo dedicado de sua história (p. 291). Como demonstra o autor, o "presidente historiador" chegou a contatar Capistrano de Abreu, por intermediação de Paulo Prado, a respeito de informações sobre o assunto histórico, e que chegou a lembrá-lo dos documentos existentes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, assim como indicou uma lista de autores para consultar. (p. 291).

³⁷⁵ Ainda de acordo com Ferretti, o estudo histórico empreendido por Washington Luís buscava também assegurar o mote de sua campanha política perrepista, na qual "governar é povoar, é construir estradas", sendo estas últimas, não destinadas a trens, mas para automóveis. Ferretti, Danilo. Op. cit. p. 292; 318.

³⁷⁶ Afonso Taunay, de 1917 até 1945, preservou em uma série de cadernos, preservados todos no Arquivo do Museu Paulista, recortes, fotografias, convites, relacionados a sua trajetória de historiador e diretor do Museu Paulista.

[imagens 2.26] Caderno de Afonso Taunay. Número XIV. Ano 1920 - 1921. APMP/ FMP.

A preservação dessas fotografias, em meio a tantos recortes de jornais, selecionados e organizados por Taunay, é compreensível a luz de uma nota, igualmente preservada no Caderno, intitulada "Excursão Presidencial". É nesta reportagem, da qual não se tem a data, mas o meio veiculado, "Ilustração de S. Paulo", que muitas dessas fotos, guardadas pelo diretor, foram publicadas, acompanhadas de uma interessante nota a respeito:

Com o fim de verificar o estado da Estrada do Vergueiro e o andamento de diversos melhoramentos ultimamente nella feitos por ordem do Governo , o sr. dr. Washington Luis, presidente do Estado, resolveu fazer, ha dias, uma excursão em automovel em companhia do sr. dr. Heitor Penteado, secretario da Agricultura.

Fizeram tambem parte da comitiva de SS. Exs. o dr. Alfredo Braga, director das Obras Publicas; dr. Antonio Prado Junior, presidente, e Eduardo Dale, secretario Geral da Associação Permanente de Estradas de Rodagem; dr. J. T. de Oliveira Penteado, chefe do districto de Obras Publicas; dr. Eugenio Egas, dr. Escragnolle Taunay, dr. Alvaro de Souza Queiroz, capitão Marcilio Franco, ajudante de ordens do sr. Presidente do Estado e o nosso director.

[...]

Às 10 horas e 50 minutos chegavam ao kilometro 39 da Estrada Vergueiro (um kilometro antes de chegar ao Alto da Serra), de onde parte, á esquerda, a nova estrada de rodagem que está sendo construida pela Associação Permanente de Estradas de Rodagem, em um extensão de dous kilometros, a qual vai encontrar-se com a antiga Estrada do Lorena, onde recentemente o sr. Dr. Washington Luís, presidente do Estado, teve a feliz oportunidade de encontrar abandonado, o antigo marco erigido em 1790 por Bernardo José de Lorena, então Governador da Capitania de São Paulo.

A Estrada do Lorena, que era a unica via de communicacão entre S. Paulo e Santos, e onde só transitavam pedestres e tropas, achava-se abandonada ha muitas dezenas de annos, tendo a matta invadido o seu leito de ambos os lados; do alto da serra ella desce em zig zags até Cubatão, na mesma direcção em que descia a antiquissima estrada do "Padre José", que foi a primitiva e que não passava de uma picada em linha recta pela serra abaixo, e da qual não existem sinão alguns vestígios.

O leito da Estrada de Lorena é todo calçado de pedras de tamanhos e formatos irregulares, com pequeno declive para o centro, onde um pequeno sulco a divide em toda a sua extensão. Fortes raízes que às pedras se agarram são indícios seguros de que o abandono da estrada vem de longa data. A mata que a circunda parece virgem, visto não haverem vestígios de antigas derrubadas ou plantações. Ingreme e com curvas e cotovellos violentos, faz com que se adquira a certeza de que nunca veículos por alli transitaram.

[...]

A estrada que está sendo concluída pela A.P.E.R. tem por objectivo permittir aos excursionistas a visita a essa historica e pittoresca estrada pela qual transitaram com grandes difficuldades e por tão longo tempo, os nossos antepassados - os bandeirantes.

[...] foram até em baixo da serra, no Cubatão, onde termina a Estrada do Lorena, sempre com seu calçamento de pedras.³⁷⁷

Como se vê, além de uma promoção declarada dos trabalhos executados pelo Presidente do Estado, em sua atual gestão, a nota inclui os nomes dos participantes na empreitada, constando entre eles, o de Afonso Taunay. A "estrada do Lorena" é tida por intocada, preservada, um resquício vivo, do passado no presente, na qual os "automóveis não haviam ainda circulado".

A passagem liga-se diretamente ao momento em que a aquarela, realizada por Pereira da Silva, foi doada ao Museu. E de certo modo, elucida o interesse de Washington Luís em seu conteúdo, e doá-la a instituição do Ipiranga.

Taunay colou ainda mais uma fotografia em seu caderno de anos antes (1917) [imagem 2.27], na qual um grande grupo de pessoas posam entre dois carros. É interessante pensar no fundo dessa imagem.

³⁷⁷ Caderno de Taunay. XIV. Ano 1920 - 1921. APMP/FMP.

[**imagem 2.27**] Caderno de Afonso Taunay. Vol. XII. 1917. APMP/ FMP.

O local escolhido, uma curva da abandonada "estrada de Lorena", permite observar ao longe, a sinuosidade dos rios ao fundo. Tal imagem encontra alguma ressonância na aquarela realizada por Pereira da Silva, e doada ao Museu, quando ocorreu a Excursão, chefiada por Washington Luís. Talvez, uma tentativa, de sinalizar no presente, um feito do passado: se na primeira, os paulistas venceram o desafio do longo trajeto, percorrido naquela altura, na cela de mulas, naquele momento da realização da fotografia, a "conquista do sertão seria realizada com o auxílio da estrada de rodagem".³⁷⁸ A fotografia, seria transplantada para uma tela [**imagem 2.28**], novamente, pelos pinceis de Pereira da Silva, e datada de 1919 - ano que se deu a excursão, e como também, a doação da aquarela ao Museu.

[**imagem 2.28**] Oscar Pereira da Silva. **Antigo Caminho do Mar**. 1919. Óleo sobre tela. 65 x 141 cm. Departamento de Estradas de Rodagem de São Paulo.

A elaboração da aquarela, como a deste quadro com todos os personagens da Excursão, ajuda a elucidar as boas relações estabelecidas de Pereira da Silva com membros da política, como Washington Luís, influente não somente no cenário político, como também, cultural, e atuante nas reformas empreendidas no Museu Paulista. Como bem lembra Ana Cláudia Fonseca Brefe, como presidente do estado, justamente no período da decoração histórica do edifício, Washington Luís contribuiu com verbas extraordinárias, chegando a opinar sobre os elementos que deveriam (ou eram dignos) de pertencer ao Museu.³⁷⁹ Sabe-se que alguns dos artistas que receberam encomendas de Taunay para as coleções do Ipiranga,

³⁷⁸ FERRETTI, Danilo. Op. cit. p. 318.

³⁷⁹ BREFE, Ana Claudia Fonseca. Op. cit. 2005, p. 125.

foram apresentados, como já lembrado, diretamente de seu escritório, como os italianos Niccolo Petrilli e Domenico Failutti. Não é forçoso de se pensar se Washington Luís também não foi decisivo para a participação de Pereira da Silva nos projetos decorativos para o Museu, artista que realizou, como vimos, uma série de pinturas para os mais distintos espaços do Museu, entre elas, destinadas ao Salão de Honra, analisadas a seguir.

Capítulo 3

3.0 Algo além do Brado Retumbante: acerca de duas pinturas de história no Teatro da Memória.

O andar superior do Museu Paulista constitui o ponto culminante de uma narrativa edificante sobre a pungência paulista. Finaliza o "caminho, demarcado por 'etapas', supostamente percorridas pela história de São Paulo e do Brasil", que se iniciava no Saguão de entrada, na "'fase colonial', e encontra seu desfecho na emergência da 'nação'".³⁸⁰ É ainda neste ponto da decoração, empreendida por Taunay, que se encontra, como demonstrou Ulpiano Meneses, a "reencenação figurada de um gesto gerador de nacionalidade e que, pela evocação, permite a celebração, com seus efeitos pedagógicos."³⁸¹

O próprio projeto arquitetônico de Tommaso Gaudenzio Bezzi, previa para o Salão de Honra, como para as demais dependências do edifício, vazios emoldurados, que foram aproveitados por Taunay, para alocar as pinturas quando da implementação da decoração interna, a partir de 1920.³⁸² E coube, mais uma vez, aos artistas, a incumbência de dar "materialidade" aos fatos que se desejava narrar. Pereira da Silva recebe, assim, a encomenda de duas pinturas históricas [imagem 3.3] "O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União - 8 de fevereiro de 1822" [imagem 3.1] e "Sessão das Cortes de Lisboa - 9 de maio de 1822" [imagem 3.2], destinadas, justamente, a serem dispostas diante da tela

³⁸⁰ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O Museu Paulista e o imaginário da Independência. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. (Org.). **Museu Paulista: novas leituras**. São Paulo: Museu Paulista da USP/ Imprensa Oficial, 1999, p. 8.

³⁸¹ MENESES, Ulpiano Beserra Toledo de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o teatro da história. In: **Como estudar um museu histórico?**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 1992. p. 29.

³⁸² Vale notar, que o espaço do Salão de Honra, no período de Ihering, serviu para funções variadas: No "Relatório apresentado ao Digno Secretário do Interior Dr. Cesario Motta Junior pelo Director do Museu Dr. H. Von Ihering. 20 de dezembro de 1894.", a grande sala de honra era reservada para "ocasiões solemnes", já no Relatório do ano seguinte, e endereçado a Alfredo Pujol, Ihering afirmaria nas páginas 4 e 5, que "**Foi assentada na sala de honra a galleria de bellas artes**, pertencente em parte ao Governo do Estado, em parte ao Monumento. Esta ultima observação refere-se ao quadro <Brado do Ypiranga>, [...]. **Consiste mais esta galleria artistica agora de tres quadros que o Governo comprou neste anno**, sendo as duas telas de caipira de Almeida Junior adquiridas por cinco contos de reis cada uma e a de natureza morta de Pedro Alexandrino comprada por dois contos de réis. Alem d'isto temos uma paysagem de Antonio Parreiras <manhã de inverno>, offerecida ao Governo, e <a leitura> de Almeida Junior, munida da seguinte dedicação: < Em homenagem ao iniciador do Museu de pintura do E. de São Paulo Ex^{mo} Dr. Cesario Motta, Almeida Junior offerece este quadro para a galleria do Ypiranga>." Grifos meus. Pedro Nery analisa, com vagar, a formação desta primeira coleção de quadros do Museu Paulista em sua dissertação de mestrado em Museologia andamento.

"Independência ou Morte!", de Pedro Américo, peça central do acervo, e que por lá figurava desde a abertura do Museu, em 1895.³⁸³ [imagem 3.4]

[imagem 3.1] Oscar Pereira da Silva. **O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União.** 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.

[imagem 3.2] Oscar Pereira da Silva. **Sessão das Cortes de Lisboa.** 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.

[imagem 3.3] As duas pinturas de Oscar Pereira da Silva alocadas diante de *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo. Destaque para as "serpes", símbolo da Casa de Bragança presentes nas duas molduras, além do P.I - Pedro I.

³⁸³ A respeito da tela de Américo abordaremos mais a frente.

[imagem 3.4] Salão de Honra (Salão Nobre) do Museu Paulista da USP. As telas de Oscar Pereira da Silva se encontram ao lado esquerdo da fotografia. Foto: José Rosael.

As pinturas de Pereira da Silva, representavam, dentro do enredo proposto, dois episódios que procederam o "7 de setembro de 1822", efeméride interpretada diretamente pela pintura de Américo. A decoração foi ainda complementada pelos retratos de "Maria Quitéria de Jesus" e "Imperatriz Leopoldina e seus filhos", datados de 1920 e 1921, de autoria do pintor italiano Domenico Failutti. As demais obras, alocadas acima da tela de Pedro Américo, também foram feitas por Pereira da Silva, são retratos³⁸⁴ de "D. Pedro I", "José Bonifácio de Andrada e Silva", "Clemente Pereira", "Padre Diogo Feijó" e "Gonçalves Ledo"³⁸⁵.

Outras pinturas também já foram dispostas neste espaço do edifício, possivelmente anos antes da realização das obras entregues em 1922. No "Inventário da Secção de História de 1925", elaborado por Afonso Taunay, consta que os retratos de "José Bonifácio de Andrada e Silva" e "D. Pedro I", realizados por Benedito Calixto, entregues pelo pintor ao

³⁸⁴ Em 1922, ano das Celebrações do Centenário da Independência, Taunay publicou uma obra intitulada "**Grandes Vultos da Independência Brasileira**", no qual eram biografados os 29 "personagens da Independência" que foram retratados para o Museu Paulista por Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti.

³⁸⁵ Além das telas, Taunay reuniu uma série de documentos e objetos pessoais de D. Pedro I e sua família, como também relacionados a eventos da Independência. Sobre a organização do Salão e o seu caráter celebrativo em relação ao 7 de setembro de 1822, cf. MENESES, Ulpiano Bezerra de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da Memória. In: **Como explorar um museu histórico**. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1992.

Museu em 1902³⁸⁶ foram “transferidos do Salão de Honra” para figurarem na “Sala A-10 de Cartographia Antiga, Retratos e Documentos”. Do mesmo modo, os retratos de "Antônio Feijó", de autoria anônima, e de D. Pedro II, “velho, fardado de almirante”, do pintor Mallio, presentes, respectivamente, na “Sala A 16 Mobiliário do Regente Feijó, Arte Religiosa Antiga” e na “Sala A 14 Mobiliário Antigos, Retratos Antigos”, também estavam expostos anteriormente no Salão de Honra.³⁸⁷

Os dois quadros históricos confeccionados por Pereira da Silva, diferentemente daqueles realizadas para a Sala B-12, da "Antiga Iconografia Paulista", analisados no capítulo anterior, não constituem ampliações de gravuras ou desenhos cuja autoria devia a outros artistas (como Florence, Debret ou Kidder). Muito pelo contrário. A composição das presentes telas, envolveu todo um exercício compositivo, no qual Taunay e Pereira da Silva tiveram que acomodar e ajustar uma série de elementos iconográficos angariados, os quais permitiam "reconstituir" as cenas com "probidade", segundo os ditames da "ciência do belo". Naquele momento, já nas primeiras décadas do século XX, esse caso aponta aquilo que Ana Paula Simioni descreve como um *revival* tardio da pintura de história no Brasil.³⁸⁸

Como veremos, se Taunay informava (e supervisionava) com os dados históricos aquilo que deveria ser narrado em tintas, é Pereira da Silva, por sua vez, que sintetiza, plasticamente, o evento a ser representado, ensejando visualidade ao evento que o diretor desejava retratar. É na mobilização de seu repertório visual, próprio de seu *metier* de artista, que gestualidades, posições de corpos, movimentos, tomados de empréstimos de outras obras, são resignificadas, para a "(re) construção" das cenas do passado. Aquilo que o artista entrega, como resultado final, é a somatória de uma negociação intensa, marcada, por um lado, pela presença do comitente, atento à verossimilhança do que se é narrado, à harmonia da representação ao seu programa iconográfico, mas por outro, às mediações proporcionadas

³⁸⁶ Inventário da Secção de História – Salas de Exposição. 1925. Original escrito pelo Dr. Affonso Taunay. Pasta 215. APMP/ FMP. Organização e descrição do acervo. Observação: As Salas de letra “A” estavam localizadas no pavimento térreo do Edifício.

³⁸⁷ Esses retratos foram talvez alocados pelo próprio Taunay antes da confecção das telas e retratos encomendados somente em 1922. Vale destacar que de acordo com as fotografias das salas feitas ainda durante a gestão de Ihering preservados no Setor de Documentação Textual e Iconográfica do Museu Paulista, os retratos de Pedro I e José Bonifácio aparecem na Sala B8 – Objetos históricos (andar superior). Um retrato disposto abaixo ao do primeiro imperador do Brasil, se assemelha a feição de Antonio Feijó, possivelmente aquele citado por Taunay em seu inventário de 1925. Vale lembrar de que as duas telas de Almeida Junior, "Caipira picando fumo" e "Amolação interrompida" já constavam quando da abertura do Museu em 1895.

³⁸⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Les portraits de l' Imperatrice**. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. In: Les femmes dans les Amériques: Féminismes, études de genre et identités de genre dans les Amériques, XIX et XXe siècles. Actes du colloque international à Aix-en-Provence, décembre, 2013. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org>. Acesso em novembro de 2014.

pelo próprio artista, que para a elaboração do *constructo* visual³⁸⁹ deve à tradição da história da arte, em que obras do passado e do presente, eram acionadas para solucionar às demandas que impunham aquelas duas encomendas.

Como bem observou Ulpiano Meneses, no Salão de Honra, "a arquitetura e a pintura se integram".³⁹⁰ Os quadros foram pensados para um lugar específico, destinados a produzir "um espaço qualificado", onde a supremacia "cabia ao pictórico", dentro daquele conjunto visual. As telas remetiam ao passado, mas com questões impostas pelo momento em que foram produzidas, e por sua vez, ao próprio futuro, na medida em que visavam às próximas gerações. Não se tratavam de pinturas "efêmeras", que logo depois seriam deslocadas quando finalizassem as celebrações do Centenário em 1922; sua lógica de produção era, justamente, a permanência naquele espaço que foram pensadas, e que integravam, dentro do Salão, uma narrativa linear, evolutiva, que desembocaria no 7 de setembro de 1822, representada ali pela tela de Pedro Américo que se impunha pelas significativas dimensões.³⁹¹

Aos moldes de outros museus históricos, sobretudo os franceses, Taunay fará largamente uso das imagens, com fins políticos-didáticos, visando, assim, legitimar o discurso que se pretendia com aquela exposição dentro do Museu. Cecília Helena de Salles Oliveira, aproxima, por exemplo, a iniciativa de Taunay, no Museu Paulista, com o *Musée Carnavalet*, o museu da cidade de Paris, criado em 1866, relação possível está, documentada, inclusive, em carta de Lidia Souza Queirós ao Diretor, localizada pela autora, afirmando que: "[...] O Primo foi bem inspirado e louvo a sua ideia de fazer a semelhança do Museu Carnavalet a exposição de documentos da história da Independência e o Museu do Ypiranga está talhado para isso [...]"³⁹² Como afirma a autora, os retratos arredondados, amplamente utilizados no

³⁸⁹ De acordo com Claudia Valladão de Mattos, o pintor de história diferenciava-se por sua capacidade de invenção.

³⁹⁰ MENESES, Ulpiano Beserra de. Op. cit. 1992, p. 27. As serpes ladeadas do "PI" (Pedro I), aparecem no alto das molduras, remetendo à Casa de Bragança da qual D. Pedro era descendente direto. O mesmo emblema foi distribuído no alto das janelas, e na base de cada retrato dispostos acima da tela de Pedro Américo. Se com a República, a ideia era afastar o caráter celebrativo do Monumento que associava o nascimento da Nação à um feito da Monarquia, no Projeto de Taunay, os membros da Família Imperial ganham novamente destaque. O príncipe D. Pedro é retratado opondo-se às tropas portuguesas, logo depois do Fico, insinuando a sua aderência ao Brasil e a sua oposição à Metrópole. A futura Imperatriz é rodeada por seus filhos, tendo ao colo o futuro segundo Imperador que conduziria o Império por mais de 49 anos. Vale notar que em 1921, os descendentes dos Orleans e Bragança, banidos em 1889, eram permitidos de regressar ao Brasil, o que permitiria, assistir, inclusive, os festejos de 1922. Os ânimos exaltados dos radicais da República em relação às lembranças do regime anterior, quando se deu a abertura do Museu, na década de 1890, tornaram-se mais amenos na direção de Afonso Taunay, que parece propor uma conciliação com o Império, onde vultos e episódios foram retomados em telas, mas também em objetos pessoais dos próprios ex-monarcas.

³⁹¹ Diferentemente do que aconteceu com as outras pinturas realizadas por Pereira da Silva para a Sala B-12, sobretudo às relacionadas ao tema das Monções, que transitaram pelo Museu, conforme novas exposições foram sendo criadas durante os anos.

³⁹² Carta de Lídia de Souza Rezende a Afonso Taunay. 5. 05. 1918. APMP/ FMP. Série Correspondências. Apud. OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Op. cit. 1999 (Tese de Livre Docência) p. 83 - 85.

Musée Carnavalet, podem ter servido de inspiração a Taunay, quando ocupou os "óculos" - aqueles vazios circulares, dentro do Salão de Honra, previstos por Bezzi quando da construção do Palácio-Monumento, - com os retratos dos "vultos da Independência".³⁹³

Recorrer a modelos decorativos europeus que pudessem ser utilizados para solucionar determinada demanda, pode ser exemplificado, na carta remetida por Taunay a Arnolphe de Azevedo, Presidente da Câmara dos Deputados, quando consultado sobre o programa iconográfico a ser realizado no Palácio Tiradentes, que estava em construção, no Rio de Janeiro na qual, além de sugerir os temas da história do Brasil, que ficariam bem representados nos espaços do edifício, ainda sugeriu que

É verdade que o edificio da Camara deve ter uma decoração que lembre mais a historia politica do paiz do que qualquer outra, muito embora dahi não se infira que as demais modalidades da historia nacional sejam preteridas. **Lembro-me de haver visto no salão magestoso das sessões da Camara dos Deputados da Republica Helvetia no seu magnifico palacio federal de Berna, uma enorme tela occupando a parede por traz da mesa da assembléa**, pintura essa que representa uma paisagem caracteristica dos Alpes, no centro da Suissa com a sua geleira e seus lagos. Se bem me lembro mesmo creio que se trata do Lago dos Quatro Cantões.³⁹⁴

Cláudia Valladão de Mattos³⁹⁵ e Ana Cláudia Fonseca Breffe³⁹⁶ já assinalaram, em seus trabalhos, a importância da *Galerie Historique de Versailles* como um ciclo decorativo, a partir de imagens, que pudesse aliar a estética à fins pedagógicos. Para Laurent-Pierre Jussieu, quem pensou o projeto do *Musée Historique*, ainda em 1816, a fidelidade histórica era uma condição indispensável para que um quadro de história fosse de serventia à informar³⁹⁷; entendia que era menos a estilização ou a idealização heroica, presente naqueles quadros

³⁹³ As relações, como demonstrou a autora, vão além da similaridades entre os retratos acoplados nos "óculos" da arquitetura. A missão deste museu francês era o de preservar os vestígios de uma Paris que não existia mais, a partir da coleta de pinturas, desenhos e impressos, mas também documentar, os eventos memoráveis, e a vida do dia a dia, da capital da França. Os objetivos do museu, neste sentido, parecem encaixar-se bem, como um modelo possível, aos princípios e procedimentos historiográficos de Taunay, ainda que, para o Museu Paulista, o diretor prefira, não expor diretamente os desenhos, os impressos, que restaram sobre a antiga cidade de São Paulo, e sim, reproduzi-los em óleo sobre tela, em dimensões ampliadas. BRUSON, Jean-Marie; CHADYCH, Danielle; FORRAY- CARLIER, Anne; LERI, Jean Marc & MEUNIER, Florian. **MUSÉE CARNAVALET: history of Paris.** (English Edition). Paris: Roger-villet. 2007 p. 4

³⁹⁴ Carta de Afonso d' Escragnoille Taunay a Arnolphe de Azevedo. 21 de março de 1924. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Grifos meus. Pasta 121.

³⁹⁵ MATTOS, Claudia Valladão de. Op. cit. 2003.

³⁹⁶ BREFFE, Ana Claudia Fonseca. Op. cit. 2005. p 235.

³⁹⁷ Como bem sintetizou Coli sobre essa questão: "Na verdade, todas as telas da Galeria das Batalhas, mesmo Taillebourg, querem-se como ilustrações, dentro das quais um temperamento individual pode mais ou menos eclodir. Horace Vernet exprime a quintessência dessa arte, que tende para a crônica, que esvazia as emoções, na qual o soldado é menos o herói que o militar e na qual o Exército vira tropa." [...] e mais "O que o público e o mecenas queriam era uma crônica contando os acontecimentos." . COLI, Jorge. Op. cit. 2007, p. 55

produzidos durante a época napoleônica, que deveria provocar a mensagem ali inscrita - era preciso que as obras falassem ao espírito, mas também, ao coração.

Taunay foi, como podemos demonstrar, atento a fidelidade histórica das telas do Museu, mas não deixava de lado, aquilo que Thomas Gaehtgens chamou de "idealização heróica". Tanto para a representação dos bandeirantes - desejo expresso nas próprias cartas enviadas aos artistas - como no salão de honra, o que se desejava era uma composição correta quanto aos dados históricos, mas igualmente uma "atitude heróica" aos episódios representados.

