

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

Paula Nathaiane de Jesus da Silva

A noite no Museu Mariano Procópio: uma pintura alegórica de Oscar Pereira da Silva

Juiz de Fora

2020

Paula Nathaiane De Jesus Da Silva

A Noite no Museu Mariano Procópio: uma pintura alegórica de Oscar Pereira Da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Orientador: Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Júnior

Juiz de Fora

2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Paula Nathaiane de Jesus da.
A Noite no Museu Mariano Procópio: : uma pintura alegórica de Oscar Pereira Da Silva / Paula Nathaiane de Jesus da Silva. -- 2020.
193 f. : il.

Orientador: Martinho Alves da Costa Júnior
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2020.

1. Pintura alegórica. 2. Arte brasileira. 3. Oscar Pereira da Silva. 4. Nu feminino. 5. Brasil República. I. Júnior, Martinho Alves da Costa, orient. II. Título.

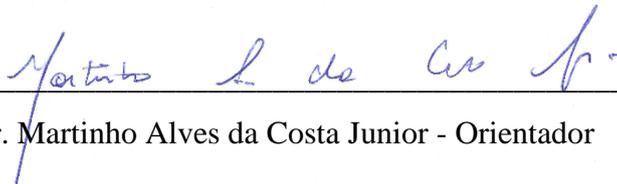
Paula Nathaiane De Jesus Da Silva

A Noite no Museu Mariano Procópio: uma pintura Alegórica de Oscar Pereira Da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de MESTRA EM HISTÓRIA.

Aprovada em 17/07/2020.

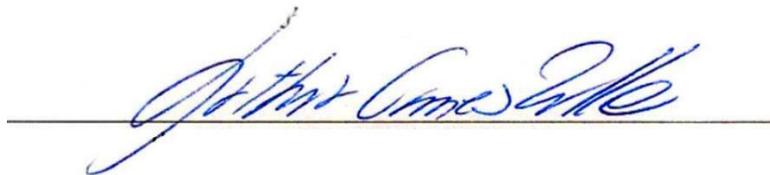
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior - Orientador



Profa. Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago (UFJF)



Prof. Dr. Arthur Gomes Valle (UFRRJ)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por todas as possibilidades que tem me proporcionado e capacidade para superar e enfrentar obstáculos. Agradeço a minha irmã gêmea, Priscila Thainara e minha mãe Alessandra Justino, pelo carinho e conforto em momentos que foram duvidosos no percurso da elaboração desta pesquisa. Ao meu companheiro e parceiro de vida Eugênio Santos, que tem me acompanhado desde a graduação. Obrigada pelo amor, estímulo, suporte emocional e por acreditar desde o início na minha capacidade enquanto ser humano e profissional.

Ao meu orientador, o Professor Dr. Martinho Alves da Costa Júnior pela orientação e paciência. Pela exequibilidade de maturidade intelectual adquirida, seja nas aulas ministradas, orientações, reuniões e encontros. A professora Dr.^a Maraliz Christo pelo olhar atento e preciso, que tanto me auxiliou a ver e questionar meu objeto de pesquisa. A estes professores: obrigada por me ensinar a ver, por apurar em mim o amor pela história da arte. Aos professores(a) Dr.^a Renata Zago e Dr. Arthur Vale, que compuseram minha banca de qualificação e defesa desta dissertação. Obrigada pelas leituras e ricas contribuições que agregaram elementos fundamentais e norteadores para que essa pesquisa se findasse.

Aos colegas do Laboratório de História da Arte, pelas contribuições e trocas intensas acerca da pesquisa e convivência durante esta minha trajetória nos seminários, palestras e outros eventos do LAHA- é sempre motivador ouvir sobre os trabalhos de vocês e aprender com eles. Obrigada pelo envio de cada representação do anoitecer. Sempre me felicitava ao descobrir uma nova alegoria! Agradeço em especial a Naiany Araújo, pela amizade, pelo apoio nos momentos difíceis, por me ouvir quando precisava, pelas leituras e críticas feitas a este trabalho. Sua amizade tornou este processo menos solitário. Agradeço também a Luisa Vianna, pela atenção com minha pesquisa, sempre pronta a me auxiliar com diversas dúvidas que surgiram durante este percurso, desde o processo seletivo até a revisão final deste trabalho.

A Carlos Lima Júnior – amizade que a pesquisa me logrou. Obrigada pelas trocas, informações e conversas. Seus textos sobre o Oscar Pereira da Silva foram essenciais em minha pesquisa. Obrigada, xará de pesquisa. A Gabriella Moura, pelo excelente trabalho e cuidado com a revisão técnica deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em História que me proporcionou oportunidades únicas e principalmente o rico conhecimento adquirido através de disciplinas ministradas com excelência e seriedade.

Aos funcionários do Museu Mariano Procópio por atenderem as minhas solicitações e demandas com tanto afinho, seriedade e carinho. Em especial a Priscila, Sérgio, Vinicius e Eduardo (minha laranjinha). Este último, agradeço carinhosamente por ter se doado tanto para que essa pesquisa se realizasse, seu auxílio foi fundamental na execução da mesma. Obrigada por compartilhar comigo fontes preciosas que foram norteadoras para que esta pesquisa se concluísse. Ganhei um amigo!

Aos funcionários do Museu de Arte Murilo Mendes, em especial a Lucília, Paulo, Val, Tom e os colegas de trabalho, Moane, Raissa, Poliana e Mariana. Que me acompanharam desde a graduação, de perto todo o meu percurso durante o processo seletivo para ingresso no mestrado e vibraram junto comigo ao resultado positivo e o desenvolver desta pesquisa. Muito obrigada! Agradeço também a própria instituição com seu acervo maravilhoso que me auxiliou na execução do projeto de pesquisa deste texto, principalmente o Acervo Dormevilly – meu xodó enquanto fui estagiária por quase três anos nesta instituição. Aprendi muito durante este período.

Aos funcionários do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, por me receberem com competência e atenção as minhas solicitações e demandas.

A CAPES, pelo financiamento no meu último ano de mestrado. Certamente sem este auxílio esta pesquisa não chegaria ao resultado final. Espero sinceramente que este recurso não se finde e que assim como eu, outros pesquisadores tenham a oportunidade de poder contar com este amparo para desenvolver em toda sua plenitude suas pesquisas.

Enfim, foram muitas pessoas que participaram juntamente comigo desta jornada e de antemão, peço perdão se omiti algumas delas. Mas a aqueles não mencionados, sintam-se gratificados por estas palavras.

RESUMO

Esta pesquisa possui como objetivo o estudo da tela do artista brasileiro Oscar Pereira da Silva (1865-1939) intitulada *A noite*, e hoje integra o acervo do Museu Mariano Procópio, executada no ano de 1927. Artista conhecido por ter realizado diversos gêneros de pintura, nos dedicamos neste trabalho a estudar principalmente o alegórico, uma lacuna nos estudos sobre o pintor e que nosso objeto colabora em sua compreensão. Portanto, este trabalho se propõe a perceber por meio de *A noite* como o gênero alegórico é concebido no cenário das artes brasileira, sobretudo, como a pintura se apresenta de forma híbrida, se manifestando também como um nu feminino. Através da trajetória da tela e da própria biografia de Pereira da Silva, procuramos estabelecer uma relação do artista com outros e compreender a representação feminina sob seus pinceis. Por meio de análise de imagens, a trajetória de *A noite*, rede de sociabilidade de Pereira da Silva e uma bibliografia especializada, podemos concluir que a pintura de Oscar não se apresenta como uma alegoria comum, se comparada com outras. Apresentando em sua composição uma fatura distinta e que dialoga com a sua produção do feminino, preservando o modelado do corpo e o tom da pele. Compreendemos também que em âmbito nacional, a pintura alegórica foi empregada pela República brasileira como uma investida na criação de um símbolo nacional, porém, a utilização da pintura alegórica entra em desuso por concentrar sua representação na imagem da mulher – que não tinha espaço na política brasileira. Além de traçarmos uma rede de sociabilidade entre Oscar Pereira da Silva e o artista Pedro Américo, sendo indicado pela pesquisa, que o primeiro nutria uma admiração pelo segundo, expressa através de *A noite*.

Palavras-chave: Oscar Pereira da Silva. Alegoria. Nu feminino. Arte brasileira.

ABSTRACT

This research aims to study the canvas by the Brazilian artist Oscar Pereira da Silva (1865-1939) entitled *The night*, and today it is part of the collection of the Mariano Procópio Museum, executed in the year 1927. Artist known for having made several types of painting, we dedicate ourselves in this work to study mainly the allegorical, a gap in the studies about the painter and that our object collaborates in his understanding. Therefore, this work aims to perceive through *The Night* how the allegorical genre is conceived in the Brazilian arts scene, above all, how the painting presents itself in a hybrid way, also manifesting itself as a female nude. Through the trajectory of the canvas and Pereira da Silva's own biography, we seek to establish a relationship between the artist and others and understand the female representation under his brushes. Through image analysis, the trajectory of *The night*, Pereira da Silva's sociability network and a specialized bibliography, we can conclude that Oscar's painting does not present itself as a common allegory, when compared with others. Presenting in its composition a distinct invoice that dialogs with its production of the feminine, preserving the body shape and the skin tone. We also understand that, at the national level, allegorical painting was used by the Brazilian Republic as an onslaught in the creation of a national symbol; however, the use of allegorical painting is no longer used as it concentrates its representation of the image of women - which had no space in politics Brazilian. In addition to drawing a network of sociability between Oscar Pereira da Silva and the artist Pedro Américo, being indicated by the research, that the first nurtured an admiration for the second, expressed through *The night*.