A historiadora francesa Chantal Gerogel, argumenta que

La conviction que l'art pouvait faire revivre les evenements historiques était la base même du projet da Galerie Historique. La peinture historique reçu aussi pour mission de retracer l'histoire au present.³⁹⁸

Ainda de acordo Georgel, a imagem, como um suporte pedagógico eficaz, adotado no Museu Histórico de Versailles, poderia não apenas ensinar, mas também tinha o suposto poder de "reviver", "ressuscitar o passado".³⁹⁹ Tais preceitos encontram paralelo com as intenções de Taunay com as pinturas confeccionadas para o Museu, que poderiam apresentar aos olhos do espectador, o passado redivivo no presente.

No documento enviado a Secretaria do Interior em que continha "um projecto de alargamento do Museu, attendendo-se ás próximas comemorações centenarias", Taunay esboçaria sua ideia para as dependências do edifício, para o Salão de Honra, ele dizia que:

Por sobre o bellissimo quadro de Pedro Americo, ha cinco medalhões deixados pelo architecto para a collocação dos retratos dos grandes vultos da Independência. Para elles proponho: Pedro I, Jose Bonifacio, Feijó, Ledo (symbolizando a acção da imprensa, em que incomparavel foi seu papel) e José Clemente Pereira, leader do *fico*. Em frente ao quadro de Pedro Américo ha espaço para quatro paineis. Acho que estes paineis devem ser occupados por composições historicas relativas ás acções de guerra para a conquista da Independência, os episodios tão patrioticos decorridos sobretudo na Bahia, na luta com Madeira, a capitulação de Avilez no Rio de Janeiro, enfim scennas, a meu ver indispensaveis para que os menos sabedores da historia patria fiquem sabendo tendo conhecimento de que a nossa libertação não se fez por meio de conchavos e foi adquirida graças a effusão de sangue brasileiro.⁴⁰⁰

³⁹⁸ GEORGEL, Chantal. L'histoire au musée. In: AMALVI, Christian (org.). **Les lieux de l'histoire**. Paris: Armand Colin, 2005. p. 79

³⁹⁹ Idem, Ibidem, p. 120.

⁴⁰⁰ TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. Reposta a consulta do Governo do Estado sobre um projecto de alargamento do Museu, attendendo-se ás próximas comemorações centenarias. In: RELATÓRIO referente ao anno de 1919, apresentado, a 28 de fevereiro de 1920, ao Excellentissimo Senhor Secretario do Interior, Doutor Oscar Rodrigues Alves, pelo Director, em Comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escragnolle Taunay. Revista do Museu Paulista. Tomo XII. São Paulo: Typ. do Diario Official, 1920. p. 488.

A escolha por "scennas bellicas", pensadas para o Salão de Honra, em 1919, parece remeter, novamente, ao exemplo francês, da "Galeria de Batalhas", construída no Palácio de Versalhes, durante o reinado de Louis-Philippe, e aberta ao público, em 1838. O monarca, cercado de profissionais com o fim de colocar o seu projeto em prática, entre eles, Nepveu, o arquiteto, possibilitou reestruturar a asa sul do palácio, e alocar as 33 pinturas de batalhas (de Tolbiac, do tempo dos gauleses à Wagram, embate do período napoleônico, contra os alemães), que de acordo com Thomas Gaehtgens, "illustrent des batailles ou des événements qui on immédiatement précède ou souvi des hostilités."⁴⁰¹ Nesses 33 quadros, o rei, a nobreza, a igreja, mas também a burguesia e o povo, e também os generais, não são "diferenciados"; pois todos aqueles que se colocaram a serviço da pátria tinham o seu lugar assegurado no 'tempo da glória'.⁴⁰² A Galeria buscava, assim, reconciliar, a partir das imagens, toda a nação francesa; como bem sintetizou Marie-Claude Chaudonneret,

Plus qu'une forme de opportunisme (flatter les Bourbons restaurés), le revival du passé national répondait à un véritable besoin, faire connaître les débuts de la nation, donner une origine commune à tous les Français.⁴⁰³

As propostas de Taunay, de 1919, parecem ir ao encontro com os objetivos da Galeria de Batalha, na medida em que apresentava, a partir dessas "scennas bellicas", os brasileiros na luta à favor da nação, e de sua liberdade. As propostas pensadas para aquele espaço, como para os demais do Museu, podem ser acompanhadas nas diversas consultas feitas pelo Diretor a pessoas de sua rede de sociabilidade, durante o ano de 1919. Escrevendo a Basílio de Magalhães, ele nomearia os episódios a serem retratados dentro do Salão de Honra:

"Lembrei-me dos seguintes: a) combate de Pirajá⁴⁰⁴; b) o episódio do assassinato da abadesa da Lapa (pela soldadesca de Madeira?)⁴⁰⁵; c) a retirada de Jorge de Avilez com sua tropa; d) os cachoeiranos atacando a [espaço em branco] portuguesa"⁴⁰⁶

⁴⁰¹ GAEHTGENS, Thomas W. **Versailles**: De la résidence royale au musée historique. Le galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe. Paris: Albin Michel. p. 115.

⁴⁰² p. 251, 252.

⁴⁰³ CHAUDONNERET, Marie-Claude. **L' État & les Artistes**: De la Restauration à la monarchie de Juillet. 1815 - 1833. Paris: Flammarion, 1999. p. 193

⁴⁰⁴ Esse episódio está representado no Monumento do Ipiranga, construído em 1926, por Ettore Ximenes.

⁴⁰⁵ Podemos arriscar se a ideia de se representar o martírio da Abadesa da Lapa pelos portugueses, não pode ter vindo de inspiração das cenas da vida de Saint Geneviève e Joana D' Arc, sobretudo aquelas dedicadas às ações dessas mulheres em prol da França e do povo, retratadas por Puvis de Chavannes, Alexandre Cabanel, e entre outros, dentro do *Panthéon*, em Paris, no último quartel do século XIX. A respeito dessas pinturas, cf. LÉPINAY, François Macé de. **Peintures et sculptures du Panthéon**. Paris: Éditions du Patrimoine, 1997.

⁴⁰⁶ Carta de Afonso d' Escragnolle Taunay a Basílio de Magalhães. 30 de julho de 1919. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 109. Consta no topo da carta a seguinte inscrição "Primeiras ideias sobre a decoração da escadaria; inteiramente modificadas com o correr do tempo".

Apesar do interesse do diretor em conseguir maiores informações sobre a luta que se travou na Bahia, em 1823, contra as tropas portuguesas, chefiadas pelo General Luis Ignácio Madeira de Mello, chegando, inclusive, para isso, a escrever para Teodoro Sampaio⁴⁰⁷, em 15 de setembro de 1919, apenas uma, das quatro "scenas bellicas" aventadas, saiu do papel, e foi, de fato, passada para a tela: "a retirada de Jorge de Avilez com sua tropa", realizada, como já mencionado, por Pereira da Silva. Não se sabe ao certo o motivo que levou Taunay a desistir dos outros episódios, preferindo aqueles que enfatizavam os "grandes vultos", em detrimento da participação do "povo" na luta pela Independência, como as ideias de 1919 possibilitariam.

É verdade que a guerra de Independência na Bahia não deixou de ser lembrada, mas a partir do retrato de "Maria Quitéria de Jesus", realizado a partir daquele elaborado por Mary Graham, em que a "heroína da Independência", vestida com seus trajes militares, com destaque para a saia que foi adicionada ao uniforme, mas ainda assim, ela não está em ação, junto dos demais combatentes. As outras "scenas bellicas", deram lugar, ao retrato da Imperatriz Leopoldina cercada de suas filhas, com o futuro D. Pedro II, ao colo⁴⁰⁸, e por fim, a representação da deputação brasileira nas Cortes de Lisboa, em maio de 1822, na qual Antonio Carlos de Andrade é o grande destaque.

Neste sentido, o conjunto figurativo, apresentado em 1922, difere daquele esboçado em 1919, em que "as lutas, por vezes sangrenta, marcariam a recuperação da Independência como conquista, cuja gênese deveria ser buscada em vários movimentos de resistência ao

⁴⁰⁷ Carta de Teodoro Sampaio a Afonso d' Escagnolle Taunay. 30 de setembro de 1919. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 110. Sampaio, nesta carta, apresenta ainda mais dados sobre a "representação bahiana" na coleção de vultos que seriam retratados na Sanca do Museu, como também, a respeito dos episódios relativos aos "ataques na vila de Cachoeira pelos portugueses", "o combate de Pirajá", a "morte da abadesa Soror Joana Angélica" "que se sacrifica corajosamente, vedando com o seu corpo, braços abertos, a entrada da soldadesca lusitana desenfreada naquele estabelecimento religioso", e por fim, indicava um momento a ser recordado em pintura: "A entrada do exercito libertador na cidade no acto de ser coroada a bandeira nacional vencedora, na Soledade, pelo capelão do convento á frente das religiosas é também episodio digno de tela. As tropas brasileiras na sua variedade de typos, de raças e maneira de vestir são para um estudo muito consciencioso do artista, pintor de história. Levas de sertanejos encoirados davam-lhes um aspecto deveras interessante. [...] O assumpto offerece ao pintor de história os mais variados aspectos como referencia a população nacional". Sobre esses episódios cf. TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo: Editora da Unesp/ Salvador: Edufba, 11ª edição, 2008.

⁴⁰⁸ É preciso lembrar que na carta endereçada a Basílio de Magalhães, Taunay pensava colocar essas duas figuras entre os espaços da "galeria de Homens da Independência", portanto nas mediações da escadaria, e não no Salão de Honra: "Nos painéis rectangulares a Imperatriz Leopoldina e a heroína D. Maria Quitéria de Jesus (estas duas figuras femininas farão excellentes effeitos esthetico na galeria de homens, além de tudo. Carta de Afonso d' Escagnolle Taunay a Basílio de Magalhães. 30 de julho de 1919. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 109. Vale notar que na carta ao diretor, Basílio de Magalhães já expressara sua opinião a respeito da inserção da imagem da Imperatriz Leopoldina no projeto decorativo: "Não considero a Imperatriz, então princesa Leopoldina, como agente notavel do movimento separatista, sinão ao aspecto meramente moral". Carta de Basílio de Magalhães a Afonso d' Escagnolle Taunay. APMP/ FMP. Série: Correspondências: Pasta 109. O quadro, de acordo com Taunay, foi ofertado ao Museu pelo próprio Washington Luís, naquela altura, Presidente do Estado, cf. RELATÓRIO referente ao ano de 1922... Op. cit. 1926, p. 733.

domínio português no período colonial"⁴⁰⁹. Preservou-se ali, com as duas pinturas de Pereira da Silva, o esforço de se representar a "colônia em luta contra a metrópole", seja pela expulsão das tropas portuguesas, seja pelos embates travados entre "brasileiros" e "portugueses" contra a "recolonização" do Brasil - uma suposta consciência nacional, que naquele momento, é difícil de se atribuir.⁴¹⁰

O modo que Pereira da Silva conquistou a encomenda desses dois "quadros históricos"⁴¹¹, - caso ele próprio tenha se oferecido para fazê-los, como os retratos da sanca, ou, se confiado pelo próprio diretor - não ficou registrado na documentação preservada no Museu, ainda que os bastidores, no tocante às buscas por materiais que pudessem conferir veracidade as cenas retratadas - uma preocupação constante na confecção das pinturas do Museu - são passíveis de serem acompanhados, e permitem, assim, elucidar os percursos de elaboração de cada pintura, dispostas, lado a lado, dentro do Salão de Honra, como elucidar as suas inserções no Programa decorativo como um todo.

3.1 "O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União": a Independência em tons belicosos.

⁴⁰⁹ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Op. cit. 1999 (Tese de Livre Docência). p. 89.

⁴¹⁰ São vários os estudos que apresentam leituras renovadas, ampliando as discussões, fugindo da reduzida discussão polarizada entre "colônia versus metrópole", quando se discute a Independência, para citar alguns exemplos: DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **A Interiorização da Metrópole e outros estudos**. (1972) São Paulo: Alameda, 2005; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. **A Astúcia liberal** - relações de mercado e projetos políticos no Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 1987; LYRA, Maria de Lourdes Viana. **A Utopia do Poderoso Império - Portugal e Brasil**: bastidores da política. 1798 - 1822. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994; NEVES, Lucia Bastos. **Corcundas, constitucionais e pés de chumbo**: a cultura política da Independência, 1820 - 1822. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 1999; SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo 1780 - 1831**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

⁴¹¹ Termo utilizado pelo próprio Taunay, RELATÓRIO referente ao ano de 1922. Op. cit. 1926, p. 733.

[imagem 3.1] Oscar Pereira da Silva. **O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União.** 1922. 330 x 277 m. Óleo sobre tela. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

O braço direito estendido do Príncipe D. Pedro à apontar para as outras embarcações posicionadas ao longe, e o esquerdo sob a base do canhão, são os dois gestos que sintetizam o

episódio histórico que a pintura de Pereira da Silva narra: a expulsão das tropas portuguesas, do Rio de Janeiro, em 8 de fevereiro de 1822. Seu braço está na mesma posição horizontal do canhão, cuja mão direita, toca a base do armamento mirado para fora da embarcação, que se caso disparasse, dado a sua mira, atingiria os navios dispostos no alto mar.

O jovem Príncipe, acompanhado por diversas figuras, entre civis e oficiais, está trajado com a casaca azul, traz ao peito as condecorações nobiliárquicas, uma fita vermelha a cintura, a espada embainhada, e botas pretas de cano alto aos pés. No lado oposto, está Jorge de Avilez, o General português que o desafiou, junto de sua tropa, sinalizada na pintura pelos poucos oficiais dispostos em fila - um tanto desarmônica - próxima de outro canhão. Um deles, logo atrás do General, traz os braços cruzados e a cabeça rebaixada, parece recolhido diante da ação que se desenrola; Avilez, com os movimentos contidos, apenas com o braço esquerdo direito levemente despregado do corpo, por sua vez, olha para o príncipe, que lhe dá às ordens. A cena narrada se passa dentro de uma embarcação, a fragata *União*, expressa no próprio título gravado na moldura do quadro. Os elementos náuticos, cuidadosamente inseridos na composição, como o leme, as cordas ao alto, assim como aquelas com os pesados ganchos nas pontas, dispostas ao chão criado por tábuas paralelas, e o grande mastro que se impõe (situado próximo do bote pendurado) ajudam a "recriar" a fragata onde ocorreu a "conhecida scena"⁴¹².

A atenção do espectador é conduzida, para a cena central, pelo marinheiro situado a base da composição, vestido com seu uniforme azul, que carrega as grossas cordas no ombro esquerdo, e ascende ao convés pela abertura do chão da fragata - este, ainda, tem por companhia outro marujo, absorto na ação de puxar suas cordas -, de costas, e com uma pequena parte do rosto desvelado, esse marinheiro, possivelmente um acessório na composição, tal qual o carroceiro na tela de Pedro Américo, dirige a atenção para Avilez, forçando, igualmente, quem observa a tela, a lançar seus olhos para o General. O outro oficial, retratado de costas, próximo ao mastro, reforça essa dinâmica de condução do olhar: ele se dirige totalmente para a figura de D. Pedro, atitude acompanhada pelos demais, que observam atentamente o desentendimento entre o Príncipe e o General português. A expulsão das tropas ocorre sob o céu tomado de bolsões de nuvens brancas, com o Pão de Açúcar especificando a paisagem do Rio de Janeiro, tendo a Baía de Guanabara ao fundo. O quadro, de colorido acentuado, remete ao momento do dia que aconteceu o episódio histórico, a manhã do dia 8 de fevereiro.

⁴¹² TAUNAY, Afonso d' Escagnolle. **Guia da Secção Histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Official, 1937, p. 64.

A respeito do quadro, Taunay explicaria no seu Relatório à Secretaria do Interior, de 1922, não somente a cena retratada pelo artista, como nomeou alguns dos personagens ali inseridos:

"[tratava-se da] conhecida scena da fragata *União*: a 8 de fevereiro de 1822. Recebe o Príncipe D. Pedro a bordo Jorge de Avilez e seu estado maior e intima ao General portuguez que siga immediatamente para a Europa com toda a tropa lusitana. Apontando para um canhão brada-lhe: *Se não partirem logo façam-lhes fogo, e o primeiro tiro quem o dispara sou eu!*"

Nesta tela vêem-se numerosos Retratos. Ao príncipe cercam **José Bonifácio**, os **marechaes Curado e Oliveira Alvares**, ministro da guerra, os futuros marqueses de Queluz e da Praia Grande, o almirante **De Lamare**, diversos generaes conhecidos de terra e mar da época.⁴¹³

O tema da pintura, como não poderia deixar de ser, estabelece correlações com os debates historiográficos, citado nas principais obras, escritas ainda durante o Império. Francisco Adolpho de Varnhagen (1816 - 1878)⁴¹⁴, João Manuel Pereira da Silva (1817 - 1897)⁴¹⁵ e Alexandre José de Melo Moraes (1816 - 1882)⁴¹⁶, para citar alguns dos exemplos, incluíram o episódio da "capitulação de Avilez" na agenda dos "fatos", dentro da linha evolutiva que desembocaria na Independência. A contenda entre Jorge Avilez e o Príncipe Regente, a qual a pintura remete, iniciou-se em janeiro de 1822, com a decisão de D. Pedro de permanecer no Brasil, contrariando as decisões das Cortes de Lisboa, desejosas de seu retorno. O conhecido dia do "Fico", 9 de janeiro de 1822, liga-se, portanto, diretamente aos desentendimentos do dia 8 de fevereiro. Se o desejo das Cortes era o do retorno do Príncipe à Lisboa, com o objetivo de complementação de sua formação visando um Rei constitucional, a preferência de D. Pedro em ficar, atemorizou o lado português, o que desencadeou uma série de conturbações na cidade do Rio de Janeiro, entre elas, o pedido de demissão do General Jorge Avilez do posto do comando maior das tropas portuguesas, como uma oposição declarada à decisão do príncipe de permanecer no Brasil.⁴¹⁷

O episódio culminou na concentração de tropas aquarteladas no campo de Santana, em situação de um eminente confronto em que estiveram, em cada lado do *front*, as tropas da

⁴¹³ RELATÓRIO 1921, p. 733. Itálicos próprios, negritos meus.

⁴¹⁴ VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. História da Independência do Brasil. 2ª edição. Rio de Janeiro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, 1916.

⁴¹⁵ SILVA, Francisco Manuel Pereira da. **História da fundação do império brasileiro**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864 - 1868, 7 v.

⁴¹⁶ MORAES, Alexandre José de Melo. **História do Brasil-Reino e do Brasil-Império**. (1871 - 1873). 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982, 2 t.

⁴¹⁷ Na noite do dia 11 de janeiro houve quebra de vidraças nas ruas, soldados rasgando os editais do "Fico" pregados nas esquinas. SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria Coroada: O Brasil como Corpo Político Autônomo 1780 - 1831**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

Divisão Auxiliadora portuguesas de um lado, e do outro, as milícias e tropas brasileiras do Rio de Janeiro, regimentos de Henriques e Pardos, além de uma população civil que incluía gente da elite, assim como negros, mulatos, ou como resumiu Mello Moraes, "em sem-número de cidadãos de todas as classes, cada qual armado como pôde, entrando neste número muitos eclesiásticos e até frades".⁴¹⁸ De acordo com Iara Lis, em contraponto a esta violência, D. Pedro com sua presença e apoiados pelas tropas, nas milícias e na população civil brasileiras, conseguiu a saída da Divisão Auxiliadora para a Praia Grande (atual Niterói) até a sua partida em definitivo para Portugal, quando seu deu a sua expulsão pelo Príncipe em 8 de fevereiro, episódio este, justamente, representado em tela por Oscar.

Entre as conferências realizadas dentro do IHGB, quando das Comemorações do Centenário da Independência, em 1922, relativas aos "factos mais importantes que succederam de perto á emancipação política de nossa amada pátria", uma delas era dedicada a "notificação do Príncipe D. Pedro ao General Jorge de Avilez Juzarte de Sousa Tavares".⁴¹⁹ O autor, General Dr. José Maria Moreira Guimarães, sócio efetivo do Instituto, carregava nas tintas, retomando muitos dos historiadores do XIX que versaram sobre o assunto⁴²⁰, com a intenção de inserir o episódio histórico no "índice [...] [de] acontecimentos notáveis"⁴²¹ que se atrelavam a setembro de 1822. Em tom bastante nacionalista, buscando identificar uma suposta luta da "colônia contra a metrópole", Guimarães lançava a Avilez, o "extrangeiro audacioso", a culpa pela ameaça à ordem publica⁴²², para qual a resposta dada foi a reunião de pessoas de todas as classes no Campo de Santana, demonstrando, assim, a "anciedade secular [do Brasil] de seu imenso amor à liberdade".⁴²³ O autor ponderava que a luta que ali poderia se desenrolar, não era entre Brasil e Portugal, "mas contra as Cortes Portuguesas" e seu suposto desejo de "recolonização".

O dia do "Fico", 9 de janeiro, quando da escolha da permanência do príncipe, e todos os eventos que dali se desenrolaram, entre eles as agitações das tropas fidelíssimas a Avilez, apenas seria consumado, na visão do Guimarães, em 9 de fevereiro, quando da expulsão

⁴¹⁸ SOUZA, Iara Lis Carvalho de. Op. cit. 1999. p. 138.

⁴¹⁹ GUIMARÃES, José Maria Moreira. Terceira sessão especial, em 9 de fevereiro de 1922, comemorativa do centenario da notificação do Príncipe D. Pedro ao General Jorge de Avilez Juzarte de Souza Tavares (9 de fevereiro de 1822) - Prelecção do General Dr. José Maria Moreira Guimarães, socio effectivo do Instituto. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. O Anno da Independência. Tomo Especial. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922.

⁴²⁰ Entre os autores citados pelo autor estão: Manuel Joaquim de Meneses "Exposição Histórica da Maçonaria no Brasil"; Adolfo de Varnhagen (Visconde de Porto Seguro) "História da Independência do Brasil"; João Manuel Pereira da Silva "História da Fundação do Império Brasileiro"; Mello Moraes "História do Brasil-Reino e do Brasil Império".

⁴²¹ Idem, ibidem, p. 105.

⁴²² Idem, ibidem, p. 114.

⁴²³ Idem, ibidem, p. 115.

dessas mesmas tropas, - "lidima expressão da ordem em uma sociedade agitada pelas suas aspirações e também pelas mesmas necessidades do século, ordem que - é força confessa-lo sinceramente - esteve entre a anarquia e a retrogradação."⁴²⁴

Podemos relacionar essa escolha de se retratar a atitude de D. Pedro diante as tropas portuguesas em pintura para o Museu, com aquilo que a historiadora Iara Lis identificou, em seu estudo, como se as disparidades entre Brasil e Portugal residissem na *persona* de D. Pedro, discurso este reiterado na historiografia oficial do século XIX, na qual a figura do príncipe é associada àquela que "promove a mudança na direção do bem público e sabe fundar atos e acontecimentos capitais para implementar a mudança em consonância com a aspiração social."⁴²⁵

O episódio da expulsão das tropas portuguesas chefiadas por Jorge Avilez que aparece de maneira reiterada na historiografia, - e que fora, igualmente, lembrado por Taunay com a encomenda da pintura dedicada ao tema⁴²⁶ - parece remeter ao registro feito pelo próprio D. Pedro, em carta endereçada a seu pai, o rei D. João VI, a respeito da conduta do General Avilez e seus comandantes em fevereiro de 1822:

Cartas do Principe Real
Nº 1
Rio 18 12₂ 1822

Meu Pay e Meu Senhor. – Cansádo de aturar dezaforos á Divisão Auxiliadora, e falta de palavras, assim como a de no dia 5 deste me prometerem ficarem embarcados **no dia 8; fui no dia nove abordo da União**, e mandei um Official dizer da minha parte á Divisão que eu determinava que o dia 10 ao romper do Sol ella começaria a embarcar, e que assim o não fazendo eu lhe não dava quartel, e os reputava inimigos; **a resposta foi virem todos os Commandantes a bordo representar incovenientes, e representarem com bastante Soberba; respondi-lhe que já Ordenei, e se não executarem amanhã, começo-lhe a fazer fogo**, elles partirão, e com effeito fazendo nelles maior effeito o medo, que ahonra que elles disem ter, começarão a embarcar no dia que lhe determinei, e hontem às 3 ½ da tarde já estavam abordo dos Navios, mansos como uns Cordeiros, e Ordenei que no dia 15 ou 15 sahisses fora acompanhados das duas Corvetas Liberal, e Maria da Gloria, que os hão-de acompanhar sómente athé ao Cabo de S. Agostinho, ou pouco mais adiante. Deos guarde a precioza vida, e Saude de V. Magestade como todos os portuguezes ohão mister, e igualmente – Este subdito fiel, e filho obedientissimo que lhe Beija a Sua Real Mão – Pedro.⁴²⁷

⁴²⁴ GUIMARÃES, José Maria. Op. cit. 1922, p. 125.

⁴²⁵ SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria Coroadá: O Brasil como Corpo Político Autônomo 1780 - 1831**. p. 133.