Keywords: Oscar Pereira da Silva. Allegory. Female nude. Brazilian art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva.....	18
Figura 2 - <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva.....	24
Figura 3 – <i>Allegory of night</i> (1891), de Leon Frédéric.....	28
Figura 4 – Página do Catálogo de leilão (1933) com <i>A noite</i>	48
Figura 5 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva	50
Figura 6 – <i>Folhas de outono</i> (1886), de Horácio Hora	50
Figura 7 – <i>Folhas de outono</i> (1886), de Horácio Hora. Detalhe	52
Figura 8 - <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva. Detalhe	52
Figura 9 – <i>Folhas de outono</i> (1886), de Horácio Hora. Detalhe	53
Figura 10 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva. Detalhe.....	53
Figura 11 – <i>Retrato do engenheiro Ramos de Azevedo</i> , de Oscar Pereira da Silva	75
Figura 12 – <i>A República</i> , de Décio Villares	82
Figura 13 – <i>Alegoria a República</i> (1922), de Joaquim Machado.....	82
Figura 14 – <i>The Republic</i> (1848), de Honoré Daumier	83
Figura 15 – <i>A República</i> (1896), de Manuel Rodrigues	83
Figura 16 – <i>A liberdade guiando o povo</i> (1830), de Eugène Delacroix	84
Figura 17 – <i>A pátria</i> (1919), de Pedro Bruno.....	87
Figura 18 – <i>Arte e pátria</i> (1900), de Carlo de Servi.....	87
Figura 19 – <i>A escrava romana</i> (1894), de Oscar Pereira da Silva	92
Figura 20 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva	94
Figura 21 – <i>Odalisca</i> (c 1900), de Oscar Pereira da Silva	96
Figura 22 – <i>Sansão e Dalila</i> (1893), de Oscar Pereira da Silva	96
Figura 23 – <i>Odalisca</i> (1913), de Oscar Pereira da Silva	97
Figura 24 – <i>Salomé</i> , de Oscar Pereira da Silva.....	97
Figura 25 – <i>Salomé</i> , de Oscar Pereira da Silva.....	98
Figura 26 – <i>Lydia</i> , de Oscar Pereira da Silva	102
Figura 27 – <i>Durante a pose</i> (1914), de Oscar Pereira da Silva.....	103
Figura 28 – <i>Dorso de mulher</i> (1893), de Oscar Pereira da Silva	104
Figura 29 – <i>Nu (inacabado)</i> , de Oscar Pereira da Silva	106
Figura 30 – <i>Nu feminino</i> (1934), de Oscar Pereira da Silva.....	106
Figura 31 – <i>Uma odalisca, dita a Grande Odalisca</i> (1814), de Jean-Auguste Dominique Ingres.....	107

Figura 32 – <i>Mulher nua reclinada</i> (1937-39), de Oscar Pereira da Silva	108
Figura 33 – <i>Mulher com turbante</i> (1930), de Oscar Pereira da Silva.....	110
Figura 34 – <i>Durante a pose</i> (1914), de Oscar Pereira da Silva.....	111
Figura 35 – <i>Mulher com vaso e flores</i> , de Oscar Pereira da Silva.....	112
Figura 36 – <i>A vila de Vétheuil</i> (c.1881),.....	112
Figura 37 – <i>Praia d’Enseada Guarujá</i> (1930), de Oscar Pereira da Silva.....	113
Figura 38 – <i>Banco no jardim de Versailhes</i> (1882), de Édouard Manet.....	113
Figura 39 – <i>Nu</i> (1934), de Gastão Worms.....	116
Figura 40 - <i>Nu</i> (1936), de Túlio Mugnaini	116
Figura 41 – <i>Carmelina</i> (1903), de Henri Matisse.....	116
Figura 42 – <i>The tub</i> (c.1885), de Edgar Degas.....	117
Figura 43 – <i>Nu</i> (1936), de Oscar Pereira da Silva.....	118
Figura 44 – <i>Nu</i> (1937), de Oscar Pereira da Silva.....	119
Figura 45 – <i>Nu feminino</i> (1936), de Oscar Pereira da Silva.....	120
Figura 46 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva	124
Figura 47 – <i>O nascimento da Vênus</i> (1875), de Alexandre Cabanel.....	125
Figura 48 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva	126
Figura 49 – <i>Noite</i> (c.1850-55), de Jean-Léon Gérôme	127
Figura 50 - <i>Alegoria da noite</i> (c.1819), de Ribera y Fernandez, Juan Antonio	127
Figura 51 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva	128
Figura 52 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva	128
Figura 53 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva	129
Figura 54 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva	129
Figura 55 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva	134
Figura 56 – <i>A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor</i> (1883), de Pedro Américo	134
Figura 57 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva	135
Figura 58 – <i>A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor</i> (1883), de Pedro Américo	135
Figura 59 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar	135
Figura 60 – <i>A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor</i> (1884), de Pedro Américo	135
Figura 61 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva	136

Figura 62 - <i>A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor</i> (1884), de Pedro Américo	136
Figura 63 – <i>O rapto da Psiquê</i> (c.1882), de Pascal Howyan	138
Figura 64 – <i>A noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva	139
Figura 65 - <i>A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor</i> (1884) de Pedro Américo	139
Figura 66 – <i>Cristo morto</i> (c.1892), de Oscar Pereira da Silva	143
Figura 67 - <i>Cristo morto deitado em sua mortalha</i> (1654), de Philippe Champaigne	143
Figura 68 – <i>Excomunhão de Roberto, o Piedoso</i> (1892), de Oscar Pereira da Silva	144
Figura 69 – <i>Excomunhão de Roberto, o Piedoso</i> (1875), de Jean-Paul Laurens	145
Figura 70 – <i>Enlevement da Psychè</i> (1914), de Oscar Pereira da Silva.....	146
Figura 71 – <i>Enlevement da Psychè</i> (1808), de Pierre-Paul Prud'hon	146
Figura 72 – <i>Adoração aos pastores</i> (1914), de Oscar Pereira da Silva.....	146
Figura 73 – <i>Adoração aos pastores</i> (1948), de Jusepe Ribera	147
Figura 74 – <i>Ceia de Cardeais</i> , de Oscar Pereira da Silva	148
Figura 75 – <i>Três prelados – festa natalina</i> , de Juan Pablo Salinas	148
Figura 76 – <i>Evangelista Mateus</i> (1661), de Van Rijn Rembrandt	149
Figura 77 – <i>Cópia de Rembrandt</i> (1905), de Oscar Pereira da Silva	150
Figura 78 – <i>Bete-sebe em seu banho</i> (1654), de Van Rijn Harmensz Rambrandt	151
Figura 79 – <i>Nu</i> (1923), de Oscar Pereira da Silva	152
Figura 80 - <i>A fonte</i> (1856), de Jean-Auguste Dominique Ingres.....	152
Figura 81 – <i>Repouso do modelo</i> , de Oscar Pereira da Silva.....	153
Figura 82 – <i>Descanso de modelo</i> (1882), de José Ferraz de Almeida Júnior.....	153
Figura 83 – <i>Batalha do Riachuelo</i> (1889), de Oscar Pereira da Silva.....	154
Figura 84 – <i>Judite e Holofernes</i> , de Oscar Pereira da Silva.	156
Figura 85 – <i>Judite e Holofernes</i> (1880), de Pedro Américo.....	156
Figura 86 – <i>Figura tocando violino</i> , de Oscar Pereira da Silva	157
Figura 87 – <i>Rabequista árabe</i> (1884), de Pedro Américo.....	157
Figura 88 – <i>Página do catálogo Ilustrado De Wilde</i>	160
Figura 89 – <i>Carioca</i> (1884), Catálogo De Wilde	161
Figura 90 – <i>A carioca</i> (1882), de Pedro Américo	161
Figura 91 – <i>Joanna d’Arc</i> (1884), Catálogo De Wilde	162
Figura 92 – <i>Joana d’Arc</i> (1883), de Pedro Américo	162
Figura 93 – <i>Judith</i> (1884), Catálogo De	163

Figura 94 – <i>Judite e Holofernes</i> (1880), de Pedro Américo.....	163
Figura 95 – <i>Judite e Holofernes</i> , de Oscar Pereira da Silva.....	163
Figura 96 – <i>Retrato</i> (1884), Catálogo De Wilde	164
Figura 97 – <i>Retrato de D. João VI, Duque de Bragança</i> (1879), de Pedro Américo	164
Figura 98 – <i>Retrato</i> (1884), Catálogo De Wilde	165
Figura 99 – <i>A vaidosa</i> (1881), de Pedro Américo	165
Figura 100 – <i>A noite</i> (1884), Catálogo De Wilde.....	166
Figura 101 – <i>A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor</i> (1883), de Pedro Américo	166

LISTA DE TABELA

Tabela 1 - Lista de possíveis obras alegóricas na Exposição Muse Italiche -1928.....	43
--	----

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	16
2 A NOITE E SEUS CAMINHOS.....	23
2.1 A EXECUÇÃO.....	23
2.2 A EXPOSIÇÃO MUSE ITALICHE.....	30
2.2.1 Abertura.....	31
2.2.2 Os critérios.....	32
2.2.3 Recepção da exposição através dos periódicos: <i>Correio Paulistano</i>, <i>A Manhã</i> e <i>Diário Nacional: democracia em marcha</i>.....	35
2.2.4 A participação de Oscar Pereira da Silva na exposição.....	41
2.2.5 Um outro percurso: os catálogos das exposições gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro.....	44
2.3 O LEILÃO DE 1933.....	46
2.4 A PERMANÊNCIA NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.....	48
2.4.1 <i>A noite e Folhas de outono</i>: duas alegorias, dois nus femininos, no museu Mariano Procópio.....	49
2.5 A VISIBILIDADE DE A NOITE APÓS COMPOR O ACERVO DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO: EXPOSIÇÃO E REPRODUÇÕES.....	54
3 A NOITE E ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A PINTURA ALEGÓRICA: O CENÁRIO BRASILEIRO E A PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA.....	57
3.1 A ALEGORIA ENQUANTO GÊNERO DE PINTURA.....	57
3.2 ALEGORIAS E PINTURAS DECORATIVAS NO RIO DE JANEIRO E EM SÃO PAULO.....	67
3.3 AS PINTURAS ALEGÓRICAS DE OSCAR PEREIRA DA SILVA.....	72
3.4 A FIGURA FEMININA COMO REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA DA REPÚBLICA BRASILEIRA.....	81
4 A NOITE E A REPRESENTAÇÃO FEMININA.....	91
4.1 AS MULHERES SOB OS PINCEIS DE OSCAR PEREIRA DA SILVA.....	91
4.2 A MODERNIDADE NAS MULHERES DE OSCAR PEREIRA DA SILVA.....	105
4.3 A NOITE NA PRODUÇÃO DE OSCAR PEREIRA DA SILVA.....	121
5 A NOITE E OSCAR PEREIRA DA SILVA: SOCIABILIDADE COM O ARTISTA PEDRO AMÉRICO.....	131

5.1 DOIS PINTORES, DOIS BRASILEIROS E NENHUM ENCONTRO.....	131
5.2 AS DUAS “NOITES”: RELAÇÃO ENTRE OSCAR PEREIRA DA SILVA E PEDRO AMÉRICO.....	133
5.3 OSCAR E AS REPRODUÇÕES DE OBRAS.....	140
5.3.1 As cópias de Oscar de artistas estrangeiros.....	142
5.3.2 As reproduções de artistas nacionais.....	152
5.3.3 As reproduções de obras de Pedro Américo.....	155
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	168
REFERÊNCIAS.....	172
APÊNDICE A – Caderno de Imagens.....	184

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Por que história da arte? Esta pergunta me surgiu em alguns momentos dentro e fora do meio acadêmico. É como se os colegas curiosos percebessem história e história da arte como áreas distintas. E certamente, essa percepção se fazia compreensível. Em várias ocasiões, confesso que não possuía, de imediato, a resposta àquela pergunta, então apenas me silenciava. Porque de fato, a arte não fazia parte da minha realidade. Eu não possuía o costume de apreciar obras e refletir a partir delas. Eu não havia ainda, ponderado sobre como poderia pensar historicamente a partir das produções artísticas produzidas em seus respectivos contextos político-sociais. Mesmo assim, escolhi esse caminho, o que justifico com a minha predileção da pintura que escolhi como cerne desta pesquisa e que fascinou o meu olhar. Colegas de faculdade ficavam intrigados com o porquê da escolha por um curso de História em uma universidade onde o curso história da arte não existe; ou se forma historiador, ou artista.

O historiador Peter Burke, em *História e Teoria Social*, apontou a necessidade de o historiador dialogar com outras áreas do saber e a forma como esse diálogo se manifestou no campo de conhecimento dos historiadores: “Apenas mediante a comparação da história com as outras disciplinas poderemos descobrir em que aspectos determinada sociedade é única” (BURKE, 2002, p. 13). Ao tratar sobre uma afluência da história em outros conhecimentos, o autor menciona que ambas devem ser complementares e não um campo de disputa.

Então, por que não fazer a união entre a arte e a história com o objetivo de elucidar aspectos sociais e políticos de uma determinada sociedade? De fato, as contribuições dos historiadores que compunham a Escola dos *Annales*¹ foram inúmeras para a história, em que foi realizada a abertura do olhar para novas fontes históricas, como a fotografia, os testemunhos orais e os monumentos de arquitetura.

¹ De acordo com o historiador Peter Burke, Escola dos *Annales* foi um movimento historiográfico liderado inicialmente por Lucien Febvre e Marc Bloch, tendo mais duas gerações, conduzidas respectivamente pelos historiadores Fernand Braudel, Jacques Le Goff, Pierre Nora entre outros. A Escola dos *Annales* era uma revista francesa denominada *Annales d'histoire économique et sociale*, qual o objetivo era difundir conceitos de uma nova abordagem historiográfica, com preceitos interdisciplinares. Este movimento teve e tem grande relevância para os historiadores, pois foi a partir da difusão destes ideias que o olhar do historiador pode se voltar para outras fontes históricas, como a fotografia, história oral, cinema, arte, entre outros. Para saber mais, indicamos a leitura do livro BURKE, Peter. *A escola dos Annales 1929-1989: a revolução francesa da historiografia*. 2ª edição, São Paulo: Editora UNESP, 1992, 115 p.

Decidi tomar uma obra de arte como objeto desta pesquisa, à semelhança da prática da Escola dos *Annales*, para pensar historicamente a partir de um objeto não usual ao método acadêmico. Tomei essa decisão pois acredito que a arte “traz em si, habilmente organizados, os meios de despertar em nós, em nossas emoções e razão, reações culturalmente ricas, que aguçam os instrumentos dos quais nos servimos para apreender o mundo que nos rodeia” (COLI, 2010, p. 109). Portanto, se alguém me fizesse novamente a pergunta: “por que história da arte”, certamente eu responderia com as seguintes palavras de Peter Burke:

Pode-se afirmar que estar aberto a novas ideias, de onde quer que venham, e demonstrar-se capaz de adaptá-las aos propósitos e de encontrar maneiras de testar sua validade constituem a marca tanto do bom historiador como do bom teórico (BURKE, c 2000, p. 230).

Seria um erro omitir as dificuldades que apareceram no decorrer desta pesquisa, não só metodológicas como também sociais e políticas, principalmente devido ao cenário em que vivemos no momento, com ataques diretos à educação e à pesquisa. Assim, este trabalho não se apresenta concluído ao leitor, visto que um objeto de pesquisa nunca se esgota, mas é passível de várias interpretações. Apresenta-se como uma forma de resistência a esses ataques de credibilidade na potência da educação e da pesquisa, que têm o poder de transformar a vida dos indivíduos, que, por sua vez, retornam à sociedade e modificam o mundo com seu conhecimento, como proferira Paulo Freire².

Esta dissertação, intitulada: *A noite No Museu Mariano Procópio: Uma Pintura Alegórica De Oscar Pereira Da Silva*, origina-se a partir do estudo da tela *A noite*, do artista brasileiro Oscar Pereira da Silva. Essa obra compõe o acervo do Museu Mariano Procópio, localizado na cidade de Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais, provavelmente desde o ano de 1937. Desde meu primeiro encontro com essa tela, o que ocorreu em 2014, ela me provocou algumas questões, das quais tratarei ao longo deste percurso investigativo.

Embora eu estivesse me graduando em história, esse encontro não ocorreu a partir de uma pesquisa científica ou algo do gênero, mas, sim, enquanto eu estava sentada em uma sala de aula, acompanhando a fala da professora Maraliz Christo. Em meio à apresentação das obras que fazem parte do acervo do Museu Mariano Procópio, eis que surge *A noite*, assim como outra tela, *Folhas de outono*, do artista Horácio Hora. Essas duas alegorias me despertaram interesse pois apresentam nus femininos possantes, sendo telas de grande formato. Em minha inocência de estudante, sem experiência alguma com a pesquisa e sem conhecimentos sobre

² C.f. FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, c1970. 184p.

história da arte, apenas fiquei deslumbrada pelas telas. Mas, a partir dessa fascinação, busquei me aprofundar mais sobre o mundo admirável da história da arte, cursando disciplinas no Instituto de Ciências Humanas, especialmente, no Instituto de Artes e Designer.