⁴²⁶ Não encontramos pinturas ou gravuras dedicadas ao tema realizadas por outros artistas além de Pereira da Silva.

⁴²⁷ **CARTAS, e mais peças officiaes dirigidas a sua Magestade o Senhor D. João VI pelo Principe Real o Senhor D. Pedro de Alcantara: e junctamente os officios e documentos, Que o General Commandante da tropa expedicionaria existente na Provincia do Rio de Janeiro dirigido ao Governo**. Lisboa: Na Imprensa Nacional: Anno de 1822. Localização: H.G. 19359 P. p. A2. Grifos meus. Biblioteca Nacional de Lisboa.

Curiosamente, Taunay prefere à expulsão das tropas portuguesas pelo príncipe dentro da Fragata, do que retratar o eminente confronto que poderia acontecer no Campo de Santana em que um "sem-numero de cidadãos de todas as classe" se reuniram pela "causa do Brasil". Podemos desconfiar, se está não foi a primeira ideia do diretor, tendo em vista "as scennas bellicas" que constam no seu Plano de 1919, em que aparece, de modo muito vago, a ideia de se retratar a "capitulação de Avilez".

A tela de Oscar Pereira da Silva, entregue em 1922, concentra-se na atitude do Príncipe, cercado do alto oficialato, e de seu primeiro ministro José Bonifácio de Andrada e Silva; o "povo" é excluído do evento, talvez apenas representados pelos marinheiros, que realizam as tarefas poucos concentrados no evento. A escolha de Taunay resultou em celebrar a atitude "heróica" de D. Pedro, à sua escolha pela "causa do Brasil", revestindo o episódio com roupagens grandiloquentes - uma cena que permitiria remeter, dentro do enredo evolutivo proposto para o Salão de Honra, à imagem do príncipe D. Pedro, montado a cavalo, bradando "Independência ou Morte!" na tela de Pedro Américo situada a frente.

Possivelmente, Taunay apoiou-se nas obras historiográficas, que chegaram a reproduzir trechos da Carta de Pedro ao Pai, já que elementos desta são reiterados: o nome da nau, *União*, está registrado no próprio título da tela, gravado na legenda feita em madeira, disposta abaixo do quadro, que acusa, igualmente, a data do ocorrido: o de 8 de fevereiro de 1822. A frase de ordem "e se não executarem amanhã, começo-lhe a fazer fogo" proferida pelo Príncipe - sobre a qual gira a ação central da tela de Pereira da Silva - aparece citado no pequeno excerto, escrito por Taunay a respeito da pintura, no seu Relatório de 1922, ainda que com alguns floreios:

"[tratava-se da] conhecida scena da fragata União: a 8 de fevereiro de 1822. Recebe o Príncipe D. Pedro a bordo Jorge de Avilez e seu estado maior e intima ao General portuguez que siga immediatamente para a Europa com toda a tropa lusitana. Apontando para um canhão brada-lhe: **Se não partirem logo faço-lhes fogo, e o primeiro tiro quem o dispara sou eu!**"⁴²⁸

Se comparada a carta redigida pelo Príncipe ao Rei, e o pequeno trecho acima escrito pelo diretor, observa-se que na primeira, o Príncipe vai a bordo em *9 de fevereiro*, ainda que a promessa de embarque das tropas tenha sido mesmo realizada no dia anterior; já no escrito de Taunay, a data que aparece é 8 de fevereiro. Se os debates historiográficos nortearam a escolha do tema a ser retratado, para "recriá-lo" em tela, Taunay, por sua vez, recorreu a

⁴²⁸ RELATÓRIO 1921, p. 733. Grifos meus.

fontes variadas com o intuito de informar-se melhor sobre os detalhes que pudessem servir a Pereira da Silva, o artista confiado para a realização da pintura.

O primeiro registro localizado sobre a produção do quadro está na carta trocada entre o artista e o diretor, datada de inícios de 1920. Apesar do tom de despedida, já que Pereira da Silva, dentro de poucos dias, embarcaria à Europa, a missiva era finalizada com o pedido de informações que pudessem orientar a produção de tal tela, que naquele momento, estava nas etapas iniciais, ainda no *croquis*:

São Paulo, 4 de janeiro de 1920
Ex^{mo} Snr Dr. Affonso Taunay D' Escragnolle
Saudações

[...] Rogo o especial obsequio se fosse possível me enviasse pelo correio os costumes de vestimentas sobre à época de 1820 dos oficiais e marinheiros, para que pudesse corrigir o croquis referentes a Pedro 1º sendo apenas isto, um trabalho de minha propriedade.

Seu amigo,
Oscar P. da Silva⁴²⁹

Conforme a carta, o artista esperava as recomendações do diretor antes de prosseguir com seus pinceis. A preocupação com os dados históricos era partilhada por ambos. Se o primeiro buscava se informar, ficava a cargo do segundo, a responsabilidade de corrigir os detalhes da composição conforme o material de época, pesquisado pelo próprio Taunay. No pequeno trecho, transparece não apenas as etapas de preparação de um quadro histórico - os vários estudos antes da passá-la para o ponto maior⁴³⁰ - como a preocupação, novamente, com os elementos relativos a documentação, que atestasse a verossimilhança daquilo que seria retratado. Mas a resposta do diretor ao artista, entretanto, levaria um tempo para chegar.

Atento aos detalhes da composição e das dúvidas do pintor, Taunay recorreu a Henrique Boiteux, almirante da Marinha, residente no Rio de Janeiro⁴³¹, certamente com o objetivo de sanar algumas das dúvidas a respeito dos elementos a serem incluídos, nessa pintura, ocorrida dentro de uma fragata. Com a carta do Almirante em mãos, Taunay seria informado não apenas sobre os personagens que ali estiveram junto ao futuro primeiro Imperador do Brasil, mas também sobre as vestimentas, o nome da nau que abrigou o episódio; dados que certamente foram remetidos pelo diretor a Oscar, quando da produção do quadro.

⁴²⁹ Carta de Oscar Pereira da Silva a Afonso Taunay. 4. 01. 1920. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 110.

⁴³⁰ Não foi possível localizar os estudos preparatório da tela em questão.

⁴³¹ Henrique Boiteux era contra-almirante, sócio-correspondente dos institutos históricos e Geográfico do Ceará, do Sergipe, da Bahia, de S. Paulo, do Paraná, de Santa Catharina e do Instituto Arqueológico do Pernambuco.

Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1920

Presadíssimo Dr. A. de Taunay

De posse de sua estimada carta ultima venho com a preteza possivel ver cumprimento ao pedido nella feito.

Nos dous numeros da Revista da Liga Maritima que envio, encontrará o illustre patricio, o typo do navio desejado; era a União, que depois da independência chamou-se Ypyranga (que coincidencia!), sob o commando do então chefe de Divisão Rodrigo de Lamare (pag 18 do 1º vol. nossos almirantes: retrato pag 248 do 2 vol appenso), o navio onde se deu o facto citado. Compareceram (?) Luis da Cunha Moreira, Visconde de Cabo Frio, pag 155, 1º vol; Diogo Jorge de Brito, pag 78 2º vol; Francisco Bilbiano (?) de Castro, pag 200, 2º vol; Joaquim Inacio Maria, pag 130 3º vol; João Baptista Lourenço e Silva, pag 53, 3º vol. Nossos almirantes e outros.

Quanto aos uniformes então usados prevaleciam os da marinha portugueza, pois a mudança (pequenas alterações, deu-se em 27 de abril de 1823). Em vez de calças justas, usavam os portuguezes de calções e sapatos baixos como os fidalgos. Farda (aliás) casaca azul.

Infelizmente na Biblioteca da Marinha e no Archivo da mesma não encontrei senão o modelo que junto envio.

Talvez no Archivo Nacional ou na Biblioteca Publica se possa encontrar algo de mais preciso.

[...]

Felicito pela ideia de mandar pintar o quadro de que me falla: é episódio saliente de nossa história que ficaremos a dever a seu patriotismo.

[...]

Sempre ao suprir, aqui fica quem, apreciando o seu labor paciente e continuo.

[...]

Henrique Boiteux⁴³²

O modelo do navio encontra-se, como afirmou Boiteux, estampado no número indicado da Revista da Liga Marítima, que ilustra o artigo "Os feitos da nossa marinha de Guerra" [imagem 3.5]. Pereira da Silva, retrata o interior da Fragata e não o seu lado exterior, como permite visualizar a estampa enviada por Boiteux.

⁴³² Carta de Henrique Boiteux a Afonso Taunay. 4. 09. 1920. Pasta 112. SVDHICO - FMP.

[**imagem 3.5**] "Os feitos da nossa marinha de guerra". In: **Liga Marítima**. Revista mensal: órgão da "Liga Marítima Brasileira". Instituição fundada sob os auspícios dos Exms. Snrs. Presidente da Republica, Ministros da Marinha e Indústria e Aviação. Sede: Bibliotheca da Marinha. Anno I. Janeiro - Junho de 1907. Biblioteca da Marinha do Brasil, Rio de Janeiro. Foto Carlos Lima Junior

Para representar o interior da "Fragata União", Oscar Pereira da Silva pode ter se inspirado em uma ilustração assinada por Roque Gameiro, cujo conteúdo retoma a passagem de "D. Miguel na presença de seu pae a bordo da 'Windsor Castle'" [**imagem 3.6**], incluída no mesmo livro citado por Taunay na carta a Fiuza Guimarães de 1925.⁴³³ A presença do bote ao fundo, em suspense, pendurado por dois acessórios, encontra alguma ressonância naquele localizado ao fundo da tela de Oscar, do qual se vê apenas a metade. Além do chão, formado por um tablado disposto em paralelo, com as sombras das figuras espalhadas, como as cordas que se estendem ao alto, e os panos brancos torcidos dispostos na beira da embarcação, são outros pontos de contato entre as embarcações dos dois artistas. Além destes, a insinuação de um mastro no canto extremo direito da ilustração de Gameiro, um pouco reclinado para a direita, estabelece algum diálogo com aquele de tamanho superior, de posição análoga, que se impõe na tela do pintor brasileiro.

⁴³³ Sobre essa carta, e seu conteúdo, detalharemos na discussão seguinte a respeito do quadro Sessão das Cortes de Lisboa.

[imagem 3.6] GAMEIRO, Alfredo Roque. D. Miguel na presença de seu pae a bordo da "Windsor Castle" In: CHAGAS, Manuel Pinheiro. **História de Portugal: Popular e Ilustrada**. 3ª Edição, Lisboa: Empresa da Historia de Portugal, 1900 (MDCCCC, 1900), p. 225, ilustração nº 29, vol. VIII. (Obras Raras, Biblioteca do Museu Paulista da USP). Foto: Carlos Lima Junior.

[imagem 3.1] Oscar Pereira da Silva. **O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União**. 1922. 330 x 277 m. Óleo sobre tela. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

O livro de autoria de Boiteux, "Os Nossos Almirantes"⁴³⁴, mencionado na carta acima, ainda preservado na Biblioteca do Museu Paulista, dedicado "ao illustrado patricio e amigo Dr. Affonso de Taunay como carinhosa lembrança"⁴³⁵, orientou na confecção dos retratos [imagens 3.7; 3.8; 3.9; 3.10] dos almirantes que estiveram com o príncipe naquele episódio.

⁴³⁴ BOITEUX, Henrique. **Os Nossos Almirantes** pelo Contra-Almirante Henrique Boiteux. Imprensa Naval: Rio de Janeiro. 4 Vols. (Vol I publicado em 1915; Vol. II publicado em 1917, Vol. III publicado em 1920 e o Vol. 4 publicado em 1921.)

⁴³⁵ A dedicatória que consta no volume II, é datada de "Rio, 21/ 11/ 1918." O terceiro também é remetido ao diretor, datado de 17 de julho de 1920. O quarto, e último volume, consta a inscrição do próprio Taunay, em que oferta o exemplar à Biblioteca do Museu, em 3 de novembro de 1926. O primeiro volume já constava entre o acervo da Biblioteca do Museu, conforme a notação do próprio Boiteux: "À Bibliotheca do Museu de S. Paulo o autor". Todos os quatro volumes estão presentes na Biblioteca do Museu Paulista da USP.

[imagem 3.7] "Rodrigo de Lamare" In: BOITEUX, Henrique. **Os Nossos Almirantes** pelo Contra-Almirante Henrique Boiteux. Imprensa Naval: Rio de Janeiro. Vol. II, 1917, p. 248.

[imagem 3.8] "Luís da Cunha Moreira" In: BOITEUX, Henrique. **Os Nossos Almirantes** pelo Contra-Almirante Henrique Boiteux. Imprensa Naval: Rio de Janeiro. Vol I, 1915, p. 155.

[imagem 3.9] "Diogo Jorge de Brito" In: BOITEUX, Henrique. **Os Nossos Almirantes** pelo Contra-Almirante Henrique Boiteux. Imprensa Naval: Rio de Janeiro. Vol. II, 1917, p. 78.

[imagem 3.10] "Francisco Bilbiano de Castro". In: BOITEUX, Henrique. **Os Nossos Almirantes** pelo Contra-Almirante Henrique Boiteux. Imprensa Naval: Rio de Janeiro. Vol. II, 1917, p. 200.

O agradecimento de Taunay a Boiteux seria remetido em questão de dias:

Museu Paulista
Directoria

São Paulo, 8 de setembro de 1920

Illustre amigo e Snr. Almirante

Com muito prazer li a sua bondosa carta como sempre cheia de maior erudição e traduzindo enorme serviçalismo. Muito muito obrigado pelas informações tão completas que me dá acerca dos pormenores pedidos para a confecção do nosso quadro. **Registrei-as cuidadosamente** [...]

Reiterando-lhe os meus agradecimentos assigno-me mtº affº amº e conterraneo adm^{dor 436}.

Quando se compara o conteúdo da missiva redigida pelo Almirante, datada de 4 de setembro, e o resultado final entregue por Pereira da Silva, alguns elementos da primeira aparecem de maneira reiterada na composição. O nome da fragata (União) está expresso no título da pintura, dado fornecido pelo Almirante; a cor azul está igualmente nos casacos dos portugueses, ainda que as calças destes foram "ajustadas", na contramão do que salientava Boiteux, que afirmou serem elas "largas"; e, por fim, estão todos calçando botas, ao invés dos "sapatos baixos", conforme ainda lembrou o Almirante.

⁴³⁶ Carta de Afonso Taunay a Henrique Boiteux. 8. 09. 1920. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 112.

"O Príncipe D. Pedro e Jorge Avilez a bordo da fragata União" parece ter sido elaborado dentro de um grande espaço de tempo por Oscar. O silêncio contido nas cartas a respeito de sua elaboração no correr do ano de 1920 e 1921, é rompido com outra resposta de Boiteux que ainda respondia ao diretor, há poucos meses das celebrações em 1922, sobre os personagens a serem incluídos na composição.

Rio, 15 de abril de 1922

Prezadíssimo Amº Dr. Affonso Taunay

Meus cordiaes cumprimentos,

Procurando satisfazer seu pedido constante o seu cartao postal sobre o Conde de Louzel, não consegui até agora o retrato. Penso que deveria estar com D. Pedro I naquela ocasião, do mesmo modo Cabo Frio, Lamare, Diogo de Brito, [ilegível] Pedro da Cunha, Pedro de Carvalho, [ilegível] Pereira, illustres e [ilegível] official, fieis ao Brasil, de quem infelizmente não possuo o retrato.

Fazendo votos para que o quadro consubstancie plenamente a sua ideia, apresento meus conhecimentos.

H. B.⁴³⁷ [Henrique Boiteux]

Oscar, certamente, acomoda na composição elementos idealizados, com aqueles mais próximos da "verossimilhança", com o objetivo de atender as intenções do Diretor⁴³⁸. Taunay, por sua vez, recorre a informantes que poderão sanar as dúvidas, ainda que na tela as "distorções" sejam feitas por uma "verdade maior". É possível de se observar a presença de José Bonifácio, próximo do mastro, vestido de preto, o que vai na contramão das afirmações de Oliveira Lima, que afirmou que:

"Este [José Bonifácio] estava ausente no episódio do Fico e na **transferência da Divisão Auxiliadora**, nem sequer espiritualmente se achava presente como no Ipiranga, quando a natural impetuosidade do príncipe concordou num repente feliz com a decisão suprema e necessária que fora demorada e avisadamente preparada."⁴³⁹

Meses antes da entrega da tela, o diretor recorria, mais uma vez, a outras pessoas de seu círculo, para angariar os elementos corretos para a pintura. A carta enviada pelo artista Wasth Rodrigues, possivelmente, estava relacionada a produção desse quadro:

7. 3. 1922

Sr. Taunay

⁴³⁷ Carta de Henrique Boiteux a Afonso Taunay. 15. 04. 1922. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 116.

⁴³⁸ Os procedimentos de elaboração da pintura histórica serão discutidos neste capítulo, mais a frente.

⁴³⁹ LIMA, Oliveira. **O movimento da Independência, 1821 - 1822**. (6ª edição, 1922). Rio de Janeiro: Topbooks 1997, p. 217.

Os cadernos com os uniformes do exercito so posso emprestar-lhe d'aqui ha quinze dias pois estou escrevendo o texto para o ministério da guerra e é-me impossivel ceder-lhe agora.

[...]
Wasth Rodrigues⁴⁴⁰

O objetivo do Diretor, expresso em seu Relatório destinado ao Secretário do Interior referente ao ano de 1920, era o de "preencher estes claros como ja tive a honra de submetter a apreciação de V. Excia."⁴⁴¹; Taunay, se referia aqui, sobre os dois espaços vagos "em face ao quadro de Pedro Américo e destinados a quadros históricos"⁴⁴². Se o desejo era o de vê-los prontos ainda em 1921, o depósito no lugar destinado, no entanto, tardaria a ser feita. "Sessão das Cortes" e " O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União" foram alocados somente uma semana antes da reabertura do Museu, poucos dias que antecederam as celebrações do Centenário da Independência, comemorado em 7 de setembro de 1922:

Exmo Snr. Dr. Alarico Silveira
D. D. Secretario do Interior

22. 08. 1922

Havendo o Prof. Oscar Pereira da Silva terminado e já entregue dous grandes quadros a oleo que contractou a executar para o Museu Paulista, venho pedir a V. Ex. que se digne mandar providenciar para a disposição deste pintor no Thesouro do Estado seja posta a quantia de 4:000\$000 (quatro contos de reis) pagamento por saldo e por conta da verba aberta a esta Directoria sob o titulo "Commemoração do Centenario"

A V. Ex. tenho a honra de apresentar a expressão de minha alta consideração.

Director, em Comissão, do Museu⁴⁴³

Oscar Pereira da Silva parece solucionar o tema central de sua encomenda – a expulsão das tropas portuguesas por D. Pedro –, posicionando a mão do Príncipe sob a base do canhão, como já observado, mas também retomando o gestual⁴⁴⁴ do braço esquerdo

⁴⁴⁰ Carta de Wasth Rodrigues a Afonso Taunay. 7. 03. 1922. Pasta 116. SVDHICO - FMP.

⁴⁴¹ RELATORIO referente ao anno de 1920 apresentado a 18 de Janeiro de 1921, ao Ex.^{mo} Snr. Secretario do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escagnolle Taunay. In: **Revista do Museu Paulista**. Tomo XIII, São Paulo: Oficinas do "Diario Official", 1922. p. 1305.

⁴⁴² *RELATÓRIO Referente ao anno de 1922 apresentado a 23 de janeiro de 1923, ao Ex.^{mo} Snr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Afonso d'Escagnolle Taunay.* Revista do Museu Paulista, Tomo XIV, 1926. P. 735.

⁴⁴³ Carta de Afonso Taunay a Alarico Silveira. 22. 08. 1922. Pasta 117. SVDHICO - FMP.

⁴⁴⁴ A importância dos gestos na organização dos quadros foi explorado por Andre Chastel em **Le geste dans l'Art**. (Paris: Editions Liana Levi, 2001). O gesto de D. Pedro parece ser aquilo que Chastel identifica como o "grand responsable de la capacité affective de la composition" (p. 12). A posição do braço estendido, retomado por Pereira da Silva talvez seja o *code* pelo qual o artista encontrou para que se pudesse acessar a mensagem principal transmitida pela sua pintura: a expulsão.

estendido [imagem 3.11], como que a apontar firmemente para um ponto distante no horizonte. Esse gesto era recorrente nas pinturas de batalhas francesas do século XIX, que sugere um pedido de ordem, de comando, transplantado para a atitude análoga do Príncipe, conferindo-lhe altivez.

[imagem 3.11] Príncipe D. Pedro com o gesto do braço em riste. Detalhe - Oscar Pereira da Silva

O braço, estendido em riste, aparece nas representações de Napoleão Bonaparte [imagens 3.12; 3.13; 3.14] , seja naquelas em que o General está inserido em meio aos combates, montado à cavalo, ou mesmo, quando se estava apartado da peleja, como no caso de *Le general Bonaparte et son chef d' état major le general Berthier à la bataille de Marengo 14 juin 1800*, elaborado pelos pinceis de Joseph Boze, Robert Lefévre e Carl Vernet [imagem 3.15]. Em outras representações de "cenas bélicas" [imagens 3.17; 3.18] , podemos encontrar o mesmo recurso para sinalizar um pedido de ordem, como na tela *Le Siège de Yorktown*, de Auguste Couder, pertencente a Galeria de Batalhas, do Palácio de Versailles [imagem 3.16].

[imagem 3.12] PIERRE, Gautherot. **Napoléon Ier harangue le 2e corps de la Grande Armée.** Óleo sobre tela. 3, 85 x 6, 2 m Palácio de Versalhes.

[imagem 3.13] **Napoleon Ier passe le Rhin à Strasbourg, 25 septembre 1805.** 0, 83 x 0, 69 m. Palácio de Versalhes, 1834.

[**imagem 3.14**] Levachez Charles François Gabriel (actif de 1789 à 1830), Vernet Antoine Charles Horace (1758-1836) (d'après) **Napoléon, empereur des Français, roi d'Italie et protecteur de la Confédération du Rhin.** Óleo sobre tela. 8 x 6,4 m. Musée de l' Armée. Paris.

[imagem 3.15] LEFEVRE Robert (1755-1830), VERNET Carle (1758-1836), BOZE Joseph (1745-1825) **Le general Bonaparte et son chef d' état major le general Berthier à la bataille de Marengo 14 juin 1800.** 1800-1801. Óleo sobre tela. 2,89 x 2,32 m. Musée de l' Armée, Paris.

[**imagem 3.16**] Auguste Couder. **Le Siège de Yorktown**. 1781. Óleo sobre tela. 4, 65 x 5, 43. Galeria de Batalhas, Palácio de Versailles.

[**imagem 3.17**] JOSEPH, Kinson François. **Charles Emmanuel Leclerc**. Général de division en 1779, représenté commandant en chef de l'expédition de Saint- Dominique et capitaine général de la colonie en 1802 (1772 - 1802). Salão de 1804. Óleo sobre tela, 2, 07 m x 1, 27 m. Palácio de Versailles.

[**imagem 3.18**] JEAN - LOUIS, Laneuville. **Jean Mathieu Philibert Serurier, comte d'Empire, et maréchal de France (1742-1819)**. Óleo sobre tela, s. d. 2, 15 m x 1, 28 m. Palácio de Versailles.

O mesmo gesto aparece ainda em outra tela do próprio Pereira da Silva, "Cena de Batalha no Sul do Brasil" [imagem 3.19]. O oficial, disposto ao centro da composição, vestido de uniforme azul, aponta, com a espada em punho, para o local onde se desenrola um possível confronto, com os vários canhões dispostos ao longe. Tal atitude parece incitar o avanço daqueles outros que chegam, localizados no canto esquerdo do quadro⁴⁴⁵.

[imagem 3.19] Oscar Pereira da Silva. **Cena de Batalha no Sul do Brasil**. s.d. 56 x 74 cm. Coleção particular.

Na tela de Pereira da Silva para o Salão de Honra, o príncipe aparece fardado, com a espada embainhada, e o par de botas de cano alto aos pés, seguindo, assim, a convenção estabelecida, desde inícios do século XIX, nas pinturas realizadas por Jean-Baptiste Debret e Henrique José da Silva, e que podemos observar, igualmente, na tela de Pedro Américo, realizada muitas décadas depois.

Elaine Dias, ao analisar a concepção do "Retrato de D. João VI" e do "Retrato de D. Pedro" [imagem 3.20], produziu divergências entre eles, ressaltou que a presença das botas no retrato de D. Pedro, produzido pelo artista francês,

⁴⁴⁵ Na história da arte brasileira, por exemplo, o gesto semelhante aparece em Osório, na "Batalha do Avaí" (1877), de Pedro Américo, apontando; mas neste caso, muito mais relacionado ao avançar das tropas, e diretamente relacionado a imagem de Carlos Magno.

remetia ao militarismo, em que a fonte iconográfica mais direta é a representação do próprio Napoleão em suas campanhas ainda como General Bonaparte, pintado também por Debret, em diversas ocasiões antes da migração para o Brasil. A iconografia dos grandes líderes latino-americano do mesmo período, que igualmente a Bonaparte eram militares, como Simon Bolívar, poderiam ter servido de modelo a Debret quando pensou na imagem do jovem Imperador que se desejava construir, muito distante daquela de seu pai D. João VI, ligada ao Antigo Regime.⁴⁴⁶

Detalhe tela de Oscar Pereira da Silva.