No fim de minha graduação, em que haveria de fazer um projeto de pesquisa como requisito para avaliação de uma disciplina, é que a oportunidade de trabalhar essas obras surgiu. Porém, essa oportunidade veio acompanhada de uma escolha a ser feita. De fato, trabalhar com a história da arte neste projeto já era uma ideia sólida, mas com qual obra eu iria laborar? Imediatamente, *A noite e Folhas de Outono* voltaram à minha mente.

Figura 1 - *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).

Não poderia trabalhar com as duas, pois a pesquisa se tornaria muito ampla. Assim, passei horas contemplando as duas telas até que, enfim, me decidi pela tela de Pereira da Silva, mesmo sem ter conhecimento profundo, naquele momento, sobre quem era o artista, ou até

mesmo sobre o gênero pictórico da tela. Destarte, enquanto a pesquisa ia fluindo e este texto ia sendo construído, também fui crescendo enquanto pesquisadora.

Ao longo da pesquisa pude perceber o quanto o estudo sobre essa obra se faz necessário e precioso. A tela de Pereira da Silva, ao que consta até o momento, não possui um estudo profundo. Mas isso não significa que sua obra não tenha sido o objeto de desejo de outros pesquisadores. Ao que se tem informe, o pesquisador e colega de laboratório Samuel Mendes Vieira, ao finalizar seu mestrado em 2014, menciona, em sua dissertação³, que havia dois caminhos possíveis para realizar a pesquisa com obras do acervo do Museu Mariano Procópio: o primeiro, “estudar um nu alegórico”, a partir de *A noite*, ou “enveredar pelos sentimentos femininos”, através da tela de Belmiro de Almeida, *Amuada*. Que bom que ele seguiu o segundo, pois logrei a oportunidade e privilégio de construir a primeira dissertação sobre *A noite*.

Cabe ressaltar que este estudo contribui não só para o conhecimento acadêmico como também para a própria instituição que ampara a obra de Pereira da Silva pois, de portas fechadas por muito tempo, hoje o Museu Mariano Procópio não possui condições físicas para expor as telas. Funcionando apenas com duas galerias, as pinturas permanecem na reserva técnica, sendo algumas, por vezes, expostas. Infelizmente, *A noite* se encontra nesse quantitativo de pinturas que não são expostas. Assim, a comunidade de Juiz de Fora e de outras cidades não tem a oportunidade de ver e rever a tela, muito menos de conhecê-la.

Dessa forma, este estudo também tem o objetivo de apresentar a obra a ambos os públicos, acadêmico e popular, desvelando um pouco de sua história e importância dentro do acervo. Relevância esta, ao ser a única tela que o Museu Mariano Procópio possui do artista Oscar Pereira da Silva, podendo ser até o presente momento, única tela executada pelo artista presente em um acervo Juiz-de-forano.

Durante a escrita do capítulo segundo, intitulado *A noite e seus caminhos*, as dificuldades não demoraram a surgir. Com o propósito de realizar uma reconstituição histórica física⁴ da obra que perpassasse por informações de exposições e de fortuna crítica, a intenção originalmente era de poder conhecer mais a obra e seus percursos, a fim de estabelecer alguma

³ VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. 2014, 163 f. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, 2012, Juiz de Fora. Introdução, p. 23-24.

⁴ Aqui, se refere a indicar a trajetória que a obra percorreu em um período de tempo estabelecido. Nesta dissertação, optamos por indicar o percurso que a tela fez desde sua execução até sua entrada no acervo do Museu Mariano Procópio, apontando exposições que participou, possível integração em acervo particular, participação em leilão, críticas de arte, entre outros.

relação social advinda da própria tela. Porém, ao efetuar a pesquisa, deparei-me com um grande silêncio acerca da tela de Pereira da Silva nos documentos analisados. Decerto, há menções ao artista e a outras obras de sua autoria nos periódicos, mas de *A noite*, pouca informação foi encontrada. Consegui identificar apenas uma exposição em que a tela tenha sido exibida. Portanto, não tive muitos eventos para procurar por informações sobre a pintura. Porém, essa exposição, organizada pela Muse Italiche, apresentou-se muito interessante, especialmente em relação à repercussão da mostra nos jornais da época.

Dessa forma, a metodologia pensada para o capítulo que inaugura esta dissertação segue uma cronologia com as informações que foram possíveis ser extraídas dos documentos analisados, perpassando pelo momento em que Oscar Pereira da Silva executa a tela, em 1927, e se finda com a chegada da tela ao Museu Mariano Procópio, por volta do ano 1937. Apesar de o recorte temporal tratado nesse primeiro capítulo ser de apenas 10 anos e de não ser subsequente devido à falta de dados, procurei investir minha análise não naquilo que me fazia falta, mas no que possuía. Para desvelar mais informações sobre a tela, minha análise se expandiu não só para o cenário artístico de São Paulo – onde Oscar habitava –, mas também para o cenário do Rio de Janeiro. Assim, o primeiro capítulo se apresenta com informações sobre a tela, o artista e o Museu Mariano Procópio, conectando ambientes, regiões e indivíduos a partir de *A noite*.

O terceiro capítulo, intitulado *Alguns apontamentos sobre a pintura alegórica: historiografia e perspectiva brasileira*, teve origem depois de ser realizada a qualificação desta pesquisa, para a qual as contribuições precisas dos profs. Drs. Arthur Valle e Renata Zago foram fundamentais. A conceituação desse capítulo foi de apresentar ao leitor um discurso teórico sobre a alegoria enquanto um gênero pictórico. Esse capítulo foi elaborado sob a perspectiva de teóricos que abordam o tema da pintura alegórica, extraindo qualidades e concepções sobre o gênero pictórico. A fim de estabelecer rupturas e conexões com o discurso dos autores, alia-se esses discursos a críticas de arte sobre pinturas alegóricas contempladas em periódicos, executadas nas primeiras décadas da República brasileira – recorte temporal que contempla a execução de *A noite*.

A percepção da pintura alegórica no Brasil contempla a maior parte desse capítulo, pois dialoga com o objeto desta pesquisa, *A noite*. Assim, tendo em foco os dois grandes centros artísticos do Brasil na época – Rio de Janeiro e São Paulo –, estabelece-se uma conexão com o capítulo anterior. Meu olhar voltou-se para outros gêneros da pintura em que a alegoria era expressiva, como as pinturas decorativas. A partir desse ponto, a análise se volta para a

produção de Pereira da Silva, a fim de estabelecer relações entre *A noite* e outras pinturas alegóricas, seja do artista ou de seus pares.

O quarto capítulo, intitulado *A noite e a representação feminina*, procura analisar justamente o outro lado da pintura de Pereira da Silva: o nu feminino. Procura-se estabelecer, assim, conexões com o hibridismo alegórico, apontado no capítulo anterior, porém, respeitando o gênero que compõe *A noite*. Dessa maneira, procurou-se compreender como o corpo feminino se apresenta nesse tipo específico de pintura – o alegórico –, para depois centrar a análise na produção do artista. Para conceber tal análise, valemo-nos principalmente da comparação entre imagens, pois:

[...] um meio excelente para interrogar as obras são os procedimentos comparativos. Nada permite melhor entender uma obra do que outra obra. Associá-las mentalmente, ou visualmente, com reproduções sobre uma mesa, ou numa sala de museu, por semelhança, oposição ou indiferença entre elas, é encontrar a “terceira margem do rio” que menciono no texto sobre Proust (COLI, 2010, p. 14).

Ao mergulhar nas obras de Pereira da Silva, pode-se observar o artista experimentando e empregando diferentes técnicas e faturas. O mais interessante foi perceber como essas obras, de certa forma tão diferentes, dialogavam com *A noite* e com a produção de outros artistas ambientados no cenário artístico paulista na década de 1930.

Por fim, mas não menos importante, temos o quinto capítulo desta dissertação, que se intitula: *A noite e Oscar Pereira da Silva: uma sociabilidade com o artista Pedro Américo*. Ao olhar para meu objeto de pesquisa e para a tela de Pedro Américo – *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor* – questionei-me se Pereira da Silva não havia se inspirado na tela de Américo para compor a sua, devido às semelhanças. Mas, em diversas procuras e investigações durante a pesquisa, nada encontrei para afirmar ou descartar essa possibilidade. Até que, procurando por outras informações, deparei-me com uma nota no *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro do ano de 1889, informando sobre a cópia de Pereira da Silva justamente dessa tela de Pedro Américo.

Desse ponto em diante, as pesquisas se centraram em outras cópias que o artista havia executado, para examinar o que elas poderiam dizer. Assim, nesse capítulo, apresenta-se as cópias que Pereira da Silva reproduziu, tanto de artistas estrangeiros como de nacionais. Pode-se constatar que os alunos da Academia Imperial de Belas Artes copiavam obras de artistas estrangeiros, encarando-os como grandes mestres. Todavia, Pereira da Silva executou essa prática com artistas nacionais, dentre as quais as cópias das obras realizadas por Pedro Américo sobressaíram-se, em quantidade, às cópias das obras realizadas por outros artistas. Portanto,

apesar de não ter sido possível estabelecer uma relação social entre os dois artistas, percebe-se por meio da tela *A noite*, que Oscar Pereira da Silva sentia uma grande admiração por Américo, por considerá-lo como um influenciador em sua carreira.

Gostaria de salientar a você leitor, que as transcrições de excertos de críticas presentes em periódicos que empregamos nesta pesquisa e que se apresentam neste texto, foram adaptados para a ortografia recente de nossa língua portuguesa. Essa predileção se justifica no fato de facilitar a compreensão destes textos através de uma linguagem atualizada do português empregado no passado.

2 A NOITE E SEUS CAMINHOS

O objetivo desta seção é apresentar ao leitor nosso objeto de pesquisa, a tela do artista brasileiro Oscar Pereira da Silva, intitulada *A noite*. Como a obra até o presente momento não possui estudos que a contemple de maneira profunda, julgamos importante e fundamental iniciar esta dissertação com uma apresentação da tela. Esta apresentação versa sobre o contexto histórico em que a tela foi concebida e a trajetória que a mesma percorreu desde sua execução até compor o acervo do Museu Mariano Procópio.

2.1 A EXECUÇÃO

A Noite é uma pintura óleo sobre tela, com dimensões de 186 x 45 cm, e está assinada e datada pelo artista no canto inferior direito: *Oscar P. da Silva* e, logo ao lado, *1927*. Uma figura feminina nua ocupa o centro da tela. Sua face, em posição $\frac{3}{4}$, encara o observador. Uma coroa de folhas verdes adorna seus cabelos longos e negros, que voam pelo céu. Na mão direita, com as pontas dos dedos, segura um grande ponto luminoso. Já a mão esquerda, com a palma voltada para o alto, toca o tecido azulado transparente. Este, por sua vez, corta a tela, desde a parte superior até a inferior, sendo conduzido por *putti*⁵, que acompanham o movimento espiralado do tecido em torno do corpo da figura feminina.

Com o tecido nas mãos, os *putti* surgem da parte superior da tela até a inferior, sugerindo ajeitar o panejamento sob o cenário, em sentido decrescente, reforçando o movimento em espiral do tecido. O panejamento assume diversas características sob a tela, apresentando-se transparente na parte que toca o braço direito da figura feminina; volumoso e mais escuro na parte que cobre o sexo da figura feminina; por fim, confunde-se com o próprio céu na parte superior, ao mescla-se com o azul do fundo. O plano de fundo que contempla a tela aparenta ser noturno, repartindo-se em duas cores: azul escuro e laranja. Pequenos pontos luminosos são perceptíveis ao redor da figura feminina. Trata-se de uma composição alegórica que representa o anoitecer.

No ano de 1927, em que *A noite* fora executada, ocorreram alguns eventos que modificaram o cenário das artes brasileira. Por exemplo, a mudança no estatuto da antiga Escola

⁵ De acordo com o Dicionário de símbolos na arte de Sarah Carr-Gomm, *putto* ou *putti* (plural), “é um menininho de asas, também conhecido como *amoretto*, ou “Cupidinho”. Os *putti* podem ser anjinhos ou querubins em pinturas religiosas, ou acrescentar uma nota de humor a pinturas seculares sobre o amor. C.f. CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte*. Tradução de Marta de Senna. São Paulo: EDUSC, 2004, p. 189.

Imperial de Belas Artes, o advento da República e a semana de 22. E é justamente desse contexto que *A noite* descende, o que nos instigou a ponderar, através da obra de Pereira da Silva, sobre como se formou a produção artística durante esse período ao longo dos anos que acolheram a primeira República brasileira, e sobretudo sobre como o gênero alegórico foi concebido pelos artistas nessa primeira metade do século XX.

Figura 2 - *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).

Dessa forma, não poderíamos deixar de abrir esta dissertação com uma apresentação do cenário em que Oscar se encontrava ao executar *A noite*, pois essa contextualização será importante para compreender a obra e construir algumas reflexões sobre a tela em questão. Apesar de Oscar Pereira da Silva ter nascido no Rio de Janeiro, o artista se radicou em São Paulo logo após realizar uma exposição na cidade carioca no ano de 1896, apresentando um

conjunto de 33 telas que executara na Europa, em virtude do concurso do prêmio de viagem concedido pelo Imperador em 1887⁶.

Tarasantchi (2016) nos apresenta um cenário artístico paulistano muito favorável para os artistas no início do século XX. Nos anos que compreendem o período de 1914 a 1918, que foram marcados pela Primeira Guerra Mundial, Oscar já atuava em São Paulo, sendo considerado um artista importante, juntamente com Benedito Calixto, Pedro Alexandrino, De Servi, entre outros. A autora menciona que o contexto de guerra fez com que o Brasil ficasse afastado economicamente dos outros países, reduzindo, assim, as importações. Desta maneira, o Liceu de Artes e Ofício lançou no mercado muitos mobiliários, tornando a procura por artistas e artesãos intensa.

Apesar de muitos artistas que residiam na Europa voltarem para a capital paulista em decorrência da guerra, a autora menciona que Oscar Pereira da Silva se apresentava produtivo, realizando várias exposições individuais e expondo cópias, realizadas a pedido do Estado de São Paulo e executadas na França. Oscar conseguiu êxito na sua escolha ao se mudar para São Paulo. Não só exercia a profissão de pintor, atendendo a encomendas particulares e ao governo do Estado de São Paulo, como também foi professor no Liceu de Artes e Ofício. Ministrava aulas de pintura particulares e ajudou a fundar a Escola de Belas Artes na capital, onde também exerceu a profissão de professor. Em 1922, ocorreu a primeira Exposição Geral de Belas Artes, um esforço que reuniu trabalhos de diversos artistas, já que, neste período, exposições individuais aconteciam com maior frequência⁷.

A autora menciona um diferencial que São Paulo tinha em relação ao Rio de Janeiro no que diz respeito ao cenário artístico, devido ao fato de a capital paulista possuir uma elite que adquiria obras de arte. Apesar de São Paulo estar crescendo e a sociedade paulista estar se tornando mais culta, a autora aponta que artistas que se autodenominavam clássicos ou

⁶ Apesar de o concurso ter ocorrido no ano de 1887, Oscar só viaja para Paris em 1890, devido a divergências entre o júri para apurar o resultado. Zeferino da Costa e Rodolpho Bernadelli tinham predileção pela tela de Belmiro de Almeida e o restante do júri, em concordância, consentiu em Oscar como vencedor. Demoraram três anos para que a decisão fosse tomada, contemplando Oscar Pereira da Silva. A pesquisadora Ana Cavalcanti descreve bem os empasses desse concurso. C.f. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. In: *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. São Paulo, SP: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2006.

Disponível em:

<http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/31_XXVICBHA_Ana%20Maria%20Tavares.pdf>.

Acesso em 18/05/2017.

⁷ A respeito do cenário das exposições que ocorriam na cidade, trataremos mais adiante, no subcapítulo seguinte, intitulado: *A Exposição Muse Italiche*, que teve grande impacto no cenário artístico de São Paulo em 1928.

“acadêmicos” ali se concentravam em número expressivo, ou seja, os acontecimentos modernistas da semana de 22 não os abafaram na capital. O nome de Oscar Pereira da Silva é citado por Tarasantchi em uma menção a uma nota do jornal *Diário Popular*, sendo apontando, na conjuntura das artes na capital, juntamente com Pedro Alexandrino, Paulo Valle Jr., entre outros, como um dos artistas mais importantes da época.

Apenas dois anos antes de Oscar executar *A noite*, o pintor havia realizado uma viagem à Europa. Jorge (1954), ao abordar a vida de Pereira da Silva, transcreve⁸ a fala do pintor Túlio Mugnaini (1895-1975) ao encontrar-se com Oscar, a quem considerava um amigo, em Paris. No trecho, o pintor pondera a razão para a viagem de Oscar ser estritamente o estudo, com objetivo de executar cópias de quadros notáveis, e ainda menciona que essas obras pertencem atualmente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. O encontro se deu na Academia Colarossi, em Montparnasse, onde o pintor se lembra de ter avistado Oscar segurando uma pasta de desenhos.

Percebemos que o estudo sempre esteve presente na vida de Pereira da Silva, o que nos levou à hipótese de que, em Paris, o artista tenha se inspirado em alguma outra obra para executar *A noite*. Apesar de ter realizado um nu alegórico no ano de 1927, alguns autores apontam que Oscar se auto intitulava um pintor histórico na primeira metade do século XX. Jorge (1954) relata que Oscar, nos primórdios do século XX, especializou-se em pintura histórica ao executar telas que ficaram muito conhecidas, como *Desembarque de Cabral*; *O Príncipe Regente D. Pedro e Jorge Avilez a bordo da Fragata União*; *Recepção dos índios a bordo da Nau-Capitânia de Cabral*; *Sessão das Cortes de Lisboa em maio de 1922* e *Fundação de São Paulo*. Para o autor, essas representações, em conjunto com os medalhões que Oscar executara para o Museu Paulista no ano de 1922 e que compreendiam retratos de “grandes homens” da história de São Paulo, demonstravam o afeto que o artista nutria pela capital.