[imagem 3.20] Jean-Baptiste Debret. Coroação de D. Pedro I. Gravura In: DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Trad. Sérgio Millet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989. v. III, prancha 10. Reprodução digital de José Rosael. Acervo do Museu Paulista da USP. São Paulo. Apud. DIAS, Elaine. Op. cit. 2006, p. 254.

Fardado, de botas e com a espada embainhada, em consonância ainda com a figuração de D. Pedro na tela *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo, Pereira da Silva difere da representação do primeiro imperador do Brasil realizada, sob encomenda, pela diretoria do Museu Paulista, em 1902, ao pintor Benedito Calixto [imagem 3.21], cuja efígie fora tirada de uma pequena obra de Simplício de Sá.⁴⁴⁷ No retrato de Calixto, D. Pedro está vestido "à paisana", portando apenas ao peito uma distinção nobiliárquica, posicionado diante varanda de balaustres, e ao fundo a paisagem da cidade de São Paulo.

⁴⁴⁶ DIAS, Elaine. **A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I**, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*. Junho, Vol. 14, nº 1, 2006.

⁴⁴⁷ A respeito dos retratos do acervo do Museu Paulista, cf. ALVES, Caleb. Op. cit. 2003; MARINS, Paulo Cesar Garcez Marins; DIAS, Elaine. **Os retratos de D. Pedro II no acervo do Museu Paulista**. In: XXXII Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Outubro de 2012; PITTA, Fernanda Mendonça. **Os pincéis escrevem a história no "Teatro da Memória" – O trabalho artístico, intelectual e político de Benedito Calixto nas encomendas de retratos históricos do Museu Paulista (1900-1906)**. Relatório de Pesquisa. (inédito).

[imagem 3.21] Benedito Calixto, **Retrato de Pedro I**, 1902, Óleo sobre tela. 140 x 100 cm, Museu Paulista.

Pereira da Silva parece desejoso de revestir a figura do então príncipe regente, naquele episódio da expulsão das tropas portuguesas, à imagem de um "príncipe militar", que se não fosse as diversas condecorações que o ligam a Casa de Bragança, se confundiria com os demais oficiais que o cercam. Na tela de Pereira da Silva, a atitude do futuro primeiro imperador parece enfatizar a sua adesão ao Brasil, e por sua vez, a sua suposta posição contrária a Portugal, representado na figura de Avilez e de suas tropas, fiéis às Cortes de Lisboa, desejosas da "recolonização do Brasil" - tema este retratado, igualmente, por Pereira da Silva e disposto entre os quadros do Salão de Honra.

3.2 "Sessão das Cortes de Lisboa": os paulistas de volta a cena.

[imagem 3.1] Oscar Pereira da Silva. **Sessão das Cortes de Lisboa - 9 de maio de 1822**. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.

Em "Sessão das Cortes de Lisboa - 9 de maio de 1822", a movimentação dos braços, os olhos arregalados, as conversas paralelas, conferem uma agitação a representação, realizada por Pereira da Silva. Os diversos homens reunidos em uma sala suntuosa, com lustres pendendo do teto, castiçais presos a parede, diversas janelas com cortinas vermelhas, uma bancada, com três homens sentados, parecem discutir, divergir, assim como os demais,

daquela cena que se desenrola em primeiro plano, em que o indivíduo de casaca marrom, com o corpo inclinado, parece discutir com aquele, igualmente em pé, de vestes azuis, situado a sua esquerda. Ao fundo, um trono sobre uma elevação, e acima deste, um possível retrato, do qual se vê apenas uma pequena parte, já que encoberto pelo grande acortinado preso ao dossel.

A pintura foi entregue por Pereira da Silva ao Museu, como já observado, somente em agosto de 1922, acompanhada de "O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata da União". Com as duas telas prontas, Afonso Taunay, preenchia, finalmente, "os espaços em face ao quadro de Pedro Américo e destinados a quadros históricos".⁴⁴⁸

Se o tema da expulsão das tropas portuguesas do Brasil, como vimos, constava no Plano de Taunay desde de 1919, a menção a atuação dos deputados brasileiros nas Cortes de Lisboa, - reunidas logo depois da Revolução do Porto, em 1820, em que se organizou as bases da Constituição do Reino, e que os portugueses de "ambos os hemisférios", foram chamados a participar⁴⁴⁹ -, estava totalmente omissa nas "primeiras ideias" do programa decorativo. Ainda que as motivações que tenham levado Taunay a encomendar tal pintura não estejam registradas na documentação legada, os bastidores de sua produção, por sua vez, no tocante às pesquisas empreendidas, às busca pelas matrizes, as fontes visuais, que pudessem servir de base ao pintor, estão preservados nos escritos de Taunay, desde os idos de 1921, no esforço para recompor aquela "agitadíssima sessão", como ele mesmo destacou, no seu Relatório de 1922:

[...] representou o artista uma sessão agitada das Cortes. A de 9 de maio de 1822, em que o Antonio Carlos e os Deputados brasileiros fazem frente ao partido recolonizador que quer votar medidas oppressivas ao Brasil. Mais de oitenta figuras povoam o ambiente que reproduz a sala das sessões das Cortes **segundo estampas do tempo.**

No primeiro plano discutem [ilegível] o tribuno santista e Borges Carneiro. Simula o quadro o momento em que Antonio Carlos brada: Silêncio! aqui desta tribuna, até os reis tem que me ouvir! Está a sala agitadíssima e nas bancadas brasileiras se distinguem: Lino Coutinho, Feijó, Vergueiro, Barata, Agostinho Gomes, Muniz Tavares, Fernandes Pinheiro, Villela Barboza, Araújo Lima, Paes de Barros, o Bispo do Pará, D. Romualdo, Borges de Barros, Pinto de França, o arcebispo da Bahia, Alencar e entre os portugueses Borges Carneiro, Ferreira Borges, Ferreira de Moura, Serpa Machado, o Bispo de Beja,

⁴⁴⁸ RELATÓRIO Referente ao anno de 1920 apresentado a 18 de janeiro de 1921, ao Ex.^{mo} Snr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Afonso d'Escragnoille Taunay. Revista do Museu Paulista, Tomo XIII, 1922. P. 1305.

⁴⁴⁹ Sobre o assunto, cf. BERBEL, Márcia Regina. **A Nação como Artefato**: deputados do Brasil nas Cortes Portuguesas. 1821 - 1822. São Paulo: Editora Hucitec, 2010. (2ª edição).

Sepulveda, Barreto Feio, Xavier de Araújo, Bento do Carmo⁴⁵⁰.

O historiador Antonio Penalves Rocha em estudo recente demonstrou como a “recolonização do Brasil pelas Cortes” recebeu atenção de intelectuais ao longo do século XIX e primeiras décadas do século XX. O autor identificou como muitos deles chegaram a “distorcer” as discussões que ocorreram entre brasileiros e portugueses nas bancadas das Sessões das Cortes de Lisboa em 1822.⁴⁵¹ É certo que, durante a Regência de D. Pedro, esse neologismo apareceu em alguns documentos oficiais para denunciar o sentido das intervenções das Cortes no Brasil, elevado a Reino Unido desde 1815. Mas os deputados portugueses, assim que tiveram conhecimento da denúncia, negaram categoricamente que havia um plano para restabelecer a dominação colonial. Como destaca o autor, os historiadores brasileiros e portugueses na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, “lançaram uma pá de cal” sobre as controvérsias e deram como certo que a Independência do Brasil resultara, em última análise, de uma reação ao plano das Cortes.⁴⁵²

Ainda segundo Penalves Rocha, a noção de que as Cortes pretendiam recolonizar o Brasil se metamorfoseou em “fato histórico” que encontrou abrigo na História do Brasil por um motivo ideológico: “explicava a Independência como reação dos brasileiros a um inimigo comum externo, contribuindo, portanto, para justificar a existência do Estado Nacional Brasileiro”. Rocha aponta que José da Silva Lisboa⁴⁵³ pôs em relevo a “recolonização” em sua obra “História dos Principaes sucessos políticos do Império do Brazil”, publicada ainda em 1826. Dois dos capítulos, o de número XXX, “Desenvolvimento do plano das cortes para a recolonização do Brasil” e o XXXV, “Decretos da recolonização do Brasil”, argumentam a respeito dos supostos “planos” de Portugal em restaurar a condição colonial do Brasil. No mesmo sentido, se posicionaram aqueles autores que examinaram a Independência em seus escritos, como Pereira da Silva, Francisco Adolpho de Varnhagen e Mello de Moraes, da metade do século XIX em diante.

⁴⁵⁰ RELATÓRIO Referente ao anno de 1922 apresentado a 23 de janeiro de 1923, ao Ex.^{mo} Snr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Afonso d’Escagnolle Taunay. Revista do Museu Paulista, Tomo XIV, 1926. P. 735. Grifos meus.

⁴⁵¹ ROCHA, Antonio Penalves. **A recolonização do Brasil pelas Cortes**: História de uma invenção historiográfica. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

⁴⁵² Idem, ibidem.

⁴⁵³ Como apontam Maria de Lourdes Lyra e Cecília Helena de Salles Oliverira, a obra de José da Silva Lisboa foi imprescindível para a configuração da data de 7 de setembro como um marco da associativo da Independência do Brasil. Como afirma Lyra, “a construção idealizada do Grito do Ipiranga atendia com perfeição a memória que se queria afirmar: a ruptura da unidade luso-brasileira e a consequente Independência absoluta do Brasil constituíram atos exclusivos da vontade do imperador-herói, que tudo fizera para defesa da liberdade do povo.” LYRA, Maria de Lourdes Viana. Memória da Independência: Marcos e Representações Simbólicas. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v. 15, nº 29, 1995, p. 201.

A referência ao desejo da suposta "recolonização" apareceria, não apenas nos escritos analisados por Penalves Rocha⁴⁵⁴, mas também em outros, como naqueles redigidos pelo próprio artista Pedro Américo, e também pelo Barão de Ramalho, publicados na década de 1880.

Pedro Américo, em seu opúsculo sobre o quadro *Independência ou Morte!*⁴⁵⁵, destacava que os decretos enviados das cortes de Lisboa que chegaram às mãos do Príncipe, nos arrebalde do Ipiranga, visavam anular "as providências tomadas por D. Pedro [...] em prol de nossa pátria"⁴⁵⁶ e, assim, "retroceder às primitivas trevas coloniais".⁴⁵⁷ O artista, calcado nos relatos daqueles que estiveram na comitiva do Príncipe, como Padre Belchior e Canto e Mello, publicados somente na década de 1860, reproduziu, em seu texto, algumas das falas do Príncipe proferidas naquela tarde de 7 de setembro. Antes de bradar "laços fora!", quando ordenou para que os soldados arrancassem o tope português, de cores vermelho e branco, alusivas à metrópole portuguesa, presos às braçadeiras das fardas, o Príncipe teria lamentado à respeito das atitudes das Cortes diante de sua comitiva: "Meus senhores, as cortes de Portugal querem escravizar o Brasil; por isso, cumpre declarar desde já a sua Independência"⁴⁵⁸. No texto do artista, a ruptura com a metrópole seria uma resposta às atitudes "despóticas" das Cortes, à grande ameaça, como já sublinhado, de se "retroceder às primitivas trevas coloniais".

No artigo "A Proclamação da Independência do Brasil", de autoria do Barão de Ramalho, publicado no primeiro volume da Revista do Museu Paulista, de 1895, mas escrito em 1885⁴⁵⁹, portanto, três anos antes do texto de Américo - que referendou várias passagens de Ramalho para a elaboração do seu, e inclusive, para a construção da tela⁴⁶⁰, como bem

⁴⁵⁴ LISBOA, J. da S. **História dos Principais Sucessos Políticos do Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1826. 2v.; MORAES, A. J. M. **História do Brasil-Reino e do Brasil Império** (1871 - 1873). 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982, 2t.; CARVALHO, M. E. G. de. **Os Deputados brasileiros nas Cortes Geraes de 1821**. Porto Chardon, 1912. entre outros. Vale notar que consultamos também todos esses tanto nas bibliotecas brasileiras (sobretudo Biblioteca Nacional e as da USP), quanto estrangeiras (Biblioteca Nacional de Lisboa), na busca pela data 9 de maio de 1822, o que não foi identificado em nenhum desses uma relação possível com a pintura de Pereira da Silva.

⁴⁵⁵ MELO, Pedro Américo de Figueredo e. "O Fato". O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil. (Florença: Stampa, 1888). Reproduzindo in: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Claudia Valladão de. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp/ Museu Paulista/ Imprensa Oficial, 1999. p.17.

⁴⁵⁶ Idem, ibidem, p. 17.

⁴⁵⁷ Idem, ibidem, p. 17.

⁴⁵⁸ MELO, Pedro Américo de Figueredo. Op. cit. (1888) 1999, p. 17.

⁴⁵⁹ A Proclamação da Independência do Brasil pelo Barão de Ramalho. In: Revista do Museu Paulista. Tomo I. São Paulo. Typ. a vapor de Hennies Irmãos, 1895. Tal texto foi publicado primeiramente no "Relatório do Presidente da Comissão do Monumento do Ypiranga, lido na sessão de 7 de Setembro de 1885. S. Paulo 1885.", conforme informa a nota de rodapé n.1 do próprio texto.

⁴⁶⁰ Essas relações entre o texto do Barão de Ramalho e o de Pedro Américo foram analisados por OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Op. cit, 1999 (tese de Livre Docência). p. 42 - 46.

observou Cecilia Helena de Salles Oliveira - as notícias contidas na carta redigida pela Princesa Leopoldina, e no ofício do Ministro José Bonifácio, entregues pelos emissários ao Príncipe no "alto da collina", continham os "Decretos tyrannicos das Côrtes Portuguezas"⁴⁶¹, que, após lidos por "Sua Alteza", -dentro da trama da narrativa do artigo -, culminaria no brado "Independência ou Morte!", "palavras sublimes que elevaram o Brasil á cathegoria de nação livre e independente"⁴⁶². Ramalho, finalizaria esse seu escrito com o trecho da Carta do Príncipe aos paulistas, redigida em 8 de setembro, em que os deputados portugueses são referendados como "traidores da nação", "infames"⁴⁶³, que "pretendem fazer atacar ao Brasil e tirar-lhe do seio de seu defensor".⁴⁶⁴ O mesmo Manifesto, continha, por fim, os conselhos do Príncipe Regente ao povo de São Paulo, alertando-os sobre as atitudes dos deputados do outro lado do Atlântico: "Existi tranquillos, acautelai-vos dos facciosos sicários das Cortes de Lisboa e contaí em toda a occasião com o vosso Defensor Perpetuo."⁴⁶⁵

Taunay, em seu pequeno excerto, do Relatório de 1922, enfatizou a data da Sessão que a pintura de Pereira da Silva se referia: "9 de maio de 1822". Mas é importante frisar que nas obras analisadas, dedicadas ao tema da Independência, não localizamos alguma menção aos acontecimentos relativos dessa data, considerada de tão alta monta pelo diretor, a ponto de ser escolhida para ser representada em uma tela pelo artista, e destinada ao espaço central do Museu: o Salão de Honra. A consulta feita aos "Diários das Cortes Geraes e Extraordinarias de Lisboa", do ano de 1822, a respeito da sessão do dia "9 de maio" daquele ano, verificou-se que, entre aquilo registrado no Diário, sobre o encontro dos deputados de "ambos os hemisférios", reunidos em Sessão, e o pequeno trecho escrito por Taunay, existe uma certa diferença no "narrar dos fatos" daquele dia de 9 de maio.

Se no escrito de Taunay impera a "agitação", naquela ferrenha discussão travada entre Antonio Carlos de Andrada e Borges Carneiro, pela não "recolonização do Brasil"; no Diário das Cortes, os embates giravam em torno das questões que tocavam, sim, de perto os negócios do Brasil. Discutia-se o pagamento ou não, das mercês concedidas pelo rei D. João VI quanto este, distante do Reino, e não tinha conhecimento das agitações na cidade do Porto em que seu poder absoluto era contestado. Mas estava-se longe dos planos que envolviam o desejo expresso de "recolonização". A expressão de impacto pronunciada por Antonio Carlos de Andrada, segundo Taunay, não está registrada no Diário a respeito do dia 9 de maio, e os dois

⁴⁶¹ Idem, ibidem, p.4.

⁴⁶² Idem, ibidem, p. 5.

⁴⁶³ Idem, ibidem, p. 7.

⁴⁶⁴ Idem, ibidem, p. 7.

⁴⁶⁵ Idem, ibidem, p. 8

tribunos pouco duelam em palavras. Vale notar ainda, que alguns dos deputados que estiveram presentes na Sessão, listado por Taunay, como "Sepulveda", "Barata" e "Pinho da França" são, pelo contrário, identificados, no Diário das Cortes, como "ausentes" naquele dia.⁴⁶⁶

É certo que Taunay não "inventou" a data, possivelmente informou-se sobre essa em algum escrito que lhe instigou a encomendar a tela, cujo tema, encaixava-se tão bem no Programa Iconográfico, mas a identificação dessa suposta obra é uma lacuna, que não se foi possível, ainda, desvendar. De todo modo, o Diretor, pôde, por meio da tela de Pereira da Silva, colocar em relevo a figura de um protagonista, Antonio Carlos de Andrada, oriundo, mais uma vez, do lugar referendado na tela de Pedro Américo; o cenário, pano de fundo, para a Independência: São Paulo. Assim, é significativa a escolha do episódio da Sessão das Cortes para ser representado em tela, tendo em vista o projeto de Taunay como um todo para o Museu Paulista. Do *Hall* de entrada ao Salão de Honra, o que se desejava por em evidência seria a atuação dos paulistas ao longo da história do país. Se nos tempos de Colônia os bandeirantes desbravaram os sertões e foram os responsáveis pela expansão e povoamento do território, no processo de Independência, em 1822, novamente os "bravos paulistas" teriam papel decisivo, pois seriam aqueles que diante os deputados portugueses lutaram pela não "recolonização" do Brasil.

O primeiro dado registrado sobre a tela consta em uma carta do historiador português, João Lúcio d' Azevedo, em resposta a Taunay, a respeito da existência de alguma estampa do "recincho das Cortes de 1821" na seção de gravuras da Biblioteca Nacional de Portugal. Azevedo informava ao diretor que

"Ultimamente o pintor Salgado fez um quadro para o edificio do Congresso, representando aquelas Côrtes. As personagens, algumas são de retratos, outras de imaginação; o local é o da mesa presidencial [...]"⁴⁶⁷.

A pintura mencionada por Araújo se trata daquela produzida pelo pintor português José Maria Veloso Salgado (1864 – 1945) destinada à luneta da parede da Presidência da Sala das Sessões do Congresso da República, executada entre os anos de 1919 e 1923, com o objetivo de recriar a sessão das primeiras Cortes Gerais e Constituintes da Nação Portuguesa,

⁴⁶⁶ **DIÁRIO DAS CORTES GERAES, EXTRAORDINARIAS, E CONSTITUINTES DA NAÇÃO PORTUGUEZA.** Segundo Anno da Legislatura. Tomo VI, Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1822. p. 109. Biblioteca Nacional de Lisboa. Localização: Fg 4852 - 4862

⁴⁶⁷ Carta de João Lúcio de Azevedo a Afonso Taunay. 11 de dezembro de 1921. Arquivo Permanente do Museu Paulista/ Fundo Museu Paulista. Série: Correspondências. Pasta 115. Vale destacar que, infelizmente, a Carta escrita por Taunay a Azevedo não está presente no conjunto de correspondências do ano de 1919.

reunidas em 1821. O historiador português concluiu a sua carta a Taunay ressaltando que “suponho não ser isso o que lhe interessa, mas, se desejar, talvez haja possibilidade de obter uma photographia”.

[imagem 3.22] SALGADO, José Maria Veloso (1864 - 1945). **Sessão das primeiras Cortes Gerais e Constituintes da Nação Portuguesa, reunidas em 1821 na Livraria do Palácio das Necessidades.** 1919 - 1923. Pintura a óleo sobre tela colada em estuque. 2, 200 x 5, 000 cm. Palácio da Assembléia da República, Lisboa.

As soluções de Veloso para a construção da cena diferem da de Oscar. No caso do pintor brasileiro, as cadeiras dos deputados são dispostas em um círculo, e não nas laterais, mas de frente a mesa; enquanto que na obra do português, os deputados estão sentados em um semi-círculo, ainda que o trono ao fundo, parte do retrato e o acortinado, são elementos comuns em ambas as representações. O braço elevado daquele que parece discursar, em destaque na composição de Veloso, é um ponto de contato com o personagem da tela de Pereira da Silva cujo gesto é semelhante.

A matriz para o "recincho das Cortes" seria explicitada por Taunay anos depois da produção da tela. O professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, José Fiuza Guimarães (1868 – 1949) escreveria a Taunay, em 16 de março de 1925, solicitando dados sobre a documentação utilizada para a produção de Sessão das Cortes de Lisboa, produzida pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva. Ao responder ao remetente, o diretor deixaria registrado informações instigantes sobre o quadro histórico, que complementa àquelas já fornecidas em seu Relatório ao Secretário do Interior do ano de 1922. Segundo Taunay:

A documentação para o **ambiente da sala da sessão das cortes** obtive de uma **estampa de Roque Gamei[r]o** que se encontra num **grande album publicado a pouco tempo de historia de Portugal**. Os retratos dos deputados portugueses obtive os da **Historia de Portugal** de Pinheiro Chagas e da **historia da revolução de 1820** de Manuel de Arraiga. Os

retratos brasileiros foram muito mais difíceis de se encontrar; obtive-os aqui e acolá. Quanto ao graphico do quadro do Oscar espero poder mandar-lhe dentro de algum tempo, preciso fazel-o photographar⁴⁶⁸.

A estampa “que se encontra em um grande álbum publicado a pouco tempo de história de Portugal”, da qual se refere Taunay, trata-se possivelmente daquela que está publicada na obra “Quadros da história de Portugal”⁴⁶⁹, de 1917, onde a história lusa é narrada por textos de Franco Chagas e imagens confeccionadas por Roque Gameiro, e que se reserva um capítulo para a “Revolução do Porto de 1820”, ilustrada com As Côrtes constituintes de 1820 [Figura 3]. Vale destacar que este “álbum” encontra-se na Biblioteca do Museu Paulista (Setor de Obras Raras) e possui uma inscrição no verso da capa, com a caligrafia de Taunay, constando a seguinte informação: “custou cinquenta mil reis (Rs 50//). 19/ XI/ 1921”. Portanto, podemos aferir que esse grande livro foi adquirido antes da execução da tela por Pereira da Silva, entregue apenas em 1922.

[imagem 3.23] GAMEIRO, Alfredo Roque. **As côrtes constituintes de 1820**. In: Quadros da história de Portugal. Lisboa, 1917.

Em seu "Guia de Secção Histórica do Museu Paulista", publicado em 1937, Taunay também confirmaria essas observações, onde destacou que “valendo-se da composição de

⁴⁶⁸ Carta de J. Fiuza Guimarães. 16 de março de 1925. Setor de Documentação Textual e Iconográfica do Museu Paulista da USP. Arquivo Permanente/ Fundo Museu Paulista. Série: Correspondências. Pasta 123.

⁴⁶⁹ GAMEIRO, Alfredo Roque. (1865- 1937). As côrtes constituintes de 1820. In: CHAGAS, Franco (et all). **Quadros da história de Portugal**. Lisboa: Papelaria Guedes, 1917.

Roque Gameiro, representou o artista [Oscar Pereira da Silva] uma sessão agitada das Côrtes⁴⁷⁰,

O artista português Alfredo Roque Gameiro (1865 – 1937) era relativamente conhecido entre os brasileiros pois participara da Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1908, sendo, inclusive, premiado com o *Grand Prix*⁴⁷¹. Em 1920, ele, junto de sua filha, também pintora, Helena Roque Gameiro, permaneceram no Brasil, por seis meses, realizando outras exposições, no Rio de Janeiro. Em Portugal, frequentou a Escola de Belas Artes a partir de 1881, e ainda na década de 1880 foi estudar “lytographia” no Liceu de Artes e Ofícios de Leipzig, Alemanha, como bolsista do Estado⁴⁷².

A gravura de Roque Gameiro foi destinada ao capítulo sobre A Revolução de 1820, quando portugueses exigiam o reconhecimento da Constituição pelo rei D. João VI que estava do outro lado do Atlântico, com a corte estacionada nos trópicos. No grupo central, a figura em pé [figura 4] que parece discursar na ampla sala - composta por várias janelas e lustres que pendem do teto, enfatizando assim a dimensão da suntuosidade do espaço - chama a atenção do espectador. Na bancada de formato semi-circular estão os outros membros, todos sentados, uns conversam, já outros observam o homem que declama com o braço erguido. Atrás da bancada principal, está o trono, com as cortinas abertas, e sob ele o quadro do soberano, possivelmente de D. João VI; Gameiro apenas esboça o desenho de um retrato⁴⁷³.