Assim como Jorge (1954), o pesquisador Lima Júnior (2015) reitera essa afirmação sobre o artista, particularmente, devido ao fato de Pereira da Silva representar cenas que retratavam o passado de São Paulo. Talvez essa temática fosse tão presente nas telas de Oscar nesse período devido a sua participação no Instituto Histórico Geográfico de São Paulo, em que foi aceito no ano de 1909, como aponta o pesquisador. Oscar Pereira da Silva se auto intitula um artista especialista em pinturas históricas e de gênero figurista, ao ser indagado por Laudelino Freire (1914). Apesar da fala dos dois autores e de sua autoafirmação como artista,

⁸ C.f. JORGE, Fernando. *Vidas de grandes pintores do Brasil*. Livraria Martins Editora S.A., São Paulo, 1954, p. 196-197.

Oscar não executou somente pinturas com temáticas históricas. Prova disso é *A noite*, que, por sinal, não foi a única tela que executou na primeira metade do século XX⁹.

Ao analisarmos seus trabalhos nesse período, percebemos que o artista tem uma expressiva produção que representa o feminino, principalmente o nu¹⁰. Dessa forma, apesar de os autores apresentarem Oscar, na primeira metade do século XX, como um pintor histórico, percebemos que o artista executou pinturas com outras temáticas, sobretudo, com a representação feminina. Ainda que saibamos sobre as viagens do artista à França, alguns anos antes de executar *A noite*, não encontramos alguma pintura que tenha sido executada na mesma temporalidade, através da qual possamos comprovar uma presença francesa na tela de Oscar. Em sua composição, o artista faz uso do pretexto alegórico para executar o nu feminino. O tema, não sugere ter uma relação com a mitologia grega como ocorre com a representação do anoitecer de outros artistas, onde citamos a pintura de Leon Frédéric, executada no ano de 1891.

Na composição de Frédéric [fig.3], a noite é representada por uma mulher velada com um manto estrelado, sob o qual não temos a certeza de sua nudez. Temos somente a visão de seu busto, em que se aninham dois bebês adormecidos. O cenário de fundo é uma escuridão que auxilia na composição desse anoitecer. Como simbologia dessa alegoria, o manto é o elemento expressivo que nos fornece a informação do tema da pintura, como descreve H. Gravelot (1791), em seu tratado alegórico, ao fazer referência a palavra noite:

Deusa da escuridão e do descanso, a Noite é representada por uma mulher com asas de morcego, velada por um vasto manto negro repleto de estrelas. Quando recebe uma carruagem, ele é arrastado por dois cavalos negros ou duas corujas¹¹ (GRAVELOT, 1971, p. 99, tradução nossa).

Nesse trecho do tratado, percebemos que Gravelot compreende a noite como a deusa da mitologia grega descrita por Hesíodo em sua obra *Teogonia*. Em Hesíodo (2013), a deusa é filha do deus Caos e personifica as trevas celestes, enquanto seu irmão Érebo personifica as trevas subterrâneas. Hesíodo menciona que os irmãos deuses em sua relação geraram alguns filhos, como o sono e a morte. Essa descrição da deusa que o autor traz, nos auxilia na interpretação de algumas representações do anoitecer, em que são pintadas com duas crianças nos braços.

⁹ Abordaremos acerca de outras pinturas alegóricas que Oscar executou mais adiante, no capítulo 3.

¹⁰ Abordaremos com mais profundidade essa produção no capítulo 4.

¹¹ Texto original : NUIT. Déesse des ténèbres e du repos, la Nuit est représentée par une femme ayant des ailes de chauve-souris, couverte d'une voile, e déployant un vaste manteau noir semé d'étoiles. Lorsqu'on lui donne un char, il est trainé par deux chevaux noirs ou deux hiboux.

Figura 3 – *Allegory of night* (1891), de Leon Frédéric



Fonte: Museum Voor Shone Kunsten Gent (Antuérpia, Bélgica).

A exemplo do que é descrito no tratado alegórico de Gravelot (1971), a obra de Frédéric dialoga com a descrição, pois o próprio texto que acompanha a tela na página online do museu em que permanece hoje na Bélgica, nos fornece as informações e relações da pintura com a mitologia grega:

A¹² Alegoria da Noite é inspirada na mitologia grega, sendo personificada por uma mulher com véu. Ela é mãe de gêmeos, Sono e Morte, aqui apresentados como duas crianças nuas. Léon Frédéric estava aqui possivelmente fazendo uma alusão a outra tradição da arte da Europa Ocidental. As crianças que dormem são personificações da manhã e da noite, que ainda não acordaram de uma intensa conexão com a mãe. Aqui, Frédéric conseguiu vincular seu interesse na representação de imagens de sonhos à arte do Quattrocento italiano, que ele tanto admirava. Tanto a precisão da execução quanto o

¹²Texto original: The Allegory of Night is inspired by Greek mythology, in which a veiled woman personifies Night. She is the mother of twins, Sleep and Death, here presented as two naked children. Léon Frédéric was here possibly making an allusion to another tradition of Western European art. Sleeping children are personifications of Morning and Evening, who have not yet awoken from an intense connection with their mother, Night. Here Frédéric was able to link his interest in the depiction of dream images to the art of the Italian Quattrocento, which he so much admired. Both the precision of the execution and the refinement with which he painted transparent fabrics remind one of the paintings of Botticelli, whose work he became familiar with during his study trips to Italy.

refinamento com que ele pintou tecidos transparentes lembram uma das pinturas de Botticelli, trabalho com o qual ele se familiarizou durante suas viagens de estudo à Itália. (Página online do museu MSK-Bélgica¹³, tradução nossa.)

Percebemos que o artista faz uma clara alusão à literatura para compor sua cena do anoitecer, diferentemente de Pereira da Silva, que nos apresenta uma mulher nua, mas sem filhos, que não é velada pelo manto e que se apresenta de forma distinta da composição de Frédéric. Essa relação nos faz pensar no verbete disposto no dicionário de mitologia de Rene Martin (1995), que trata da representação do anoitecer, no que tange a iconografia:

ICONOGRAFIA: No friso do altar de Pérgamo (período helenístico, Museu de Berlim), Nix é representada como uma mulher vestida com uma longa túnica pregueada. Muitos artistas modernos representaram a Noite como uma mulher velada, mas trata-se mais de uma figura alegórica que a deusa antiga. (MARTIN, 1995, p. 178).

Nas palavras do autor, a representação iconográfica da noite seria distinta da representação da deusa grega Nyx. A atribuição da deusa nessa representação estaria fundada em uma composição de uma mulher velada, mas, ao realizarmos uma busca por outras pinturas de mesma temática¹⁴, somente a tela de Frédéric apresenta essa composição. Portanto, acreditamos que falar de representação do anoitecer e da deusa grega sejam duas coisas distintas, em que esta última se manifesta em composições que apresentam uma figura feminina com duas crianças, fazendo alusão aos seus filhos¹⁵, o que nos remete diretamente à figura da deusa, não estando portanto representada, por uma figura feminina que possui a cabeça oculta por um manto.

¹³ Pode ser acessado através da página online do Museum Voor Schone Kunsten Gent, no endereço: <<https://www.mskgent.be/en/featured-item/allegory-night>>. Acesso em 15/02/2019.

¹⁴ Encontradas na produção pictórica de: Alfred Emile Leopold, Joachin Sandrat, Auguste Raynaud, Auguste-Alexandre Hirsch, Noel Halle, Jean-Léon Gêrome, Henri Fantin-Latour, Willian-Adolphe Bouguereau, Pedro Américo, Micheli di Rodolfo Ghirlandaio, Battista Dossi, Pedrini Domenico, Michelangelo Maestri, Charles Joshua Chaplin, Jean Alfred Marioton, Paul Merwart, Giussepe Bonito, Giovanni Barbieri, Mary Macomber, entre outros, executaram uma representação alegórica do anoitecer.

¹⁵ Como as representações de Annibale Carracci, que pode ser visualizada através do endereço eletrônico: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annibale_Carracci_La_Notte_Museo_Cond%C3%A9_Chantilly.jp> a de Joachin Von Sandrat, que pode ser visualizada através do endereço eletrônico: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joachim_von_Sandrat_006.jpg>. Acesso em 22/03/2019.

A de Jan Van Den, que pode ser visualizada através do endereço eletrônico: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_den_Hoecke_or_Pieter_Thijs_Allegory_of_the_Night_\(Luna_-_Selene\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_den_Hoecke_or_Pieter_Thijs_Allegory_of_the_Night_(Luna_-_Selene).jpg)>. Acesso em 22/03/2019. Dentre outros artistas.

Circunstância que não é predominante nessa representação alegórica, tendo em vista as telas que encontramos em nossa pesquisa¹⁶. Dessa forma, a composição de Pereira da Silva não faz referência a alguma obra literária, enquadrando-se em uma representação iconográfica do tema do anoitecer.

Se a tela de Pereira da Silva não dialoga com uma narrativa literária e foi executada em meio a transformações significativas na cidade paulistana, onde se insere *A noite* na produção do artista? Em 1927, Oscar Pereira da Silva, com 62 anos de idade, era um pintor com nome reconhecido na capital, realizou diversas exposições, tanto individuais quanto coletivas, e executou diversas pinturas com temáticas variadas.