Sabe-se, pelos documentos consultados em arquivos portugueses, que um retrato de D. João VI, disposto acima do trono, de autoria de Domingos António Sequeira [imagem 3.24], era parte integrante da Sala onde ocorreram as Cortes, no Palácio das Necessidades, em Lisboa; o qual aparece, apenas esboçado na gravura de Gameiro, datada de 1917 [imagem 3.23] . Curioso notar que se Roque Gameiro desvela o retrato de D. João VI, ainda que

⁴⁷⁰ TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. **Guia da Secção histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937. P. 64 Faremos uma comparação entre as duas imagens no sub-item: “Sessão das Cortes de Oscar Pereira da Silva e as convenções da Arte”.

⁴⁷¹ MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Pintura portuguesa: acervo do MNBA*. Fundação Cultural Brasil – Portugal: Rio de Janeiro, 1990.p. 31.

⁴⁷² ARTHUR, Ribeiro. Alfredo Roque Gameiro. In: **Artistas contemporaneos**. Lisboa: Livraria Ferin, 1898. P. 11-12. Segundo esse biógrafo, ao retornar desta viagem ao exterior, onde permaneceu por três anos, Gameiro tomou a “direcção das officinas lytograficas da Companhia Nacional Editora, sendo depois, em 1894, nomeado professor da Escola Industrial Príncipe Real, ao Rato”. (p. 12). Além de produzir muitas aquarelas, sua especialidade, Gameiro ao longo de sua vida trabalhou ilustrando obras diversas, como o jornal o *Século*; a edição de 1900, dos *Lusíadas*, o livro *As Pupilas do Sr. Reitor*. (1906) e obras de cunho histórico como *História da Colonização Portuguesa no Brasil* (1921), nesta, inclusive, foi reproduzida a tela de Pereira da Silva *Primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral*. Sobre a vida e obra do artista, Cf. ABREU, Maria Lucília. **Roque Gameiro: o homem e a obra**. ACD Editores, 2005. Cf. ainda, MUSEU DE AGUADELA ROQUE GAMEIRO. Catálogo de Exposição. Minde: Centro de Artes e Ofícios Roque Gameiro, 2009; **ROQUE GAMEIRO: o mar, a serra, a cidade**. Catálogo de Exposição. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2014.

⁴⁷³ Na tela de Pereira da Silva também podemos ver o trono, no entanto, a composição está disposta de uma maneira que a cortina que o cerca nos impossibilita de ver o retrato do rei, apenas um pedaço da moldura.

realizado por Sequeira um ano depois da reunião das Cortes de 1820, da qual se refere Gameiro em sua ilustração, Pereira da Silva, o oculta deliberadamente. Uma explicação possível estaria na especificidade, no sentido político de cada obra. Na ilustração de Gameiro, as Cortes estão reunidas em 1820 contestando o poder absoluto do soberano. No caso de Pereira da Silva, os deputados brasileiros se colocam contra as Cortes de 1822 - são essas que supostamente "querem colocar medidas opressivas ao Brasil", a ameaça, não é mais o Rei.

[imagem 3.24] SEQUEIRA, António Domingos de (1768 - 1837). **Retrato de D. João VI (Primeiro Rei Constitucional)**. 1821. Óleo sobre tela. Depósito do Museu Nacional de Arte Antiga. Palácio da Assembleia da República, Lisboa.

[imagem 3.23] Alfredo Roque Gameiro. **As côrtes constituintes de 1820**. In: Quadros da história de Portugal. Lisboa, 1917.

[imagem 3.1] Oscar Pereira da Silva. **Sessão das Cortes de Lisboa - 9 de maio de 1822**. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.

Afonso Taunay, como já mencionado, explicitou que para a "documentação para o ambiente da sala da sessão das cortes" valeu-se da estampa de Roque Gameiro. É importante que se atente ao dado, que, no momento da composição de Gameiro, a Sala da Sessão Cortes já não existia mais. Deste espaço, fechado ainda no século XIX, restou-nos um desenho [imagem 3.25], atribuído ainda ao pintor António Sequeira (1768 - 1837), artista encarregado para o projeto da sala⁴⁷⁴, dificilmente visto por Pereira da Silva, mas uma referência possível a Roque Gameiro.

É interessante confrontarmos o desenho de Sequeira e a gravura de Gameiro. O recinto que abrigou as Cortes, foi a livraria do Palácio das Necessidades, em Lisboa.⁴⁷⁵ O grande espaço que mantinha até então livros, passou a receber as cadeiras para os deputados, e as tribunas, destinadas ao público, que ocuparam as paredes do edifício, tapando as janelas inferiores, mantendo apenas aquelas ao alto, conforme podemos identificar na obra de Sequeira.⁴⁷⁶ Gameiro, apesar das semelhanças com o desenho de Sequeira, afasta-se deste, na medida em que mostra as janelas inferiores da sala, e dispõe as cadeiras, em um grande círculo, o que não coincide com o projeto concebido por Sequeira, em 1820. Pereira da Silva, por sua vez, tomando a gravura de Gameiro por empréstimo, manteve as janelas do nível inferior amostras, que na verdade, como vimos, estavam todas encobertas.

⁴⁷⁴ CÔRTE-REAL, Manuel. **O Palácio das Necessidades**. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1983, p. 40. Sobre a obra e vida de Sequeira, cf. XAVIER, Hugo. **Domingos Sequeira**. Pintores Portugueses. n. 4. IH - Instituto de História da Arte. Lisboa: QuidNovi, 2010; FRANÇA, José Augusto. **A Arte em Portugal no Século XIX**. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.

⁴⁷⁵ A Livraria foi construída entre 1747 e 1758, estava localizada no andar nobre do Convento de Nossa Senhora das Necessidades. A planta retangular teria cerca de 34, 5 metros de comprimento por 9,5 metros de largura, duplo pé direito e teto de madeira abobado, revestido a estuque, tinha capacidade para 32080 volumes. AFONSO, Simonetta & MOURÃO, Cátia. Em busca de uma casa para as Cortes - Do paço das Necessidades À instalação no Mosteiro de São Bento da Saúde (1820 - 1828). In: AFONSO, Simonetta; MOURÃO, Cátia & SILVA, Raquel Henriques da. **Os Espaços do Parlamento: Da livraria das necessidades ao andar nobre do Palácio das Cortes**. 1821 - 1903. Lisboa: Assembleia da República, 2003. p. 23- 24.

⁴⁷⁶ AFONSO, Simonetta & MOURÃO, Cátia. Em busca de uma casa para as Cortes - Do paço das Necessidades À instalação no Mosteiro de São Bento da Saúde (1820 - 1828). In: AFONSO, Simonetta; MOURÃO, Cátia & SILVA, Raquel Henriques da. **Os Espaços do Parlamento: Da livraria das necessidades ao andar nobre do Palácio das Cortes**.

[imagem 3.25] SEQUEIRA, Domingos António de. **Vista do interior da Livraria do Convento das Necessidades, adaptada a Sala das Cortes Constituintes de 1821.** Não assinada. (atribuído a Domingos António de Sequeira). Não datada. (c. de 1821). Desenho a pena com tinta bistre e lápis de carvão sobre papel. 665 x 952 mm. 1636 Des. Gabinete de Desenhos, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Foto: Carlos Lima Junior

Do mesmo modo Taunay se referiu à estampa utilizada por Pereira da Silva para a composição de *As Sessões das Cortes de Lisboa*, enfatizou ainda que para a produção da tela *Imperatriz Leopoldina e seus filhos* “cercou-se o artista [Domenico Failutti] de todos os elementos históricos”. Assim a representação da sala do palácio de São Cristóvão foi feita a partir de uma estampa da época de Félix-Émile Taunay, e o retrato da Imperatriz, elaborado segundo uma gravura austríaca de 1824; já o das pequenas princesas, elaborado de acordo com os retratos enviados pela Princesa Isabel, direto de Paris⁴⁷⁷. Podemos notar, assim, a preocupação de Taunay, ao citar as referências visuais para a composição das telas, em conferir, autenticidade, verossimilhança a cena que está ali representada.⁴⁷⁸

No desenho de Roque Gameiro, os personagens têm os seus gestos um tanto comedidos, não temos uma sessão “agitadíssima” como se refere Taunay no pequeno texto explicativo sobre a Sessão elaborada por Oscar Pereira da Silva; este confere agitação à cena, movimentando os braços dos indivíduos para o alto, o que nos permite estabelecer um diálogo

⁴⁷⁷ TAUNAY, Afonso d’ Escragnolle. Op. cit, 1926, p. 733. O diretor ainda esclarece que para a composição do retrato de “Maria Quitéria de Jesus” baseou-se Domenico Failutti na gravura de *Miss Graham*.

⁴⁷⁸ A noção de documento histórico e autenticidade para Afonso Taunay foi abordado no capítulo 2.

possível com a tela *Le serment du jeu de Paume à Versailles le 20 juin 1789*, de Jacques Louis David⁴⁷⁹ [imagem 3.26].

[imagem 3.26] Jacques Louis David. (1748 – 1825). **Le serment du jeu de paume à Versailles, le 20 juin 1789**. Óleo sobre tela. 0, 660 x 1010 m. Châteaux de Versailles et de Trianon

Outra referência possível é "Séance d' ouverture des États Généraux, 5 mai 1789" [imagem 3.26] pensada especificamente para a Salles des Étas Généraux, do Palácio de Versalhes, confeccionada por Auguste Couder (1789 - 1873), em 1839. Na tela, de dimensões significativas, é representada a reunião dos deputados das três ordens (nobreza, clérigo e povo) presidida pelo Rei, sentado no trono, disposto ao alto. Podemos pensar se a ideia da tela de Pereira da Silva para o Salão de Honra do Museu, tenha sido inspirada nesta pintura em que uma reunião de deputados é tida por determinante nos destino da nação francesa.

⁴⁷⁹ Agradeço a professora Ana Paula Simioni por ter indicado essa tela de autoria de Jacques- Louis David durante um dos nossos encontros de orientação.

[**imagem 3.26**] Auguste Couder. Séance D'ouverture des Etats Généraux, 5 mai 1789. Óleo sobre tela. 400 x 715 cm. Salles des Etats Généraux. Châteaux de Versailles et de Trianon.

Pereira da Silva, em seu quadro, trabalha ainda mais o interior da sala onde ocorre a Sessão, os lustres e as cadeiras são requintados, as janelas maiores, e existe todo um acabamento para o teto, possivelmente idealizado. Oscar, talvez até aconselhado por Taunay, escolhe um outro ângulo para que o espectador possa apreciar a cena, diferente de Gameiro, onde o artista preserva a horizontalidade. Na tela de Pereira da Silva, nossos olhos circulam por toda a sala, acompanhando a evidente espiral presente na estrutura da composição. O artista brasileiro preserva os gestos de alguns personagens elaborados por Gameiro, como aqueles dois que conversam [**imagens 3.26 e 3.27**], talvez comentando sobre os debates que ali acontecem.

[**imagem 2.26**]

[**imagem 2.27**]

Detalhe gravura Roque Gameiro Detalhe tela Oscar Pereira da Silva

Enquanto no desenho do artista português a figura central está em pé do lado esquerdo da composição [**imagem 3.28**], em Pereira da Silva a mesma aparece do lado direito, em

primeiro plano, invertida [imagem 3.29], ainda mais na vertical, inclinando-se para frente, o que acentua a movimentação da personagem. Esta seria a representação de Antonio Carlos de Andrada [imagem 3.30], como nos relata Taunay, que faz frente ao deputado português Borges Carneiro⁴⁸⁰ [imagem 3.31] inserido entre um grupo de homens que observam tal discussão. Segundo Afonso Taunay as imagens dos políticos foram realizadas a partir de *estampas* da época⁴⁸¹. Nesse sentido podemos aproximar o retrato de “Borges Carneiro” de autoria de Sequeira [imagem 3.32], já o de Antônio Carlos àquele publicado no *Álbum Sisson*, publicado em 1861. [imagem 3.33]. Além de relatar o diálogo estabelecido entre os dois tribunos, Taunay também nomeia quase todos os homens “que povoam a sala”, assim temos pequenos retratos de políticos brasileiros e portugueses dentro da composição⁴⁸², ainda que alguns deles, como vimos não estiveram de fato presente naquela Sessão do dia 9 de maio de 1822.

[imagem 3.28]

Detalhe Gravura Roque Gameiro

[imagem 3.29]

Detalhe Tela de Oscar Pereira da Silva

⁴⁸⁰ RELATÓRIO Referente ao anno de 1922 apresentado a 23 de janeiro de 1923, ao Ex.^{mo} Snr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Afonso d'Escagnolle Taunay. Revista do IHGSP, Tomo XIV, 1926. P. 735.

⁴⁸¹ Idem, Ibidem, p. 735.

⁴⁸² Ibidem.

[imagem 3.33]

[imagem 3.30]

[imagem 3.31]

[imagem 3.32]

Os vínculos entre o desenho de Roque Gameiro e a tela de Oscar Pereira Silva são evidentes, como pudemos identificar na documentação acima citada e na semelhança das imagens, o que nos permite operar uma análise formal da obra, em questão, de uma maneira um tanto controlada. O historiador da arte Ernest Gombrich destaca que as obras de arte estabelecem um diálogo interno, remontam convenções, criam modelos, de maneira que “O artista, não menos que o escritor, precisa ter um vocabulário antes de poder aventurar-se a uma cópia da realidade.”⁴⁸³ Assim, de acordo com Gombrich, é preciso estar atento ao dado de que uma representação existente exerce sempre certo fascínio sobre o artista⁴⁸⁴.

⁴⁸³ GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 75.

⁴⁸⁴ Idem, Ibidem. p. 72.

Como nos alerta Jorge Coli, na arte do século XIX (e aqui podemos estender até as primeiras décadas do século XX, momento da produção da tela por Pereira da Silva) “a citação e a referência ao passado não são, de algum modo, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurge numa outra inter-relação”:

O procedimento por citações, dentro da pintura de História, era um instrumento legítimo à natureza do gênero. Os achados insígnies voltavam nas obras mais ilustres, incorporados: a cultura visual mostrava-se tão importante quanto a invenção⁴⁸⁵.

Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843 – 1905), enquanto professor da Academia Imperial de Belas Artes, publicou um pequeno texto proferido em uma palestra na Associação dos Dramaturgos, em Lyon (França) sobre as noções de plágio, dentro da História da Arte e na Literatura. Como aponta Maraliz Christo, Pedro Américo neste texto, deixa claro que não importa a “coincidência dos contornos juxtapostos”, “a semelhança de linhas ou de atitudes entre duas ou mais figuras de composições diversas”, o que deve ser levado em consideração, de acordo com o artista, é o resultado advindo da imitação, ou seja, a qualidade da obra. Esta, segundo o pintor, quando realizada por um homem superior, a impor-lhe sua “*forma peculiar*”, seu estilo, sua própria “*individuação*”, é original.⁴⁸⁶

Dentro das regras do aprendizado acadêmico, o pintor poderia se apropriar de algum trabalho de outro artista, desde que a sua obra superasse aquilo (um elemento, por exemplo) que se está utilizando em outra composição - a citação fazia parte do aprendizado acadêmico, já que os artistas trabalhavam dentro de uma tradição da história da arte. Pereira da Silva ao compor Sessão das Cortes de Lisboa se apropriou do desenho de Alfredo Roque Gameiro como base para a sua tela, no entanto, o reelabora, ressignifica adaptando-o para o tema que lhe foi destinado de acordo com a demanda de sua encomenda: engrandecer um episódio escolhido da sessão das cortes, não as de 1820, como a do desenho de Gameiro, mas a de 1822 – momento decisivo dentro do discurso museológico de Taunay para o Museu quando se queria legitimar a ação dos brasileiros (sobretudo os paulistas) no processo da Independência política do Brasil.

⁴⁸⁵ COLI, Jorge. Op. cit., 2005, p. 34.

⁴⁸⁶ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Diálogos da História da Arte: as apropriações na pintura histórica*. In: RIBEIRO, Marília Andrés; FREIRE, Luís Alberto Ribeiro (org.). **Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte, 2008. P. 168. O texto de Pedro Américo analisado por Christo está publicado em **Alguns discursos**. 2ª parte. Florença: Imprensa de l'Arte Della Stampa, 1888.

Mas, se Pereira da Silva inspirou-se na gravura de Roque Gameiro para realizar a sua composição dedicada à Sessão das Cortes, por sua vez, a sua tela possivelmente serviu de modelo para que outro artista realizasse tempos depois uma pintura de tema análogo. Como já observado, Afonso Taunay remeteu ao professor José Fiuza Guimaraes⁴⁸⁷ informações sobre as matrizes visuais que auxiliaram Oscar Pereira da Silva na elaboração do quadro destinado ao Salão de Honra do Museu Paulista, lhe prometendo, inclusive, o envio de uma fotografia do mesmo. Fiuza Guimarães realizou a pintura “O primeiro capítulo da nossa historia parlamentar” [imagem 3.34] destinada ao Palácio Tiradentes, edifício de grande porte construído no Rio de Janeiro a partir de 1922.

[imagem 3.34] José Fiuza Guimarães. **A participação dos deputados brasileiros nas cortes constitucionais portuguesas**. c. 1925. Pintura sobre parede. Palácio Tiradentes, RJ.

⁴⁸⁷ Pintor, decorador carnavalesco. Em meados de 1883 deixou Portugal e fixou residência no Rio de Janeiro. Estudou pintura na AIBA. De 1896 a 1901 estudou na Alemanha graças ao Prêmio de Viagem ao Exterior concedido pela ENBA, onde tornou-se posteriormente professor de pintura e desenho figurado. Cf. <http://www.itaucultural.org.br>

Apesar do tom mais comedido na representação dos deputados, na sua maioria vestidos de modo sóbrio, de casacas pretas, Fiuza situa os dois personagens principais em pontos opostos da representação, como em Pereira da Silva, sendo que um deles (talvez a imagem de Antonio Carlos de Andrade, de casaca marrom) parece discursar em uma tribuna, cujo olhar se dirige para a outra personagem que está a sua frente (possivelmente o português Borges Carneiro) com a posição do corporal muito próxima a figura da tela de Pereira da Silva. Em sua pintura, Fiuza Guimarães esconde o retrato do rei D. João, presente na ilustração de Gameiro, mas igualmente omitido por Pereira da Silva. Mas a maneira de estruturar a composição e dispor os personagens é bastante semelhante. Vale mencionar que Afonso Taunay foi requisitado para sugerir os momentos a serem representados nas oito pinturas que figuram na cúpula do edifício realizados pelos pincéis dos irmãos Rodolpho e Carlos Chamberlan, entre 1925 e 1926⁴⁸⁸.

Um diálogo profícuo, mais uma vez, entre História e Arte, era estabelecido no projeto de Taunay para o Museu Paulista, recorria-se à “verossimilhança”, mas às regras da “ciência do belo” ao dar materialidade aos fatos selecionados da história pátria (narrados sob um viés paulista) nos espaços do Edifício. Afinal, como destacou Ulpiano Bezerra de Meneses “o papel nobilitante das artes, para comunicar valores cívicos, sempre foi eficaz”⁴⁸⁹. Podemos pensar à maneira de Meneses em seu artigo *Pintura histórica: documento histórico?* que a tela *Sessão das Cortes de Lisboa*, de Pereira da Silva, nos reporta às necessidades simbólicas vividas pelo artista e sua sociedade, aos tempos em que foi produzida e consumida: “é fonte preciosa de informações [...] para reconstituir o *imaginário* de sua época”⁴⁹⁰.

3.3 Acerca dos dois "quadros históricos": Oscar Pereira da Silva e a pintura histórica no Museu Paulista

⁴⁸⁸ VALLE, Arthur. **Pintura decorativa na 1ª República**: formas e funções. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007, p. 6.

⁴⁸⁹ MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Pintura histórica: documento histórico?*. In: **Como explorar um museu histórico?**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 1992. P. 22.

⁴⁹⁰ MENESES, Ulpiano Bezerra de. Op. cit., p. 24.

[imagem 3.2] Oscar Pereira da Silva. **Sessão das Cortes de Lisboa**. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP

[imagem 3.3] Oscar Pereira da Silva. **O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União**. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP

As telas "Sessão das Cortes de Lisboa" e "O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União", quando situadas no âmbito da pintura histórica, parecem reafirmar aqueles pressupostos tidos por constitutivos da composição de quadros históricos dentro da tradição acadêmica, a saber: o caráter narrativo, o tom edificante e celebrativo, os personagens em diferentes posições, os gestos cheios de arroubos, além de se precisar o tempo, o espaço e a ação a qual as cenas retratadas se remetem diretamente.⁴⁹¹ A presença do "herói" concentra a força da narrativa de ambas as telas. Em ambas, as personagens heróicas estão ao centro, de onde emana todo o discurso visual.

Em "Sessão das Cortes de Lisboa", por exemplo, Antônio Carlos de Andrada está em primeiro plano, próximo ao tribuno Borges Carneiro, mas este último tem seus gestos contidos, recuados diante do irmão de José Bonifácio, que expande seus braços, e inclina seu

⁴⁹¹ De acordo com Jorge Coli, a respeito da pintura de história "Foi Giotto quem concebeu, desde o início, grandes painéis públicos e narrativos. Constituiu-se como o apogeu da arte de pintar, articulando-se diretamente com o princípio da narração. Trata-se de contar histórias com clareza, com grandeza; histórias bíblicas, sagradas; histórias dos heroísmos humanos, presentes e passados; história dos poderosos em suas ações magníficas, em seus triunfos soberbos [...] A questão é, portanto, narrar visualmente. O pintor deveria articular cenas, poses, gestos, ambientes. [...] Pintar torna-se, assim, a arte de organizar figuras que contam uma história de maneira nova". COLI, Jorge. Introdução à pintura de História In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira.(org.). Dossiê Pintura de História. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Vol 39, 2007, p. 51.

corpo, e reprovava, as supostas opiniões do português desejoso em lançar a colônia, novamente, aos julgos da metrópole. No quadro consagrado ao tema da expulsão das tropas para Lisboa, o príncipe destoa dos demais, tanto pela posição que ocupa espacialmente na tela, quanto pelo seu gestual.

Interessa compreender como Oscar Pereira da Silva, artista confiado a tal intento por Taunay, enfrentou os desafios de se representar os dois episódios históricos, tanto nos aspectos formais e de assunto, sintonizados com os ditames desse gênero pictórico, que naquela altura, já havia passado por diversas ressignificações, até mesmo esvaziado, reduzido à "crônica verossímil dos acontecimentos, desde pelo menos, a segunda metade do século XIX".⁴⁹²

Quando da produção das duas telas, Pereira da Silva, parece estar atento às imposições que "Independência ou Morte!" [imagem 3.35], de Pedro Américo, realizada 64 anos antes, demandavam em termos compositivos, àquelas que deveria produzir para o mesmo espaço do Museu. Num segundo momento, busca-se confrontar essas duas pinturas com aquelas realizadas, igualmente, no mesmo período, pelos artistas do Rio de Janeiro e destinadas a outros espaços do edifício, em que a história, ao contrário das duas de Pereira da Silva, foram retratadas de maneira pouco "solenes", denotando um certo afastamento dos princípios que nortearam Pereira da Silva, possivelmente mais aparelhadas aos pressupostos de Pedro Américo, com a sua tela de grandes dimensões.

⁴⁹² CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Introdução. In: Dossiê Pintura de História. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 39, 2007. p. 45.

[**imagem 3.35**] Pedro Américo. **Independência ou Morte!** 1888. Óleo sobre tela. 415 x 760 m. Museu Paulista da USP. Foto José Rosael.

"Independência ou Morte!" foi executado por Pedro Américo em Florença, entre 1886 e 1888. Destinava-se, conforme já foi dito, a ornamentar o Salão de Honra do Palácio-Monumento, a partir de contrato firmado entre o artista paraibano e o Barão de Ramalho, presidente da Comissão da Construção do Monumento do Ipiranga, em janeiro de 1886.⁴⁹³ O depósito da tela, ocorreu somente em 1894, meses antes da abertura do Museu, depois de ter sido exposta na Itália, às vistas do próprio Imperador D. Pedro II, e altas autoridades europeias, como a rainha Victória, mas também, em Chicago, na Exposição Universal de 1893.

Uma correspondência trocada entre Pedro Américo e o Barão de Ramalho, datada de 30 de agosto de 1888, incita a pensar se "Independência ou morte!" seria a única obra incumbida ao artista pela comissão. Pedro Américo, além de mencionar a finalização do grande painel, ainda se referia a uma possível encomenda por parte da Comissão responsável pela construção do edifício de mais "[...] dous retratos necessários á decoração do salão de honra do palácio em construção na gloriosa collina"⁴⁹⁴. Retratos, porém, nunca realizados⁴⁹⁵.

Os pressupostos que orientaram a produção da pintura de proporções grandiosas, tanto no seu aspecto investigativo, que tinha por fim "materializar" o "fato histórico" e revesti-lo de "verdade", quanto aos preceitos vinculados à tradição, ficaram registrados no seu livro "O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil - Algumas Palavras acerca do Fato Histórico e do Quadro que o Rememora", impresso em Florença, em 1888⁴⁹⁶. As dificuldades de se "restaurar mentalmente" um acontecimento que se dera no passado, e os meios possíveis de se enfrentar esse desafio, são apresentados por Américo, na segunda parte desse seu texto, intitulado "Pintura".⁴⁹⁷ O artista apresenta os percursos de sua investigação que permitiram "revestir das aparências materiais do real" o seu quadro. Para tanto, recorreu às estampas de época para compor as fisionomias da comitiva e do próprio Príncipe Regente,

⁴⁹³ Ao contrário do que se pode imaginar, o artista não foi convidado para a realização da pintura, mas ofereceu-se para fazê-lo. Todos os jogos de bastidores da escolha do artista para tal incumbência, estão apresentados em: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. & MATTOS, Claudia Valladão de. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp/ Museu Paulista/ Imprensa Oficial, 1999.

⁴⁹⁴ Doc. 1492. Carta de Pedro Américo ao Barão de Ramalho. 5 de agosto de 1888. Coleção Barão de Ramalho – ARQ - 14/ Arquivo Permanente do Museu Paulista/ Fundo Museu Paulista.

⁴⁹⁵ Pela documentação preservada no arquivo do Museu não conseguimos solucionar os motivos porque tal empreendimento não foi levado a cabo, nem os personagens que seriam retratados.

⁴⁹⁶ Tal obra encontra-se preservada na Biblioteca do Museu Paulista, e também reproduzida em OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Claudia Valladão de. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp/ Museu Paulista/ Imprensa Oficial, 1999.

⁴⁹⁷ MELO, Pedro Américo de Figueredo. Op. cit (1888) 1999.

buscou se informar sobre as vestimentas da época, os uniformes, o uso dos bigodes, as raças equinas, e ainda, realizou a visita ao "terreiro adjacente e quase estéril colina do Ipiranga"⁴⁹⁸; sintetizando suas buscas, comentou o pintor:

[...] o que vai dito convencerá o leitor da minuciosidade das pesquisas, da sinceridade do método, e da grande probidade de que carece o pintor de história para não desfigurar, e antes restaurar com a linguagem da arte um acontecimento que ele não presenciou, e todos desejam contemplar revestido dos esplendores da imortalidade.⁴⁹⁹

Ainda que a busca pela "verdade", pela "verossimilhança", fosse uma de suas preocupações, Américo irá ponderar tal postura, lembrando-se das "exigências da estética", para compor a sua pintura, dentro do gênero, que se propôs a realizar:

Um quadro histórico deve, como síntese, ser baseado na verdade e reproduzir as faces essenciais do fato, e, como análise, em um grande número de raciocínios derivados, a um tempo, da ponderação das circunstâncias verossímeis e prováveis, e do conhecimento das leis e das convenções da arte.

A realidade inspira, e não escraviza o pintor. Inspira-o naquilo que ela encerra digno de ser oferecido à contemplação pública, mas não o escraviza o quanto encobre, contrário aos desígnios da artes, os quais muitas vezes coincidem com os desígnios da história.⁵⁰⁰

Esse esforço por um equilíbrio, uma adequação, entre a verossimilhança e a "ciência do belo", ou seja, as convenções próprias de uma pintura histórica estava diretamente relacionado aos "debates que agitavam o mundo acadêmico de então, marcado pelo confronto, que ficou conhecido, entre 'realistas' e 'idealistas'".⁵⁰¹

Pedro Américo, como demonstra Claudia Valladão de Mattos, posicionou-se a favor da manutenção de um modelo tradicional de pintura histórica, ainda que buscava, simultaneamente, uma conciliação deste, com as novas posturas da época. A hierarquia que regeria os diferentes gêneros da pintura, proposta por André Félibien, durante a gestão de Charles Lebrun a frente da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* na França, na segunda metade do século XVII, previa no seu cume a pintura de história, procedida do retrato, da pintura de gênero, da paisagem e da natureza-morta.⁵⁰² Nessas mesmas

⁴⁹⁸ Idem, Ibidem, p. 27.

⁴⁹⁹ Idem, ibidem, p. 27

⁵⁰⁰ Idem, Ibidem, p. 19.

⁵⁰¹ MATTOS, Claudia Valladão de. Op. cit. 1999. p. 119.

⁵⁰² MATTOS, Claudia Valladão de. Op. cit. 1999. p. 121.

conferências⁵⁰³, Felibién, sintetizava os critérios básicos que norteavam a definição daquilo que seria um quadro histórico, - muitos deles associados desde o Renascimento, - como a unidade entre tempo, espaço e ação na construção da narrativa (princípio aristotélico), a alta dose de idealização, em que todas as figuras deveriam estar associadas e funcionar como reforço para o personagem principal: o herói. Assim, todo o quadro deveria demonstrar uma única ação (de caráter moralizante), realizada em um único cenário, em um único momento. Deste modo, a pintura de história não deveria reproduzir a história propriamente dita, mas sim extrair dela o seu caráter perene e, portanto, ideal.⁵⁰⁴

São todos esses aspectos norteadores da composição de um quadro histórico, desenvolvidos ao longo da prática de ensino acadêmico, que entrariam em crise no final do século XIX, com o nascimento de uma pintura como registro fiel do fato histórico.⁵⁰⁵ Como demonstra Cláudia Mattos, a estratégia conciliatória de Pedro Américo, seria a de acomodar na mesma composição, o "realismo no detalhe" - daí a sua preocupação em ser "minucioso até o escrupulo"⁵⁰⁶ - com o "idealismo" no conjunto.⁵⁰⁷ Com isso, permitia-se encobrir por vezes aquilo que se considerava "indigno da história, contrária a intenção moral da pintura, e por consequência imerecedora da contemplação dos pósteros".⁵⁰⁸

Ainda que as dimensões sejam bem menores, se comparadas a de Américo, Pereira da Silva parece seguir tais preceitos quando da realização de suas duas pinturas.⁵⁰⁹ Além da ciência da importância dos dados históricos na construção das cenas - vale se atentar para a carta, já citada, na qual ele espera a orientação de Taunay a respeito dos uniformes dos oficiais para prosseguir com a produção da tela da expulsão das tropas portuguesas, -, estava também atento aos pressupostos próprios da pintura de história, e sua tradição. Em ambas os quadros, as figuras convergem para a ação do personagem principal, as cenas demonstram uma única ação, referendada no tempo e no espaço, onde as pequenas partes se conjugam ao todo, criando, em cada uma delas, uma só narrativa de fácil identificação. Os episódios

⁵⁰³ Parte dessas conferências estão reproduzidas em LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura: textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, p 2006.

⁵⁰⁴ MATTOS, Cláudia Valladão de. Op. cit. 1999. p. 123.

⁵⁰⁵ Idem, ibidem, p. 125.

⁵⁰⁶ MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. Op. cit (1888) 1999, p. 21.

⁵⁰⁷ MATTOS, Cláudia Valladão de. Op. cit. 1999, p. 131 - 132.

⁵⁰⁸ MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. Op. cit. (1888) 1999, p. 20. Pedro Américo se refere aqui as trocas realizadas quando da composição: apesar de D. Pedro estar montado em uma "besta", preferiu colocá-lo acima de um cavalo garboso, assim como afastou das feições do Príncipe que nada denota a doença gástrica daquele dia.

⁵⁰⁹ Em entrevista a Laudelino Freire, reproduzida no **Jornal de S. Paulo**, por Fernando Jorge, em 13 de agosto de 1950, em matéria intitulada "Oscar Pereira da Silva - pintor paulista", o artista quando questionado "Qual ou quais pintores que mais influenciaram na sua formação artística?" Pereira da Silva teria respondido: "Pedro Américo e Henrique Bernardelli." Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes. Pasta do artista - Oscar Pereira da Silva.

históricos são retratos de "modo edificante, de cunho moralizante, atentos à dimensão de instrução para aquele que o observaria".⁵¹⁰ Se em Sessão das Cortes, Oscar confere agitação a cena, ele o faz de modo que se permite realçar o personagem principal, já na tela da Expulsão das tropas de Avilez, o príncipe preserva a placidez do herói, como na tela de Américo a frente. Nessas telas, Taunay objetivava ilustrar os eventos do passado, mas também, engrandecê-los.

Se Pereira da Silva em "Sessão das Cortes de Lisboa" e "O Príncipe D. Pedro e Jorge Avilez a bordo da Fragata União" apresenta os episódios revestidos de tons celebrativos, reafirmando a presença do herói, algumas das pinturas de cunho histórico realizadas por outros artistas, como Amoedo e Bernardelli, contratados por Afonso Taunay, parecem divergir de tais princípios, escolhendo soluções menos dignificantes quando da representação dos episódios históricos; o que resultara nas diversas divergências entre as intenções dos artistas e do próprio comitente.⁵¹¹

Apesar de dividirem o mesmo edifício, e referendar diferentes passagens do passado nacional, o modo de se representar os temas selecionados, esbarram em posicionamentos um tanto divergentes no modo de se enfrentar a pintura de história. Se nas duas telas do Salão de Honra, as cenas históricas são revestidas de um caráter solene, em que os episódios são elevados a um "momento exemplar, realizados por um "grande vulto", - como o *grand genre* pressupunha -, àquelas de autoria de Henrique Bernardelli, Rodolpho Amoedo, por sua vez, executadas, igualmente, para a decoração do edifício, divergiram de tal princípio. Interessa aqui, confrontar as duas pinturas do Salão de Honra com aquelas dispostas na escadaria do Museu, que não só pela forma, mas pelo conteúdo, parecem afastar-se dos preceitos de uma pintura de história, no que toca a exaltação do feito, e de seu protagonista, tidos por mais "humanizados", do que propriamente "heróis" - posicionamento este observado pelo próprio

⁵¹⁰ SÉRIE, Pierre. Qu'est-ce que la peinture d' histoire? In: **La peinture d' histoire en France: 1860 - 1900**. Paris: Arthena, 2014. p. 22

⁵¹¹ Alguns dos autores que já dedicaram a tais telas CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre arte e história no Museu Paulista. IN: FABRIS, Annateresa. Arte e Política: algumas possibilidades de leitura. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 1998; ; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes ao chão. **Revista Estudos Históricos**. nº 30, 2002; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico. **Projeto História**. PUC - SP. n. 24, 2002; MATTOS, Claudia Valladão de. Op. cit. 2003; BREFE, Ana Claudia Fonseca. Op. cit. 2005; MARINS, Paulo César Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. **Revista do IEB**. n. 44. 2007; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Vitor Meireles, Pedro Américo e Henrique Bernardelli: outras leituras. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. (org.) Dossiê Pintura de História. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 39, 2007; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Desbravadores do Brasil Colônia: disputas iconográficas. Caiana #3. Buenos Aires, 2013 que avançaram na pesquisa sobre essas pinturas do Museu.

Taunay, que manteve algumas reservas diante às soluções pensadas por tais artistas, o que resultou em várias tensões de ambas as partes.⁵¹²

"Ciclo da Caça ao Índio" [imagem 3.36], de Henrique Bernardelli, pintura encomendada em 1921 ao artista, não se configura, de acordo com Tadeu Chiarelli, como uma pintura histórica, tida por "heroica e exemplar."⁵¹³ A tela de Bernardelli serve muito mais, de acordo com o autor, para "explicar as vestimentas dos bandeirantes, como organizavam o tráfico dos indígenas, como esses agiam"⁵¹⁴, do que ressaltar, uma suposta ação dignificante e celebrativa dos bandeirantes diante os nativos, ali apresados. De acordo com Chiarelli: "Na verdade, não deveria ser considerado nem propriamente como uma cena de 'gênero histórico', porque a cena ativa que descreve foi suplantada pelo retrato do suposto bandeirante do primeiro plano."⁵¹⁵

[imagem 3.36] Henrique Bernardelli. **O ciclo de caça ao índio**. 1922. Óleo sobre tela, 2,310 x 1,580m. Museu Paulista. (Fotografia de José Rosael).

⁵¹² É forçoso reconhecer, que ao contrário dessas telas não possuímos as cartas e os esboços das telas de Pereira da Silva o que possibilitaria acompanhar as intromissões do comitente até a entrega da tela final.

⁵¹³ CHIARELLI, Tadeu. Op. cit. 1998. p. 31.

⁵¹⁴ Idem, ibidem, p. 31.

⁵¹⁵ Idem, ibidem.

A historiadora Maraliz Christo, ao acompanhar a produção dessa mesma pintura, a partir das correspondências trocadas entre Taunay e Bernardelli, identificou a interferência do primeiro, por diversas vezes, na construção da cena elaborada pelo pintor, residente no Rio de Janeiro, assim como a divergências imposta entre eles quando do envio dos "esbocetos".⁵¹⁶ Taunay chegou a reprovar a inserção de um cachorro, postado ao lado do bandeirante, como o rebenque depositado a sua mão. Diante a recusa do diretor, Bernardelli, prefere iniciar uma nova tela.⁵¹⁷ Quando do envio do cartão postal, em 20 de julho de 1922, com a imagem do bandeirante inscrita na pintura, Taunay iria contrariar, mais uma vez, a escolha de Bernardelli em representar Matias Almeida de Cardoso, fumando um cachimbo, em pose relaxada, portanto, "pouco evocativa":

[...] este quadro vai figurar numa galeria em que todos **têm atitudes heróicas**, não será de reacear que ele venha representando um homem numa situação despreocupada como que está a fumar? Receio que daí nasça uma certa heterogeneidade com os demais quadros e estatuas. Assim lhe pediria que suprimisse o cachimbo. O seu quadro deve [permanecer] ao lado da estatua o seu irmão que representa Pedro I a arrancar o tope português. Ora, poderá causar certa estranheza ver-se um homem figura principal da tela, a fumar entre o Imperador nesta atitude heroica e o conquistador de Goiás estátua de Zani apoiado no seu arcabuz em posição de combate; não pensa assim?⁵¹⁸

Bernardelli não imprime a desejada pulsão ao "herói", que tanto almejava Taunay com os "seus" bandeirantes. O artista oferece, ao contrário, uma "humanização", como bem observou Maraliz Christo, despido de qualquer pose solene, dignificante, para a imagem do "desbravador do sertão". Diante da recusa de Taunay, Henrique altera a imagem do bandeirante: a mão antes a boca, segurando o cachimbo, é volvida a cintura, remetendo a postura solene dos reis franceses ligados a casa de Bourbon, como identificou Paulo César Garcez Marins.⁵¹⁹ Onde se avistava o cachorro, na tela recusada, agora, uma arma, posta em diagonal, acompanha o bandeirante.

Outra tela, em que a figuração do herói é subvertida, assim como a pouca ênfase dada a cena histórica retratada, é "Retirada do Cabo de São Roque" [**imagem 3.37**], de autoria

⁵¹⁶ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Op. cit. 2002b; 2013.

⁵¹⁷ De acordo com Bernardelli, em carta ao diretor de 17 de junho de 1922, "A vista das modificações [...] que me pediu a fazer no quadro, achei melhor fazer um outro; a nova tela já se acha bem adiantada". Apud CHRISTO, Maraliz. op. cit. 2002, p. 314. Tal pintura é hoje preservada no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, Minas Gerais.

⁵¹⁸ Carta de Afonso Taunay a Henrique Bernardelli. 20 de julho de 1922. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 117. Apud. CHRISTO, Maraliz de Castro Viera. Op. cit. 2002b. p. 314.

⁵¹⁹ MARINS, Paulo César Garcez. Op. cit. 2007. p. 102 - 103.

ainda de Henrique Bernardelli, entregue ao Museu em 1927. Taunay escolhe representar com essa tela, um episódio da guerra contra os holandeses, para qualos paulistas participaram sob a liderança de Luiz Barbalho Bezerra e Antonio Raposo Tavares. Quando dos ataques sucessivos dos holandeses, os combatentes retiraram-se em direção a Salvador, Bahia, sobrevivendo, segundo Taunay, graças a força dos paulistas. Taunay pede a Bernardelli, quando do recebimento de seu esboço, "armar o cavaleiro no primeiro plano "[...] para dar-lhe um ar mais militar e menos expedicionário [...]"⁵²⁰. Armado, ao invés "de roupas de pano", era o desejo do diretor com o objetivo de imprimir um caráter bélico a cena retratada.

⁵²⁰ Carta de Afonso d' Escragnolle Taunay a Henrique Bernardelli. 24 de junho de 1926. Apud CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Op. cit. 2002b. p. 317.

[imagem 3.37] Henrique Bernardelli. **Retirado do Cabo de São Roque**. Óleo sobre tela. 1927. 2,97 x 1,85. Museu Paulista da USP.

Como ainda demonstra Maraliz Christo em sua pesquisa, a tela de Bernardelli, que fora avaliada por Taunay, passou ainda pelo crivo de Washington Luís, naquela altura, Presidente do Estado. Na carta redigida ao pintor, Taunay pressiona o artista, indicando as reprovações de Washington Luís diante as escolhas do artista. Interessante aqui reproduzir o trecho da carta ao pintor:

Ele [Washington Luís] acha que a composição assim como está não pode de todo modo servir ao Museu, porque dá ideia de uma retirada em que a soldadesca **está inteiramente desanimada senão desmoralizada**. Entende ele que a se fazer o painel só pode ser numa **cena animada** de escaramuça por exemplo com os holandeses para mostrar que o **batalhão paulista mantinha íntegra a sua força de emulo durante toda a retirada**. Entendo que toda razão me assiste e realmente dada a **feição educativa dos museus** é natural que **o quadro exalte as qualidades de resistência da nossa tropa do que uma impressão de desânimo e abatimento**. Não acha melhor também melhor?⁵²¹

A tela entregue ao Museu Paulista por Henrique Bernardelli, demonstra que o artista pouco se vergou as indicações de Washington Luís e Taunay, como notou Christo. Preservada ainda hoje no lugar onde fora pensada, nada de belicosidade se denota em sua composição; permanece, como na opinião de Taunay, uma cena "tristonha", em que o bandeirante aparece com "o olhar preso ao horizonte". Ainda de acordo com Chiarelli:

O heroísmo, tão fundamental nas grandes pinturas históricas, não está presente na cena. Bernardelli - como em qualquer pintura de gênero -, "flagrou" uma ação, um caminhar de bandeirantes e indígenas que, enfileirados, atravessam um pequeno vale. O pintor usou o motivo da fila para, através de uma linha serpentina e ritmada por luzes e sombras, criar a ilusão de profundidade na obra. **Figuras cansadas, desprovidas de qualquer índice de bravura, deslocam-se num ambiente selvagem, vindo de um lugar e indo para o outro**. Os únicos elementos que mantêm alguma dignidade voluntariosa são o velho bandeirante e a índia, à esquerda. O restante do grupo parece prestes a desistir da ação que empreende. Aparentemente, então, mais uma cena documenta, onde o artista descreve com detalhes as indumentárias, os tipos étnicos, a floresta, o cansaço dos personagens etc.⁵²²

⁵²¹ Carta de Afonso d' Escagnolle Taunay a Henrique Bernardelli. 27 de setembro de 1923. Apud CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Op. cit. 2002b.p. 319.

⁵²² CHIARELLI, Tadeu. Op. cit. 1998. p. 32.

O desânimo da tropa, foi percebida por Taunay, e compartilhada por Washington Luís, como já observaram Christo e Chiarelli.⁵²³

Oscar Pereira da Silva, com as suas duas pinturas destinadas ao Salão de Honra, parece trilhar o sentido oposto daquele escolhido por Henrique Bernardelli, imprimindo em suas duas telas encomendadas, a exaltação dos episódios históricos, a partir da heroicização de seus protagonistas. Neste sentido, distancia-se também, de Rodolfo Amoedo, quando da composição de "Varação do Ouro" [imagem 3.38], em que o artista, de acordo com Chiarelli, com sua pintura "não faz emergir um sentido particular do assunto que trata, apenas se contentando em ilustrá-lo de maneira documental".⁵²⁴ Pereira da Silva, não deixou de lado o "caráter documental" das obras que realizou, mas parece aproximar-se de Américo, na medida em que busca ser "verista" nos detalhes, ainda que "idealista" no conjunto, imprimindo vitalidade ao "herói", conforme os ditames da pintura de história.

[imagem 3.38] Rodolfo Amoêdo. *O ciclo do ouro*. 1923. Óleo sobre tela, 2,305 x 1,258m. Museu Paulista. (Fotografia de José Rosael).

⁵²³ Estou de acordo com Christo, quando afirma ter Bernardelli ter feito a "subversão" da imagem do bandeirante conscientemente, discordando assim de Chiarelli, que entendeu a atitude do pintor como "involuntária". CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Op. cit. 2013, p. 10.

⁵²⁴ CHIARELLI, Tadeu. Op. cit. 1998. p. 31.

Essas telas que contestam a figuração do herói⁵²⁵, como também as escolhas pouco edificantes para se retratar as cenas históricas, não foram casos isolados, pelo contrário. Nas últimas décadas do século XIX, artistas como Belmiro de Almeida, o próprio Henrique Bernardelli⁵²⁶, e, já nos primeiros anos do século XX, Antônio Parreiras, retrataram alguns eventos históricos, e seus protagonistas, de modo pouco "heroicizados", demonstrando um distanciamento crítico em relação a tradição".⁵²⁷

O "esvaziamento do ato heróico" pode ser encontrado em "Os Descobridores", de Belmiro de Almeida, realizada em 1899, portanto próximo às Celebrações do IV Centenário da chegada dos portugueses no Brasil. Distanciando do tom exaltativo dos festejos, Belmiro de Almeida apresenta dois homens solitários, abandonados à própria sorte⁵²⁸, sentados próximo de uma árvore. Um deles volta seu olhar o horizonte a frente, enquanto o outro permanece recostado a árvore.⁵²⁹ Ao retratar o momento de dessas figuras masculinas, pouco heróicas, abandonadas a própria sorte em terras novas, como o momento de nascimento do Brasil, Belmiro adotou uma postura crítica⁵³⁰ ao representar o descobrimento com um ato fundador digno de celebração, recusando-se, da mesma forma, de enaltecer a natureza tropical, como tantos outros artistas antes dele tinham feito.

A escolha de Parreiras, em "Fundação da cidade de São Paulo", em colocar o índio em posição ativa, de braços cruzados, e olhar desconfiado, postado diante o branco colonizador que está ajoelhado ao seu lado, e que assiste ao momento religioso, não parece ter sido feito de maneira deliberada. O índio colocado desta forma, e com este destaque no quadro, garante a cena religiosa uma leitura crítica, que o distancia da tradição, em que os índios aceitam a fé cristã, pacificamente, como em A Primeira Missa, de Vitor Meirelles.⁵³¹

⁵²⁵ A respeito do enfraquecimento do herói na pintura de história cf. COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Tese (Livre Docência). Unicamp, 1998; COLI, Jorge. O sentido da batalha: Avaí, de Pedro Américo. **Projeto História**. PUC-SP. n. 24, 2002; COLI, Jorge. Outra batalha: Avaí, de Pedro Américo. In: **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, história e heróis do século XIX**. Tese (Doutorado em História). IFCH - Unicamp, 2005.

⁵²⁶ A tela "Os bandeirantes", de Henrique Bernardelli já foi comentada no capítulo 2. Para uma análise detida sobre essa tela remetemos novamente o artigo de CHRISTO, Maraliz. **Bandeirantes aos chão**. **Estudos Históricos**, 2002.

⁵²⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti & STUMPF, Lucia Klück. O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República. In: **Teresa**. Revista de literatura brasileira. n. 14. FFLCH - USP, n. 14, São Paulo: Editora 34, 2014, p 117.

⁵²⁸ CHRISTO, Maraliz de Castro. 2002a, p. 36.

⁵²⁹ Posição esta que nos remete, possivelmente, a camponesa da tela "Les foins", de J. Bastien Lepage. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit. 2005, p. 36.

⁵³⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti & STUMPF, Lúcia Klück. Op. cit. 2014. p 121.

⁵³¹ Lúcia Klück Stumpf, em sua dissertação de mestrado, analisa essa tela com bastante vagar. cf. **A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras**. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). IEB - USP, 2014.

Mesmo "Partida da Monção", que retornaria ao Museu em 1929, apesar de engrandecido por Afonso Taunay, não apresenta "arroubos ou heroísmos".⁵³² Fernanda Pitta, ao confrontá-la com "Independência ou Morte!", evidencia o seu caráter pouco narrativo, e como o tema foi tratado pelo pintor ituano acomodando a pintura de história elementos próprios da pintura de gênero.⁵³³

Não se trata aqui de dizer que Pereira da Silva estivesse "anacrônico", pouco atualizado em relação às questões impostas a pintura de história desde de fins do século XIX, quando realizou as suas duas telas para o Salão de Honra. Porém, contestar a figuração do "herói", ou mesmo colocar em xeque os ditames do grande gênero, causaria um resultado um tanto desajustado diante as demandas impostas daquelas duas encomendas, ainda mais para aquele recinto do Museu. O artista parece estar ciente que as duas pinturas de sua lavra serviam para ilustrar um episódio histórico, mas era preciso ainda imprimir os tons evocativos, celebratórios daqueles dois grandes feitos, o qual a pintura de Pedro Américo, poderia direcionar.