A evolução da obra de Pereira da Silva acompanhou uma mudança na personalidade do artista, fato mencionado por Tarasantchi (2006) ao recordar as lembranças da filha de Pereira da Silva, que percebeu um Oscar “menos autoritário e briguento” no ano de 1925. Cinco anos mais tarde, novamente a filha do artista apontou novas mudanças, tanto no temperamento quanto na maneira de pintar do pai, que passou a empregar cores mais claras e a não se preocupar com a fatura em relação ao acabamento, porém, mantendo o bom desenho das figuras humanas.

Em que lugar se encaixa *A noite* nesse cenário do século XX? Esta pergunta não é tão simples de ser respondida. Adiante, são descritos os esforços realizados para levantar o percurso que a tela fez, desde o ano em que permaneceu com o artista, até passar a compor o acervo do Museu Mariano Procópio. O levantamento desse percurso nos permitiu conhecer um pouco da história da tela, assim como algumas relações que foram concebidas a partir dessa obra.

2.2 A EXPOSIÇÃO MUSE ITALICHE

A seção que se segue procura abordar a exposição de arte organizada pela Muse Italiche, onde nosso objeto de estudo foi exibido. Essa mostra foi importante e singular no âmbito de exposições coletivas ocorridas na cidade de São Paulo, como será elucidado. Ao abrir

¹⁶Como as telas de Auguste-Alexandre Hirsch, que pode ser visualizada através do endereço eletrônico:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandre-Auguste_Hirsch_-_Night,_1875.jpg>. Acesso em 23/03/2019. A de Auguste Raynaud, que pode ser visualizada através do endereço eletrônico:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Nuit_by_Auguste_Raynaud.jpg>. Acesso em 23/03/2019. A de Gustav Moreau, que pode ser visualizada através do endereço eletrônico:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nyx,_Night_Goddess_by_Gustave_Moreau_\(1880\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nyx,_Night_Goddess_by_Gustave_Moreau_(1880).jpg)>. Acesso em 23/03/2019. Dentre outras representações.

espaço em nosso texto para abrangê-la, poderemos perceber, através dos fatos narrados, as questões que, de certa forma, também dizem respeito sobre *A noite*.

Não somente temos a intenção de registrar eventos sobre a exposição, mas também de construir nossa argumentação e pesquisa acerca da tela de Pereira da Silva. Essa elucidação também se justifica pois acreditamos, até o presente momento, ter sido essa a única exposição da qual a tela tenha participado, pelo menos enquanto Oscar ainda era vivo, como veremos na parte final deste capítulo.

2.2.1 Abertura

No ano de 1926, em São Paulo, no dia 21 de abril, a sociedade italiana Muse Italiche foi inaugurada. A sede da sociedade se localizava¹⁷ na Avenida São João, nº 85-a, no sexto andar do prédio. O jornal italiano intitulado *Il Pasquino: Coloniale*¹⁸, com circulação em São Paulo, publicou uma pequena nota descrevendo a mostra. Essa instituição promovia diversos eventos culturais¹⁹, como espetáculos de dança, concertos e teatros. Além desses eventos, foi promovida uma exposição de arte no ano de 1928, em que Oscar Pereira da Silva apresentou a tela *A noite* e outras pinturas. A exposição organizada pela Muse Italiche, também conhecida como 1ª Exposição de Belas Artes, foi inaugurada no dia 22 de abril de 1928, no Palácio das Indústrias, conforme anunciou o jornal *Correio Paulistano*²⁰.

Nascimento (2010) relata que esse evento foi uma tentativa de elaborar uma exposição coletiva, as quais só se tornam frequentes na primeira metade do século XX, na cidade de São Paulo. Os eventos ligados a exposições de arte, até esse momento, eram em grande parte individuais ou de pequenos grupos. A autora aponta a Exposição de Belas Artes e Artes Industriais como uma das primeiras exposições coletivas que reuniu um número significativo de trabalhos, totalizados em 400, no ano de 1902.

Ao analisar o catálogo da exposição da Muse Italiche, Nascimento menciona que esse evento se diferiu dos outros, devido a particularidades como a publicidade de alguns

¹⁷Segundo informações contidas no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, ao mencionar em nota os critérios para o concurso do cartaz da exposição, publicado no dia 8 de janeiro de 1928, p. 13.

¹⁸C.f. *Il Pasquino: Coloniale*, 24 de Abril de 1926, ano XVIII, número 964, p. 12.

¹⁹Esses eventos foram anunciados nos jornais da época com certa frequência, convidando o público paulista a apreciá-los. É possível encontrar esses anúncios nos jornais: *Il Pasquino: Coloniale*; *Diário Nacional: a Democracia em Marcha*; *Il Moscone: Operazioni di Credito Commerciale Agricolo e Popolare*; *Correio Paulistano*; *A Gazeta*; *Cine-Modearte e O Combate: Independência, Verdade, Justiça*. Todos circularam na cidade de São Paulo, entre os anos de 1926 a 1930.

²⁰C.f.. *Correio Paulistano*, 22 de abril de 1928, p. 2.

estabelecimentos da época, apontados como possíveis patrocinadores do evento, além de informações sobre os membros da comissão e uma página dedicada aos objetivos da Muse Italiche. Apesar de a exposição ter sido patrocinada por uma instituição italiana, havia uma preocupação em ressaltar a cultura brasileira. Na cerimônia de abertura, o então presidente da Muse Italiche, Ferruccio Rubiani, proferiu que o evento tinha o objetivo²¹ de ser uma propaganda da cultura brasileira, com finalidade de aproximar os artistas do público, através da demonstração das realizações competentes dos artistas, e o que o público podia esperar de seus trabalhos na então capital.

Todavia, com a missão de servir como um intercâmbio de belas artes no Brasil, a exposição tinha o objetivo de difundir a cultura de diversas nacionalidades em São Paulo. O presidente da Muse Italiche, ainda em seu discurso de abertura, fez questão de divulgar alguns doadores que auxiliaram para que o evento ocorresse, por exemplo, o coronel Jeremias Lunardelli, o conde Gamba, o conde Matarazzo e o Dr. F. P. Ramos de Azevedo. Esse último fora retratado por Oscar Pereira da Silva e a tela²² hoje compõe o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Cabe-se ressaltar que a maioria dos doadores eram italianos, o que gerou tensão na sociedade italiana residente em São Paulo, devido ao resultado da premiação da exposição.

2.2.2 Os critérios

A exposição estabeleceu critérios²³ para que os artistas pudessem participar. Para a confecção do cartaz, foi estabelecido um concurso em que os proponentes tinham total liberdade temática, desde que o cartaz estivesse de acordo com os interesses da exposição. Puderam participar desse concurso todos os artistas residentes no Brasil. O cartaz²⁴ se limitava somente a duas cores e deveria vir acompanhado da seguinte inscrição: “MUSE ITALICHE” Sociedade italiana de cultura; 1ª exposição de Belas Artes de 1928 –São Paulo”. O vencedor foi o escultor

²¹ C.f. *Correio Paulistano*, 1 de maio de 1928, p. 11.

²² Pode-se ver a obra na página online da Enciclopédia do Itaú Cultural, disponível através do endereço eletrônico: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1452/retrato-do-arquiteto-ramos-de-azevedo>>. Acesso em 30/10/2019.

²³ Sobre a referência desses critérios, ver nota de rodapé nº 1.

²⁴ Pode-se ver a imagem no catálogo no endereço eletrônico a seguir: <<https://www.emporiopaulista.net/peca.asp?ID=3401697>>. Acesso em 30/10/2020.

e pintor italiano Eugênio Pratti²⁵ (1889-1979), que executou um cartaz nas cores vermelho e preto. Vemos três figuras femininas com vestimentas que remetem à antiguidade grega, com corpos musculosos à mostra. As duas figuras humanas que estão próximas uma da outra carregam objetos. A que se encontra de costas para o observador, segura um vaso com algumas correntes, enquanto a que está a sua frente porta uma pequena estátua representando um nu feminino deitado.

A outra figura humana está ajoelhada a uma fonte, com as mãos em movimento para recolher o líquido que jorra. Acima da fonte, ornando-a, tem-se a figura de uma loba amamentando duas crianças, provavelmente fazendo menção ao mito do surgimento de Roma, que possui a inscrição “ARS FONDS VITAE”, que significa “Arte fonte da vida”, traduzindo de maneira livre do latim.

Esses critérios, porém, não foram estabelecidos somente para o concurso do cartaz. Para os artistas participarem da exposição, eles deviam seguir algumas regras. De acordo com o *Jornal do Commercio*²⁶ os artistas italianos que residissem no Brasil poderiam participar do concurso igualmente aos brasileiros, porém, os de outras nacionalidades somente poderiam concorrer se residissem no estado de São Paulo. A comissão artística foi designada pela Muse Italiche e composta pelo presidente da instituição, Ferruccio Rubiani, Giuseppe Sacchetti, o professor e escultor Matero Garibaldi, o pintor Arnaldo Meozzi, o professor e pintor Adolfo Fonzari, o escultor Vincenzo Larocca, o professor e pintor Giuseppe Perissinette, o escultor Giovanni Baptista e, por fim, o escultor Mario Piazzi.