⁵³² COLI, Jorge. Op. cit. 2007. p. 58.

⁵³³ PITTA, Fernanda. Op. cit. 2013.

Considerações finais

"[...] Oscar Pereira da Silva na, actualidade, é o nosso maior artista do pincel.

Nosso, dissémos; mas, o que dirá o leitor, si souber que elle nasceu em Campos, Estado do Rio de Janeiro? Que importa! Oscar Pereira da Silva aqui tem vivido a maior parte de sua existencia. São Paulo tem sido o principal theatro da sua actividade artistica, ao mesmo tempo que lhe tem dado grande apoio e prestado ininterrupta demonstração de apreço. Não é um paulista de nascimento; mas é um paulista adoptivo [...]"

A pintura historica, ao que parece, merece-lhe especial cuidado, tal a exactidão com que faz reviver na tela scenas e personagens da epoca que escolhe para estudar e reproduzir.⁵³⁴

As palavras de Wenceslau de Queiroz⁵³⁵, publicadas em 1917, no mensário de Arte da "Revista Panóplia", podem servir de mote para orientar as considerações finais deste trabalho.

O alerta de Queiroz, a respeito do local de nascimento de Oscar Pereira da Silva, sinaliza um possível esforço, por parte do crítico, de se enfatizar as relações desse artista forasteiro para com a capital que escolhera viver, e que por sua vez, o acolhera como um "paulista adoptivo". Queiroz, ao longo do texto, pontua as grandes obras realizadas por Pereira da Silva, dispostas nos principais logradouros públicos da capital, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, àquelas realizadas para o Teatro Municipal, o seu quadro de dimensões grandiosas "Fundação de São Paulo", diretamente relacionado ao passado paulista, às duas viagens a Paris custeadas pelo governo, o seu cargo de professor no Ginásio do Estado - todos esses trabalhos eram provas contundentes, para o articulista, da "ininterrupta demonstração de apreço" por parte do estado, que fez pelo pintor, muito mais que para "seus filhos aqui nascidos".⁵³⁶

O escrito de Queiroz permite aferir o lugar que Pereira da Silva ocupou no meio artístico paulistano, indicando, a partir dos exemplos de seus trabalhos realizados, os vínculos com a esfera do poder político que o permitiram pleitear encomendas públicas, e também

⁵³⁴ QUEIROZ, Wenceslau de. Oscar Pereira da Silva. **Revista Panóplica**. Mensário de Arte, Ciência e Literatura. São Paulo. maio - junho de 1917, p. 22. Arquivo do Estado de São Paulo.

⁵³⁵ Wenceslau de Queiróz (1865 – 1921) foi poeta, juiz, político, jornalista. Atuou como redator chefe no jornal no *Correio Paulistano* onde também exercia crítica teatral. A Revista Panóplia circulou entre os anos de 1917 e 1918 e teve por editores Pedreira Duprat e Cassiano Ricardo, outros artistas foram homenageados como Pedro Alexandrino, na edição do ano de 1918. Circulava tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro. Vale notar que o nome de Oscar Pereira da Silva aparece ao final da revista como "colaborador", pois fazia as ilustrações do periódico ao lado de outro artista, Emiliano Di Cavalcanti. cf. CRUZ, Heloisa de Faria. **São Paulo em Revista**: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulistana. 1870 - 1930; São Paulo: Arquivo do Estado, 1997. p. 186.

⁵³⁶ QUEIROZ, Wenceslau de. Op. cit. 1917. p. 24.

cargos, como docente no Ginásio do Estado. Tal texto foi publicado 21 anos depois do estabelecimento de Pereira da Silva em terras paulistas, onde permaneceu até o fim de sua vida, quando de sua morte, em 1939. As implicações que resultaram na sua transferência da capital federal (RJ) para São Paulo, logo depois de seu regresso de Paris, onde permaneceu durante 5 anos, enquanto pensionista da extinta Academia Imperial de Belas Artes, foram revisitadas em nosso primeiro capítulo. Na contenda do concurso do Prêmio de Viagem ao Exterior, promovido pela Academia, em 1887, parece residir o pomo da discórdia, cujo desdobramento resultou na escolha do artista em migrar para São Paulo, ao invés de permanecer no Rio de Janeiro, que abrigava, não apenas o centro político do país, mas o maior mercado de arte de até então.

Quando do retorno de Pereira da Silva da Europa, em 1895, aqueles que o haviam contestado, ocupavam cargos de destaque dentro da Academia, transformada na "Escola Nacional de Belas Artes", o que dificultaria pleitear um lugar dentro da instituição. O escultor Rodolpho Bernardelli, um dos professores que em 1887 se colocou contra, ao lado de Zeferino da Costa, de sua premiação, a favor de outro concorrente, Belmiro de Almeida, ocupou o cargo de Diretor da ENBA, e este último, até então aluno, virou professor. Um dos políticos que revisitou a contenda do "Prêmio de Viagem", com o advento da República, como o Ministro Benjamin Constant, e que poderia ser um apoio possível quando de sua volta ao Brasil, havia falecido em 1891, logo depois do embarque do artista rumo a Europa.

Diante às incertezas de se poder viabilizar uma carreira artística na Capital Federal apartada dos marcos institucionais dominantes, sendo um deles, a própria ENBA, a solução possível encontrada por Pereira da Silva foi a de migrar, escolhendo São Paulo como "theatro da sua actividade artistica" que naquela altura, despontava como um centro financeiro importante do país, com uma vida cultural vicejante. Os vínculos estabelecidos e as articulações entre o artista e os grupos que permeavam o meio artístico paulistano do período⁵³⁷ permitiram que Pereira da Silva conquistasse uma posição de destaque neste meio artístico, e angariasse trabalhos, não apenas a particulares, mas também destinadas a espaços públicos, entre eles, as diversas encomendas de pinturas para o Museu Paulista, a partir de 1920.

⁵³⁷ Vale lembrar que logo da chegada de Pereira da Silva a São Paulo, o artista foi contratado para o cargo de docente do Liceu de Artes e Ofícios, que naquele momento era regido pelo engenheiro-arquiteto Ramos de Azevedo, que como lembrou José Carlos Durant "um diretor que chefiava o principal escritório de construção civil de São Paulo", responsável pela construção de grandes edifícios públicos, como a Escola Politécnica e o Teatro Municipal, nos quais Pereira da Silva foi contratado para a decoração. DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. (1989). São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 60. As relações entre Ramos de Azevedo e Pereira da Silva é algo ainda pouco explorado nos estudos detido ao artista.

No mesmo ano em que Wenceslau de Queiroz (1917) publicava o seu artigo dedicado a Pereira da Silva, Afonso d' Escragnolle Taunay (1876 - 1958) assumia o cargo de diretor do Museu Paulista e empreenderia, ao longo de sua gestão, uma das mais significativas transformações dentro da instituição, cuja remodelação interna, projetada em 1919, visava às festas centenárias da Independência que aconteceria em 1922.⁵³⁸ Pereira da Silva, entre tantos outros artistas, nacionais e estrangeiros, seria um dos recrutados a realizar pinturas destinadas a decoração do edifício, em que os feitos e os personagens do passado paulista, com destaque para os bandeirantes, representados em telas e esculturas, eram tidos por determinantes na construção da história do país.

O projeto de Taunay visava não apenas o eixo central do edifício - *hall* de entrada, escadaria e salão de honra - mas também o preparo das salas laterais, dedicada a "tradição paulista". Para a reservada a "Antiga Iconografia Paulista", chamada de Sala B-12, eram destinadas, na sua grande maioria, as pinturas que se restringiam a função de serem ampliações de desenhos, gravuras e ilustrações dos artistas dito "viajantes", como Kidder, Hercules Florence e Debret. Enquanto obras de arte possuíam um estatuto menos grandioso ou autoral do que aquelas que ornavam o Salão Nobre, ou mesmo corredor central. Para suas execuções, uma série de artistas foram contratados. Com exceção de Benedito Calixto, Rocha Ferreira, Pereira da Silva, Henrique Manzo e Wasth Rodrigues, todos os outros eram estrangeiros⁵³⁹, alguns deles radicados em São Paulo.

Vale notar que Oscar Pereira da Silva, dentre todos os "nativos" contratados, foi um dos únicos que obteve encomendas não apenas para a Sala B-12, mas também para o eixo central do edifício⁵⁴⁰, - reservado *a priori*, para os artistas do círculo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Os demais artistas representados nessa pequena sala do Museu, em que as telas, como já dito, eram ampliações de outras obras, foram pouco requisitados. Apesar de atuantes no meio artístico de São Paulo, esses pintores, possuíam poucas conexões ou apoio prévios no espaço da classe dirigente⁵⁴¹, requisitos que facilitariam o acesso às encomendas de maior vulto dentro do Museu, como aconteceu com Pereira da Silva.

⁵³⁸ Como demonstrou Ana Cláudia Brefe, a reforma empreendida por Taunay foi concluída em 1937, quando publica o "Guia da Secção Histórica do Museu Paulista".

⁵³⁹ Como já mencionado no capítulo 2, Alfredo Norfini e Niccolo Petrilli eram italianos, Franta Richter, tcheco e Adrian Van Emelen, belga.

⁵⁴⁰ Tivemos outros casos de artistas que trabalharam tanto para a Sala quanto para o eixo central, mas realizaram obras em quantidade bem menores que Oscar, como Niccolo Petrilli, quem fez o retrato de Domingos José Martins, Van Emelen, que idealizou as estátuas para a escadaria e anos mais tarde, Wasth Rodrigues, com os brasões e as pinturas do saguão.

⁵⁴¹ MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira. (1920 - 1940). São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 16. Os que conseguiram encomendas para o eixo central, além de Pereira da Silva, foram aqueles

Os valores baixos e a modalidade da encomenda confiada pelo diretor a esses artistas, - restrita às cópias, ampliações, e não trabalhos "autorais" -, sinaliza o grau de dependência desses últimos, que se submetiam a realizar tais trabalhos a preços módicos.

Já Oscar Pereira da Silva, assim como Domenico Failutti⁵⁴², realizaram não apenas os retratos dos personagens dispostos ao alto da escadaria, mas também as pinturas para o Salão de Honra, o espaço mais importante dentro do Museu. O pintor italiano ficou incumbido de idealizar os retratos de "Maria Quitéria de Jesus" e "D. Leopoldina e seus filhos", e Pereira da Silva, os dois quadros históricos, "Sessão das Cortes de Lisboa" e "O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União", alocados diante de "Independência ou Morte!", de Pedro Américo.⁵⁴³ Como discutido no capítulo 3, para as produção dessas duas pinturas, Pereira da Silva, no aspecto compositivo, parece pouco se afastar da tradição, seguindo de perto os preceitos da pintura história contidas no quadro de Pedro Américo. Nessas duas pinturas, mostrou-se menos audacioso, conteve mais os seus pincéis, se comparamos com as escolhas de Rodolpho Amoedo e Henrique Bernardelli que representaram as cenas do passado de maneira pouco celebrativa, e a imagem do bandeirante longe de qualquer heroísmo - na contramão das expectativas do diretor que intencionava à exaltação dos episódios históricos retratados para o Museu.

As tomadas de posição desses artistas podem ser elucidadas ao pegarmos de empréstimo o conceito de "negociação" pensado por Sérgio Miceli em seu estudo sobre os retratos realizados, sob encomenda, por Portinari, na década de 1930.⁵⁴⁴ Como esclarece o sociólogo "a idéia é que a negociação não envolve apenas as necessidades do retratado, mas também a margem de autonomia que o artista dispõe em relação a esse retratado. A negociação é a mão dupla entre os pontos de vista do retratado e do artista."⁵⁴⁵

Neste sentido, o grau de possibilidade de "agencia", de "negociação" por parte de um pintor diante a sua encomenda está diretamente relacionada a posição que o mesmo ocupa no campo artístico, em momentos específicos de sua trajetória. Certamente, o lugar ocupado por

apresentados, diretamente do Gabinete do Presidente do Estado a Taunay, como os italianos Niccolo Petrilli, e também, Domenico Failutti.

⁵⁴² Artista apresentado a Taunay diretamente do Gabinete da Presidência do estado de São Paulo, como já citado no capítulo 2. Vide Carta do Gabinete do Presidente do Estado de S. Paulo a Afonso Taunay. 14 de janeiro de 1920. APMP - FMP/ MP-USP. Série Correspondências: Pasta 110.

⁵⁴³ Além dos retratos de D. Pedro, Joaquim Gonçalves Ledo, José Clemente Pereira, José Bonifácio e Diogo Antônio de Feijó.

⁵⁴⁴ MICELI, Sergio. Op. cit. 1999. A noção vem de BECKER, Howard. **Art worlds**. Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1982. GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998.

⁵⁴⁵ MICELI, Sérgio. A política cultural. In: PANDOLFI, Dulce (org.) **Repensado o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 194.

Pereira da Silva, se em comparação a Amoedo e Bernardelli, era muito mais "marginal", e de dependência daquelas encomendas do Museu, o que implicava colocar-se numa posição mais "subserviente" diante às imposições de Taunay. Amoedo e Bernardelli ocupavam cargos na reputada Escola Nacional de Belas Artes, sendo o primeiro vice-diretor, e o segundo, docente, além de irmão de Rodolpho Bernardelli, diretor da Instituição, responsável por um dos mais conhecidos e lucrativos ateliês privados do Rio de Janeiro; estavam, portanto, estabelecidos na antiga capital do país, onde o circuito artístico era bem promissor.

Vale se atentar ao dado que Henrique Bernardelli (como os demais artistas do Rio) foi *convidado* pelo diretor em 1919, em carta enviada ao pintor. As negociações foram no entanto retomadas apenas em 1921, por motivos ainda desconhecidos. Se Bernardelli parece ter "dispensado" os trabalhos a ele confiados, o que implicou até na insistência do deputado Eugênio Egas para que Taunay conseguisse trazê-lo de volta para as decorações do Ipiranga, Pereira da Silva, por sua vez, se *ofereceu* para realizar os retratos ao alto da escadaria. A situação de ambos os artistas é bastante divergente. Para Henrique, de certo, figurar nas galerias do Museu era importante para a sua carreira, mas no caso de Oscar, representava mais uma chance possível de se legitimar no ambiente paulistano, diferente de Bernardelli, em que suas energias estavam concentradas no mercado da Capital federal.

Um detalhe nas negociações das encomendas que podem sugerir o grau de importância conferida pelos artistas diante aqueles trabalhos, pode ser identificado no respeito aos prazos de entrega. Se os dois quadros para o Salão de Honra, realizados por Pereira da Silva, foram alocados 3 semanas antes da abertura do Museu para as festas centenárias, o que permite pensar o quanto o artista teve que apressar os seus pinceis para cumprir o cronograma dos festejos, muitas das telas dos artistas do Rio chegaram anos depois da efeméride para a qual haviam sido solicitados, ou seja, foram entregues depois de 1922. Nas diversas cartas de Taunay e enviadas a Rodolpho Amoedo, durante o ano de 1923, com o pedido de não atrasar a entrega da tela "Variação do Ouro", sinaliza o desconforto que a situação gerou, chegando o diretor a se despedir do pintor, como um "desanimado admirador".⁵⁴⁶ A tela foi entregue somente em 1924, com exclamações de "Alleluiah, alleluiah" por parte do diretor.⁵⁴⁷ O

⁵⁴⁶ Carta de Afonso Taunay a Rodolpho Amoedo. 25 de outubro de 1923. APMP - FMP - MP/USP. Série: Correspondências. Pasta 120. Taunay chegou a escrever para a esposa do artista, D. Adelaide, para que apressasse o pintor na execução da pintura. Cf. Carta de Afonso Taunay a D. Adelaide. 28 de setembro de 1923.

⁵⁴⁷ Cf. Cartas de Afonso Taunay a Rodolpho Amoedo. 31 de março de 1924/ 4 de abril de 1924. APMP/ FMP - MP/USP. Série Correspondências. Pasta 121.

quadro "Um bandeirante escalando uma montanha aurífera" encomendado a Amoedo em 1921, nunca chegou a ser entregue.⁵⁴⁸

O número de trabalhos confiados a Pereira da Silva, permite imaginar que o pintor quase nada recusou dos trabalhos ofertados, e teve que se desdobrar para dar conta dos prazos estipulados. Isso não significa dizer que entre Afonso Taunay e Pereira da Silva não existiram desavenças e reprovações. Um exemplo possível está registrado na carta redigida por Taunay, e enviada ao artista, reprovando-o pelo resultado um tanto desastroso de uma das pinturas, anos depois dos festejos de 1922:

Prezado Snr. Prof. Oscar P. da Silva

Mandei-o procurar em sua nova residência e não houve meio de encontrá-lo. Não sei onde é que o Snr. está, precisava fala-lhe com urgência. Infelizmente passou-se o que eu lhe tinha previsto, o retrato de Domingos José Martins ficou com uma cabeça minúscula e muito feio, o mesmo que sucedeu com o retrato de Antonio Carlos, ha annos. Eu tanto lhe pedira que esperasse um pouco antes de começar o trabalho, ou então que o Snr. tivesse as medidas certas. Outra coisa que ficou muito feio foi o facto do Snr. collocar o homem sentado que destoa completamente de pendant que o Sr. fez do Tiradentes. Peço-lhe o favor de passar por cá para examinar o que lhe digo. É preciso concertar.⁵⁴⁹

As encomendas de Pereira da Silva realizadas para o Museu Paulista com vistas à celebração do Centenário de 22 representaram o coroamento de sua carreira em São Paulo, iniciada em 1896. A possibilidade de executar diversos trabalhos para o edifício, entre eles as duas pinturas para o Salão de Honra, foram reconhecidos pelo próprio artista, tal como bem demonstra a fotografia posada deliberadamente diante delas. Provavelmente, Pereira da Silva considerava que essa seria uma chance de se ombrear a um dos grandes pintores nacionais como foi Pedro Américo, no passado. Talvez, com o Museu Paulista, Pereira da Silva chegou mais próximo de ser "o maior artista do pincel", para retomarmos aqui as palavras de Wenceslau de Queiroz, mesmo que isso tenha sido possível às margens do Ipiranga.

⁵⁴⁸ A estátua de D. Pedro I confiada a Bernardelli fora entregue anos depois de 1922. Bernardelli avisa a Taunay em carta de 16 de junho de 1922 (pasta 116) que a "estátua não ficará pronta". Antes disso, o diretor estava ciente da possível desistência de Bernardelli na execução da estátua, que chegou a acusar o recebimento da carta redigida pelo escultor "que me deixa desavorado". cf. Carta de Afonso Taunay a Rodolpho Bernardelli. 19 de junho de 1922. Pasta 116.

⁵⁴⁹ Carta de Afonso d' Escragnolle Taunay a Oscar Pereira da Silva. 6 de novembro de 1925. APMP - MP/FMP. Série: Correspondências. Pasta 125.

Arquivo do Estado de São Paulo.

Fundo Oscar Pereira da Silva.

Arquivo do Estado de São Paulo.

Fundo Oscar Pereira da Silva

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Capistrano de. **Capítulos de História Colonial**. 1500 - 1800. Rio de Janeiro: M. Orosco & C. Impressores, 1907.
- ABREU, Maria Lucília. **Roque Gameiro: o homem e a obra**. ACD Editores, 2005.
- ABUD, K. M. **O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições**; (a construção de um símbolo paulista: o bandeirante). Tese (Doutorado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo - FFLCH, 1985.
- ACKERMAN, Gerald M. **Jean-Léon Gérôme**. Sa vie, son ouvre. Paris: ACR Édition, 2010.
- AFONSO, Simonetta & MOURÃO, Cátia. Em busca de uma casa para as Cortes - Do paço das Necessidades À instalação no Mosteiro de São Bento da Saúde (1820 - 1828). In: AFONSO, Simonetta; MOURÃO, Cátia & SILVA, Raquel Henriques da. **Os Espaços do Parlamento: Da livraria das necessidades ao andar nobre do Palácio das Cortes**. 1821 - 1903. Lisboa: Assembleia da República, 2003.
- ALVES, Ana Maria Alencar. **O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder**. O *Museu Paulista*, 1893 – 1922. São Paulo: Hummanitas/ FFLCH – USP, 2001.
- ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. São Paulo: Edusp, 2003.
- ARAÚJO, Karina Anhezini de. **Um metódico a brasileira: a História da historiografia de Afonso Taunay (1911 - 1939)**. Tese (Doutorado em História). Unesp - Franca, 2006.
- ARTE NO BRASIL: uma história na Pinacoteca de São Paulo**. (Catálogo). 2011.
- ARTHUR, Ribeiro. Alfredo Roque Gameiro. In: **Artistas contemporaneos**. Lisboa: Livraria Ferin, 1898.
- ÀS MARGENS DO IPIRANGA: 1890-1990**. (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu Paulista da USP, 1990.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BELLUZZO, Ana Maria. A Expedição do Barão Langsdorff, 1822 - 1829. In: **O Brasil dos viajantes**. v. 2. São Paulo: Metalivros, 1994.
- BERBEL, Márcia Regina. **A Nação como Artefato: deputados do Brasil nas Cortes Portuguesas**. 1821 - 1822. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

BITTENCOURT, Vera Lucia Nagib. Revista do Museu Paulista e(m) capas: identidade e representação institucional em texto e imagem. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Série. v. 20, jul. - dez. 2012.

BOIME, Albert. **The Academy and French painting in the XIXth century**. New Haven: Yale University Press, 1986.

BOITEUX, Henrique. **Os Nossos Almirantes** pelo Contra-Almirante Henrique Boiteux. Imprensa Naval: Rio de Janeiro. 4 Vols, 1915.

BONNET, Alain. **L' Enseignement des arts au XIX^e siècle**: La réforme de L' École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique. Rennes: PUR, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: imagem e história. São Paulo: EDUSC, 2004.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. **Um lugar de memória para a nação**: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnolle Taunay (1917-1945). Tese (Doutorado em História). Campinas: IFCH-Unicamp, 1999.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material. São Paulo: Universidade de São Paulo, vol. 10/11, 2003.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. **O Museu Paulista**: Affonso d'Escragnolle Taunay e a memória nacional. São Paulo: Unesp/ Museu Paulista, 2005.

BRUSON, Jean-Marie; CHADYCH, Danielle; FORRAY- CARLIER, Anne; LERI, Jean Marc & MEUNIER, Florian. **MUSÉE CARNAVALET**: history of Paris. (English Edition). Paris: Roger-villet. 2007.

CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial**: crônica da Belle Époque paulistana. São Paulo: Senac, 2001.

CAMARGOS, Márcia. **Entre a vanguarda e a tradição**: os artistas brasileiros na Europa (1912 – 1930). São Paulo: Alameda, 2012.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.

CANDIDO, Antonio. **Um funcionário da monarquia**: ensaio sobre o Segundo Escalão. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CARDOSO, Raphael. Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. **Oitocentos**: arte brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ/ DezenoveVinte, 2008.

CARVALHO, M. E. G. de. **Os Deputados brasileiros nas Cortes Geraes de 1821**. Porto Chardon, 1912.

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 – 1914). Tese (Doutorado em História da Arte). Paris: Universidade de Paris I, 1999.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes (org). **185 anos de Escola de Belas Artes**. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ – EBA, 2001 – 2002.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **O conceito de modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Relatório Final apresentado ao CNPQ. Rio de Janeiro, 2004.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Belmiro de Almeida (1858 – 1935), Oscar Pereira da Silva (1867 – 1939) e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887** apresentada no Comitê Brasileiro de História da Arte (2006).

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Os embates no meio artístico carioca em 1890**: antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. In: *19&20*. Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A pintura histórica em dois concursos da AIBA – 1865 e 1887. In: MALTA, Marize. **30 anos do Museu D. João VI**. O Ensino Artístico, A História da Arte e o Museu D. João VI. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ, 2010.

CAVENAGHI, Airton José. **A construção da memória historiográfica paulista**: Dom Luiz de Céspedes Xeria e o mapa de sua expedição de 1628. *Anais do Museu Paulista*. Vol. 19. Jan-jun, 2011.

CARVALHO, José Murilo de. **A Construção da Ordem**: a elite política imperial/ **Teatro de sombras**: a política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CHAGAS, Franco (et all). **Quadros da história de Portugal**. Lisboa: Papelaria Guedes, 1917.

CHASTEL, Andre. **Le geste dans l'Art**. Paris: Editions Liana Levi, 2001.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. **L' État & les Artistes**: De la Restauration à la monarchie de Juillet. 1815 - 1833. Paris: Flammarion, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre a arte e história no Museu Paulista. In: FABRIS, Annateresa. **Arte e política**: algumas possibilidades de leitura. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 1998.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Bandeirantes ao chão**. Revista de Estudos Históricos, Arte e História. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, 2002, n. 30.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, história e heróis no século XIX**: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”. Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas: IFCH: Unicamp, 2005a.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Bandeirantes na contramão da história**: um estudo iconográfico. Projeto História: artes da história e outras linguagens. São Paulo: PUC-SP, 2005b, n. 24.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Introdução. In: Dossiê Pintura de História. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 39, 2007.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Vitor Meireles, Pedro Américo e Henrique Bernardelli: outras leituras. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. (org.) Dossiê Pintura de História. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 39, 2007.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Diálogos da História da Arte: as apropriações na pintura histórica. In: RIBEIRO, Marília Andrés; FREIRE, Luís Alberto Ribeiro (org.). **Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte, 2008.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **A pintura de história no Brasil do século XIX**: panorama introdutório. Revista Arbor Ciência, Pensamiento y Cultura. Nov. – Dez. 2009.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. “Representação oitocentistas dos índios no Brasil”. In: PARANHOS, Kátia (et all.) **História e Imagem**: textos visuais e práticas de leituras. Minas Gerais: FAPEMIG/ Mercado das Letras, 2011.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Desbravadores do Brasil Colônia: disputas iconográficas. **Caiana #3**. Buenos Aires, 2013.

COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Tese (Livre-docência). Campinas: UNICAMP- IFCH, 1997.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005.

COLI, Jorge. Introdução à pintura de História In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira.(org.). Dossiê Pintura de História. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Vol 39, 2007.

CÔRTE-REAL, Manuel. **O Palácio das Necessidades**. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1983.

D'ALMEIDA, Fábio. Questões de percepção no método de ensino na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: MALTA, Marize. **30 anos do Museu D. João VI. O Ensino Artístico, A História da Arte e o Museu D. João VI**. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ, 2010.

D'ALMEIDA, Fábio. **"O maior dos pintores brasileiros, o menos brasileiro dos pintores"**: Pedro Américo entre arte, a ciência e um outro nacional. Tese (Doutorado em andamento em Artes Visuais). ECA - USP.

DAZZI, Camila Carneiro. "Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia da Unicamp**. n. 10, jul. - dez, 2008.

DAZZI, Camila Carneiro. **"Pôr 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 (Doutorado em História da Arte). EBA – UFRJ, 2012.

DE LUCA, Tânia Regina. São Paulo e a construção da identidade nacional. In: FERREIRA, Antonio Celso (et. al). **Encontros com a história**: percursos históricos e historiográficos de São Paulo. São Paulo: Unesp/ Fapesp/ Anpuh- SP, 1999.

DIARIO DAS CORTES GERAES, EXTRAORDINARIAS, E CONSTITUINTES DA NAÇÃO PORTUGUEZA. Segundo Anno da Legislatura. Tomo VI, Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1822.

DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. **Anais do Museu Paulista**. Junho, Vol. 14, nº 1, 2006.

DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia**: Felix-Émile Taunay e o Brasil (1824 – 1851). Campinas: Editora Unicamp, 2009.

DIAS, Elaine. Os retratos de D. Pedro II no acervo do Museu Paulista. In: **XXXII Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA)**. Outubro de 2012

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **A Interiorização da Metrópole e outros estudos**. (1972) São Paulo: Alameda, 2005.

DIENER, Pablo. Os artistas da Expedição de G. H. von Langsdorff. In: COSTA, Maria de Fátima G. **O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 13; COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 4, Ano IV. Out./ Nov./ Dez. de 2007.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 1989

DOLCI, Mariana de Carvalho. **Personagem imortal**: a construção da memória de Tiradentes no Museu Paulista e no Museu da Inconfidência. Dissertação (Mestrado em História Social). PUC -SP, 2014.

ELIAS, Maria José. **Museu Paulista**: história e memória. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 1996.

FERNANDES, Vidal Neto. **Os caminhos da arte**: o ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes – 1850 – 1890. Tese (Doutorado em História Social) Rio de Janeiro: UFRJ – EBA, 2001.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. In: GOMES, Sonia Pereira (org.) **185 Anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: PPVA – UFRJ, 2001 - 2002.

FERREIRA, Antonio Celso. **A epopéia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Unesp, 2001.

FERREIRA, Felix. Exposição Geral de 1884. In: **Belas Artes**: estudos e apreciações. (Introdução e notas por Tadeu Chiarelli). São Paulo: Zouk Editora, 2012.

FERRETTI, Danilo José Zioni. **A construção da paulistanidade**: identidade, historiografia e política em São Paulo (1856 - 1930). Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 2004.

FILHO, José Costa de Oliveira. Técnicas construtivas. In: WITTER, José Sebastião (Direção Geral). **Museu Paulista**: um monumento no Ipiranga. História de um edifício centenário e de sua recuperação. São Paulo: Federação e Centro das Industrias do Estado de São Paulo, 1997.

FILHO, José Costa de Oliveira. O Monumento à Independência - registros de arquitetura. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 10/ 11. 2002 - 2003.

FLORENCE, Hercules. **Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas - de 1825 a 1829**. (tradução Visconde de Taunay). São Paulo: Editora Melhoramentos, 1941.

FLORENCE, Hercules. Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

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. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). IA – Unicamp, 2012.

FORMICO, Marcela. **Oscar Pereira da Silva, último bolsista do Império**. Comunicação apresentada no XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Universidade de Brasília (UNB). 2012.

FRANÇA, José Augusto. **A Arte em Portugal no Século XIX**. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura no Brasil**: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Tip. Röhe, 1916.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

GAEHTGENS, Thomas W. **Versailles**: De la résidence royale au musée historique. Le galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe. Paris: Albin Michel, 2005.

GEORGEL, Chantal. L' histoire au musée. In: AMALVI, Christian (org.). **Les lieux de l' histoire**. Paris: Armand Colin, 2005.

GINZBURG, Carlo. **Investigando Piero**. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

GLEZER, Raquel. **Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo**. São Paulo: Alameda, 2007.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. **A crítica de arte em Oscar Guanabarro**: artes plásticas no século XIX. Dissertação (mestrado em História da Arte). IFCH – Unicamp, 2006.

GUARILHA, Hugo. **A questão artística de 1879**. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Campinas: Unicamp: IFCH, 2005.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. **Memória, história e historiografia**. In: TOSTES, Vera et al (org.) História representada: o dilema dos museus. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Do litoral para o interior: Capistrano de Abreu e a escrita da história oitocentista. In: CARVALHO, José Murilo de. & NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. **Repensando o Brasil do Oitocentos**: cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro, 2009.

GUILHOTI, Ana Cristina; LIMA, Solange Ferraz de; MENESES, Ulpiano Bezerra de. Às margens do Ipiranga: um monumento-museu. In: **Às margens do Ipiranga**: 1890-1990. (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu Paulista da USP, 1990.

HASKELL, Francis. The manufacture of the past in nineteenth century painting. **Past and Present**. n. 53. nov. 1971.

HASKELL, Francis. **History and its Images**. New Haven: Yale University Press, 1993.

IHERING, Hermann von. História do Monumento do Ypiranga e do Museu Paulista pelo Dr. Hermann Von Ihering. In: Revista do Museu Paulista. **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Typ. a Vapor de Hennies Irmãos, 1895.

HESSEL, Rodolfo Jacob. **Iconografia moçoieira**: imagens e ideologia. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

HOBSBAWM, Eric. Introdução. In: ____ & RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Monções**. São Paulo: Companhia das Letras, (1945) 2014.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PEDROSA, Mário. Da ‘Missão’ à Semana de Arte Moderna. In: **Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: EDUSP, 1998.

KOVENSKY, Julia. **Araújo-Porto Alegre**: singular & plural. São Paulo: IMS (Catálogo de Exposição), 2014.

LAPA, Pedro & SILVEIRA, Maria de Aires (org.). **Arte Portuguesa do Século XIX**. (Catálogo de Exposição). Volume 1. Lisboa: MNAC - Museu do Chiado, s./d.

LEAL, Elisabete. “Queremos o fim da academia que não se ocupa das artes”: insubmissão e revolta da juventude artística na passagem para a república no Brasil. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. **Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ/ DezenoveVinte, 2008.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LÉPINAY, François Macé de. **Peintures et sculptures du Panthéon**. Paris: Éditions du Patrimoine, 1997.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura: textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, p 2006.

LIMA JUNIOR, Carlos. As Monções como tema: Almeida Junior e Oscar Pereira da Silva; uma análise comparativa. In: **Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro, 2010.

LIMA JUNIOR, Carlos. Apressados pincéis. Uma das primeiras pinturas a retratar a República ficou desconhecida por mais de um século, e tem agora seu paradeiro desvelado. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ano 10. Janeiro de 2015.

LIMA, Oliveira. **O movimento da Independência, 1821 - 1822**. (6ª edição, 1922). Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

LIMA, Solange Ferraz de. & CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**. São Paulo: Universidade de São Paulo, nova série, n.1, 1993.

LIMA, Valeria Alves Esteves. A Viagem de um pintor de História: Debret e sua obra. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira (org.). Dossiê Pintura de História. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, Vol. 39, 2007.

LISBOA, José da Silva. **História dos Principais Sucessos Políticos do Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1826. 2v.

LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). São Paulo: ECA/ USP, 1980.

LOVE, J. **A locomotiva: São Paulo na federação brasileira. 1889-1937**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

LUCA, Tânia Regina de. **A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. **A Utopia do Poderoso Império - Portugal e Brasil: bastidores da política. 1798 - 1822**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. Memória da Independência: Marcos e Representações Simbólicas. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v. 15, nº 29, 1995.

MAKINO, Myoko. “Pintura no Museu Paulista”. In: Oliveira, C. H. L. S. **Museu Paulista: novas leituras**. São Paulo: Museu Paulista, 1995.

MARINS, Paulo Cesar Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP**, v. 14, 2007.

MARQUES, Luiz. **30 Mestres da pintura no Brasil**. 30 Anos Credicard. São Paulo, 2001.

MATTOS, Claudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista**, ano 6, vol. 7, n. 007. P. 123-148, 2003.

MELO, Pedro Américo de Figueredo e. O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil. (Florença: Stampa, 1888). Reproduzindo in: OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles & MATTOS, Claudia Valladão de. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp/ Museu Paulista/ Imprensa Oficial, 1999.

MELO, Pedro Américo de Figueredo e. **Alguns discursos**. 2ª parte. Florença: Imprensa de l'Arte Della Stampa, 1888.

MENESES, Ulpiano Bezerra T. de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História. In: **As margens do Ipiranga: 1890-1990**. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1990. (catálogo de exposição).

MENESES, Ulpiano Bezerra T. de. **Pintura histórica: documento histórico?** In: Como explorar um museu histórico. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1992.

MENESES, Ulpiano Bezerra T. de.. O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da Memória. In: **Como explorar um museu histórico**. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1992.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico**. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo. Nova Série, v. 2, p. 9 – 42, jan./ dez. 1994a.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Museu Paulista. **Estudos Avançados**, V. 8, n. 22, 1994b.

MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. Companhia das Letras, 2003.

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MIGLIACCIO, Luciano. **O Século XIX**. In: *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo – Associação Brasil 500 anos, Artes Visuais, 2000.

MIGLIACCIO, Luciano. **Arte brasileira del secolo XIX**. Udine: Forum, 2007.

MIGLIACCIO, Luciano. A recepção dos gêneros europeus na pintura brasileira. In: CAVALCANTI, Ana Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (orgs) **Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/ UFRJ, 2008.

MIYOSHI, Alex. Os primórdios de uma galeria de arte em São Paulo: relações entre o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado de São Paulo no início do século XX. In: MALTA, Marize. (org.) **Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/ XX)**. 195 anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, 2012.

MONOGRAPHIA do Theatro Mvncipal de São Paulo pvblicada no dia da inauguração. XI - Setembro - MCMXI.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra: índios e bandeiras nas origens de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, (1994) 2009.

MONTEIRO, Michelli Scapol. **Fundação de São Paulo**, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana. Dissertação (Mestrado em Fundamentos da Arte e da Arquitetura). FAU-USP, 2012.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. . Uma interpretação da história do Brasil nas telas de Oscar Pereira da Silva para a Vila Penteado. In: MARTINS, Maria Lucia Refinetti. (Org.) **Vila Penteado 1902-2012: pós-graduação 40 anos**. 1ed.São Paulo: FAUUSP, 2012, v. 1

MORAES, Alexandre José de Melo. **História do Brasil-Reino e do Brasil-Império**. (1871 - 1873). 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982, 2 t.

MORAES, Fábio Rodrigo de. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003, vol. 16, n. 001.

MOTTA JUNIOR, Cesario. Porto Feliz e as 'Monções' para Cuyabá. In: **Almanach Litterario de S. Paulo**. 1884.

MUSEU DE AGUARELA ROQUE GAMEIRO. Catálogo de Exposição. Minde: Centro de Artes e Ofícios Roque Gameiro, 2009.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Pintura portuguesa: acervo do MNBA*. Fundação Cultural Brasil – Portugal: Rio de Janeiro, 1990.

MUSEU PAULISTA da USP. **Imagens Recriam a História**. (Curadoria de Paulo César Garcez Marins/ Solange Ferraz de Lima). São Paulo, 2007.

NASCIMENTO, Ana Paula. **Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895 – 1929)**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: FAU – USP, 2009.

NASCIMENTO, Carlos Silva do. **Uma escrita pessoal da crise: o Barão de Cotegipe e a queda do Império**. São Paulo: Anpuh, 2011.

NEVES, Lucia Bastos. **Corcundas, constitucionais e pés de chumbo: a cultura política da Independência, 1820 - 1822**. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 1999.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC- SP, n. 10. Dez. 1993.

OLIVEIRA, Cecília Helena de. **A Astúcia Liberal**. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 1987.

OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles. Política e memória: Gonçalves Ledo e a questão da independência. In: BRESCIANI, M. S., SAMARA, E. M. (org.) **Jogos da política, imagens, representações, práticas**. São Paulo: Anpuh, Fapesp, Marco Zero, 1992.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. **Anais do Museu Paulista**. v. 3, 1995.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O Museu Paulista e o imaginário da Independência. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. (Org.). **Museu Paulista: novas leituras**. São Paulo: Museu Paulista da USP/ Imprensa Oficial, 1999.

OLIVEIRA, Cecília Helena de. Salles & MATTOS, Claudia Valladão de. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. **"O espetáculo do Ypiranga"**: mediações entre história e memória. Tese (Livre-Docência). Museu Paulista da USP, 1999.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **As Festas que a República manda guardar**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 2, n. 4, 1989.

OLIVEIRA JUNIOR, Paulo Cavalcante. **Affonso d' Escragnolle Taunay e a construção da memória bandeirante**. Dissertação (Mestrado em História). IFCS - UFRJ, 1994.

PAULITSCHI, Vivian da Silva. **Impasses no exercício da feminilidade e da maternidade no tríptico *La Faiseuse D'Ange* do pintor Pedro Weingärtner (1853-1929)**. Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas: IFCH/ Unicamp, 2009.

PERUTTI, Daniela Carolina. **Almeida Júnior, gestos feitos de tintas**. São Paulo: Alameda, 2011.

PITTA, Fernanda Mendonça. Preservando o passado, apagando o presente: a documentação dos hábitos caipiras nas pinturas de José Ferraz de Almeida Júnior do Museu Paulista. In: **III Annual Forum of Emerging Scholars Synchronicity in Latin American and USA Latino Art from the 19th century to the Present**, 2013 (no prelo).

PITTA, Fernanda Mendonça. **"Um povo pacato e bucólico"**: costume e história na pintura de Almeida Júnior. Tese (Doutorado em Artes Visuais). ECA-USP, 2013.

PITTA, Fernanda Mendonça. **Os pincéis escrevem a história no “Teatro da Memória” – O trabalho artístico, intelectual e político de Benedito Calixto nas encomendas de retratos históricos do Museu Paulista (1900-1906)**. Relatório de Pesquisa. (inédito).

Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Volume XIII. São Paulo: Typ. do Diário Oficial, 1911.

RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. **O museu doméstico**. São Paulo: 1890 – 1920. Dissertação de mestrado. ECA – USP, 1992.

ROCHA, Antonio Penalves. **A recolonização do Brasil pelas Cortes**: História de uma invenção historiográfica. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

ROQUE GAMEIRO: o mar, a serra, a cidade. Catálogo de Exposição. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2014.

ROSSI, Mirian Silva. Circulação e mediação da obra de arte na belle époque paulistana. **Anais do Museu Paulista**. Vol. 6/ 7. 2003.

ROSSETO, Lourdes; TURAZZI, Maria Inez. **Vitor Meirelles**: novas leituras. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

SALLES, Ricardo. La Guerra de Paraguay, la cuestión servil e la cuestión nacional en Brasil (1866 – 1871). In: STUVEN, Ana María & PAMPLONA, Marco (org). **Estado y Nación en Chile y Brasil en el siglo XIX**. Santiago: Ediciones UC, 2009.

SANTIAGO, Richard. **Parnaso Paulistano** - A história física do Theatro Municipal de São Paulo (1911 - 2012). Tese (Doutorado em andamento em História). Unicamp.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História e Imagem**: um exercício e uma questão de método. (mimeo).

SCHWARCZ, Lilia Moritz..“**Os guardiões de nossa história oficial**: os institutos históricos e geográficos brasileiros. São Paulo: Idesp, 1989.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Os Institutos Históricos e Geográficos. In: **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo de Zé Carioca: nota sobre uma identidade mestiça e malandra. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. N. 29, ano 10, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Sobre uma certa identidade paulista”. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida. (Org.) **São Paulo**: uma viagem no tempo. São Paulo: CIEE, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Katri; STUMPF, Lúcia Klück & LIMA JUNIOR, Carlos. **A Batalha do Avaí - a beleza da barbárie**: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SÉRIE, Pierre. **La peinture d' histoire en France: 1860 - 1900**. Paris: Arthena, 2014.

SILVA, Francisco Manuel Pereira da. **História da fundação do império brasileiro**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864 - 1868, 7 v.

SILVA, Maria do Carmo Couto da Silva. **Rodolpho Bernardelli, escultor moderno**: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República. Tese (Doutorado em História da Arte e da Cultura). IFCH – Unicamp, 2011.

SILVA, Rosangela de Jesus. **O Brasil de Angelo Agostini**: política e sociedade nas imagens de um artista (1864 – 1910). Tese (Doutorado em História da Arte e da Cultura). Campinas: IFCH – Unicamp, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Entre convenções e discretas ousadias**: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. Revista Brasileira de Ciências Sociais, ANPOCS, v. 17, n. 50, 2002.

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, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Les portraits de l' Imperatrice**. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. In: Les femmes dans les Amériques: Féminismes, études de genre et identités de genre dans les Amériques, XIX et XXe siècles. Actes du colloque international à Aix-en-Provence, décembre, 2013. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org>. Acesso em novembro de 2014a.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti & STUMPF, Lucia Klück. O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República. In: **Teresa**. Revista de literatura brasileira. n. 14. FFLCH - USP, n. 14, São Paulo: Editora 34, 2014b.

SINGH JR. Oséas. **Partida da Monção**: tema histórico em Almeida Júnior. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Campinas: IFCH/ Unicamp, 2004.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria coroada**: o Brasil como corpo político autônomo 1780 - 1831. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

SOUZA, Jonas Soares. O papel das monções na expansão geográfica: história e memória. **D.O.E.** Poder Exec., Seq I, São Paulo, 109, abril, 1999.

SOUZA, Washington Luis Pereira de. **Na Capitânia de São Vicente**. 1ª edição 1927. Brasília: Edições do Senado Federal, 2004.

SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

SQUEFF, Letícia. **Uma Galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Edusp, 2012.

STUMPF, Lúcia Klück. **A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antonio Parreiras**. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). IEB - USP, 2014.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores paisagistas: São Paulo, 1890 a 1920**. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial do Estado, 2002.

TARASANTCHI, R. S. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Mercado das Artes, 2006.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Turim 1911: vestígios de uma exposição universal**. (Catálogo de Exposição). Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

TAUNAY, Affonso d' Escragnolle Taunay. Discurso de posse pelo Dr. Affonso d' Escragnolle Taunay. Sócio Effectivo do Instituto. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Volume XVII, 1912.

TAUNAY, Affonso d' E. **À Glória das Monções**. Discurso proferido, a 26 de abril de 1920, em Porto Feliz, ao se desvendar a columna rostral commemorativa das monções. São Paulo: Casa Editora "O Livro", 1920.

TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. **História Geral das Bandeiras Paulistas**: escrita á vista de avultada documentação inedita dos archivos brasileiros, hespanhoes e portuguezes. Tomo I. São Paulo: Typ. Ideal H. L Canton, 1924.

TAUNAY, Afonso d' Escragnolle. **Guia de Secção Histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1937.

TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. Iconografia das monções - a contribuição notabilissima documental de Hercules Florence, única e insubstituível. In: **Relatos monçoeiros**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981 (1ª edição 1954).

THUILLIER, Jacques. **Peut-on parler d'une peinture "pompier"?** Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

VALLE, Arthur. **Pintura decorativa na 1ª República: formas e funções**. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007.

VALLE, Arthur. "Transnational Dialogues in the Images of A Ilustração, 1884 - 1892. **RIHA Journal 0115**. January, 2015.

VARNHAGEN, Adolpho de. **História Geral do Brazil**: isto é do seu descobrimento, colonização, legislação, desenvolvimento, e de declaração da Independência e do Império, escripto em presença de muitos documentos inéditos recolhidos nos archivos do Brazil, de

Portugal, da Hollanda, e dedicada a Sua Magestade Imperial o Senhor D. Pedro II. Rio de Janeiro: Laemmert, 1857, Tomo II.

VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. História da Independência do Brasil. 2ª edição. Rio de Janeiro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, 1916.

VIEIRA, Samuel Mendes. **À Flor da Pele**: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX. Dissertação (Mestrado em História). ICH - UFJF, 2014.

XAVIER, Hugo. **Domingos Sequeira**. Pintores Portugueses. n. 4. IH - Instituto de História da Arte. Lisboa: QuidNovi, 2010.

ZILIO, Carlos. A modernidade efêmera: anos 80 na Academia. In: PEREIRA, Sonia Gomes. **180 anos de Escola de Belas Artes**. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1996.

WEINBERG, H. Barbara. The lure of Paris for American painters, 1850 - 1910. In: **The lure of Paris for American painters**, 1850 - 1910. Oklahoma: The Oklahoma City Museum of Art, 2003.

WHITE, Harrison & Cynthia. **La carrière des peintres aux XIX^e siècle**. (1965) Paris: Flammarion, 2009.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ANEXO A- Termo de Contrato de Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti**Artistas. S/ d.****Pasta 29 - APMP/ FMP - Direção e Administração**

Pelo presente contracto que assignam de uma parte o Governo do Estado de São Paulo, representado pelo _____ e os artistas Professores Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti contractam-se as obrigações seguintes:

Obrigam-se os proponentes Professores Oscar Pereira da Silva e D. Failutti a

- I -

Realisar a decoração da sanca que circunda a claraboia da escadaria monumental do Museu Paulista, decoração constante de vinte e dous paineis dezoito dos quaes deverão ser pintados retratos de proceres da Independencia brasileira e nos quatro demais, complementares, motivos decorativos panoplicos e relembradores de attributos nacionaes. Os originaes dos retratos serão fornecidos pela Directoria do Museu Paulista e os seus paineis contarão das effigies circundadas de elementos decorativos cujo typo deverá ser submettido a approvação do Governo do Estado, ficando subentendido que a decoração abrangerá a totalidade dos paineis como espressamente o indica a natureza da architectura.

- II -

A entregar todo o serviço prompto ao se completar um anno contado do dia em que a Comissão das Obras da Independencia ou seu delegado, entregar aos proponentes os andaimes indispensaveis para a realização dos serviços.

- III -

Ao empregar no preparo da parede da sanca, e na pintura da mesma material de qualidade superior pela fixidez e inalterabilidade das cores.

- IV -

A só executar os retratos depois de aceitação dos esboços prévios pela direcção do Museu Paulista.

Obriga-se o Governo do Estado de São Paulo:

- I -

A pagar uma primeira prestação no valor de quinze contos de reis (15:000\$000) por ocasião da assignatura deste contracto [à lápis] outros de 7 contos quando estiver executada um quarto do serviço total.

Uma terceira de quinze (15:000\$000) quando os proponentes tiverem entregue e prompta a metade do serviço e uma quarta das restantes vinte contos de reis (20:000\$000) ao receber e apurar (?) o Governo do Estado o serviço concluído e entregue.

Ao presente contracto dão os contractantes o valor de _____ contracto que só será rescindindo por mutuo acordo ou pela violação de qualquer das suas clausulas. E estando ambas as partes accordes mandaram passar o presente em duas vias, a primeira selada proporcionalmente % o valor, documentará o Governo do Estado e a segunda com sello de folha, documentará os proponentes a execução do serviço.

Para inteira validade e completa firmeza dos direitos de cada uma das partes goza, como das obrigações que assumem assignar o presente comprommetendo-se por si e seus herdeiros e sucessores tudo de conformidade com o que dispõe o Código Civil da Republica e leis em vigor e o fazem perante testemunhas.