Os artistas deveriam expor obras inéditas, ou seja, não poderiam apresentar obras que já haviam sido exibidas em outras exposições ocorridas em São Paulo, caso contrário, as obras seriam excluídas do mostruário. Esse informe nos é muito importante, pois, já que as obras deveriam ser inéditas dentro do estado de São Paulo, provavelmente essa exposição pode ter sido a primeira da qual *A noite* participou. A tela de Oscar foi executada no ano de 1927, porém, a exposição ocorreu no início do ano de 1928. Não há como precisar o mês exato em que Oscar executou *A noite*, mas o período de tempo é curto, em relação à execução e à exposição em questão, para que a tela tenha sido exibida em outras exposições, nesse período, fora da cidade paulistana.

²⁵Para mais informações sobre a vida do artista, consultar o *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, 1º volume de A a.C., organizado por Carlos Cavalcanti, publicado em 1973, no verbete do artista, localizado na página 436.

²⁶ C.f. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1928, p. 6.

Além de inéditas, cada artista tinha o direito de expor um número total de três obras, porém, a Muse Italiche acrescentou que, em casos especiais, seria permitida a exposição de um número maior de obras. Sabemos que Oscar enviara um número total de cinco pinturas – mais que o permitido. Sugerimos, em hipótese, que o conselho tenha permitido que o artista apresentasse mais obras, devido à figura que Pereira da Silva possuía neste período, com a aclamação de um mestre. A organização das obras no recinto da exibição seria realizada pela Comissão Artística, que podia ser auxiliada por outros membros. Sob esses critérios, os artistas que desejassem participar da exposição deveriam se manifestar através de carta endereçada à instituição italiana.

As obras escolhidas deveriam ser enviadas para o local da exposição, ou seja, o Palácio das Indústrias, sob as custas dos próprios artistas. As chapas de inscrição deveriam ser enviadas para a sede da Muse Italiche. Seria de responsabilidade dos artistas acondicionar as obras para envio em caixas de madeira, fixando a tampa com parafusos. Todas as obras deveriam ser emolduradas e as miniaturas, as aquarelas, as estampas e os quadros a pastel deveriam ser colocadas em vidros. As esculturas deveriam estar acompanhadas de sua base, cavalete ou suporte. As obras escolhidas deveriam ser enviadas com vinte dias de antecedência da data exposição, que seria comunicada aos artistas por meio de carta.

Um fator importante desses critérios está relacionado à venda das obras. A nota presente no jornal *Correio da Manhã*²⁷ relata que a Muse Italiche receberia, sobre as eventuais vendas, uma porcentagem de 10%. Além disso, as obras que fossem vendidas não poderiam ser retiradas da exposição antes que se terminasse o evento, mesmo que fosse prorrogado o tempo de visitação. Caso houvesse perda, roubo ou prejuízo das obras expostas, a Muse Italiche se ausentava de qualquer responsabilidade pelos danos causados, ficando a cargo dos artistas os prejuízos. A exposição tinha uma data mínima de permanência, durante a qual ficaria aberta durante 30 dias e, ao fim de 10 dias após o encerramento, os artistas deveriam recolher as obras que não fossem vendidas. Não sabemos ao certo se a tela de Oscar foi vendida ou se ele teve que retirar *A noite* da exposição, levando-a de volta para sua casa. Não encontramos fontes que nos permitissem saber o paradeiro da tela após a exposição, apenas encontramos notícias sobre a tela após cinco anos da mostra.

²⁷ C.f. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1928, p. 5.

2.2.3 Recepção da exposição através dos periódicos: *Correio Paulistano*, *A Manhã* e *Diário Nacional: democracia em marcha*

Esta seção dedica-se a abordar a recepção que a 1ª Exposição de Belas Artes obteve, através de publicações de alguns periódicos que circularam na época, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Na medida em que realizávamos nossas buscas por informações acerca da exposição, deparamo-nos com poucos jornais que se preocuparam em discorrer sobre esse evento. Conseguimos, então, poucas notícias sobre a exibição, porém, conseguimos o suficiente para compreendermos a organização, a finalidade e a repercussão do evento.

A procura por informação da participação de Oscar Pereira da Silva nessa exposição nos surpreendeu. Esperávamos que fossemos encontrar um número significativo de notas que relatassem a presença do artista e, sobretudo, críticas sobre *A noite*. Infelizmente, em nossas buscas, como será comprovado posteriormente, quase não encontramos informações acerca da exposição, muito menos da participação de Oscar e de críticas sobre nosso objeto de pesquisa. Assim, o pensamento sobre a obra, bem como as questões que foram suscitadas a partir deste trecho, foram construídas e levantadas com base nos fragmentos de informações que aqui foram reunidos.

O jornal *Correio Paulistano*²⁸, além de noticiar, tanto as questões burocráticas da exposição como os critérios e as normas de participação, em nota posterior, oferece-nos um parâmetro de como estava estruturada a exposição. O evento²⁹ contou com 300 obras de arte selecionadas entre 525 que foram inscritas, totalizando 118 artistas. Das obras inscritas, 145 foram recusadas pelo júri. Grande parte desse corpo de artistas era composto por pintores, compreendendo o total de 73, sendo 32 brasileiros, 32 italianos, um russo, dois alemães, três espanhóis, três japoneses e um grego.

Dentre as obras que compunham a exposição, o jornal menciona que haviam pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, artes aplicadas e arquitetura. Desta última, somando 73 obras de apenas 17 artistas, sendo sete brasileiros e dez italianos. Na seção adjunta, figuraram 65 obras de arte aplicada, decorativa e de ferro batido, compreendendo o trabalho de 12 artistas, sendo apenas dois deles brasileiros.

²⁸ C.f. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1 de maio de 1928, p. 11. Coluna intitulada “Primeira exposição Geral de Bellas Artes”.

²⁹ C.f. *Correio Paulistano*, São Paulo, 5 de maio de 1928, p. 4. Coluna intitulada “Registro de Arte”, assinada por “X.T”.

Além da nacionalidade dos artistas, o que demonstra como a exposição abrangeu uma grande diversidade cultural de obras de arte, o jornal nos informa quais foram os pintores que participaram da exposição – destacamos a filha de Oscar, Helena Pereira da Silva, Pedro Alexandrino, Paulo do Valle e Décio Villares. A nota destaca ainda que, em uma visita realizada à exposição, as obras de Oscar Pereira da Silva, juntamente com as de Gastão Worms, Pedro Alexandrino, Décio Villares, Paulo do Valle Júnior, Miguel Sansigodo, Henrique Tavola, Antonio Rocco, Orlando Tarquini Roque de Chiaro, Henrique Menzo e outros, são as mais interessantes.

A nota³⁰ menciona que, no salão de entrada, estavam alocadas as obras de arquitetura, que compreendiam um total de 73 peças. Destacou-se a atenção pela “perfeição das linhas e expressão das figuras”. Já as pinturas estavam alocadas em um grande salão, onde encontravam-se trabalhos “de maior vulto”. O nome de Oscar Pereira da Silva mais uma vez é mencionado, juntamente com Pedro Alexandrino, Theodoro Braga, Lopes de Leão e outros artistas que, apesar de serem jovens, o jornal menciona demonstrarem talento. Além de obras de artistas homens, o periódico menciona que algumas mulheres também participaram da exposição, como Guiomar Fagundes, Liba Martins, Esperança Cavernado, Norma Bule e Maria Braga e a já indicada, Helena Pereira da Silva.

O que nos é mais interessante, nessa nota, é a informação acerca da temática das pinturas que figuraram nessa exposição. O periódico menciona que grande parte das pinturas eram do gênero alegórico, em que eram retratadas paisagens, flores, composições imaginativas, figuras, retratos, estudos a carvão e outras pinturas modernas, que, segundo o jornal, “se afastam dos velhos princípios acadêmicos”. Essa passagem nos indica duas hipóteses: a primeira, que Oscar não era o único artista a executar pintura alegórica em primórdios do século XX. A segunda, que pode haver mais pinturas alegóricas que sejam como *A noite*: um nu feminino em uma alegoria de grandes dimensões.

A nota posterior³¹ e última do jornal a respeito da exposição aborda as esculturas com certa profundidade e destaca o artista Humberto Cozzo através de uma reprodução fotográfica de sua obra, intitulada *Anseio materno*. Menciona também outros escultores, como José Cucé, Vicente Larocan, Lourenço Petrucci, Francisco Busacca. O jornal, então, justifica-se sobre porque não fez críticas severas aos expositores e à organização. Nessa publicação, é apresentada

³⁰ C.f. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1 de maio de 1928, p. 11. Coluna intitulada “Primeira exposição Geral de Bellas Artes”.

³¹ *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de maio de 1928, p. 2. Coluna intitulada “Registro de Arte”, assinada por “X.T.”

a justificativa de que houve “a intenção de generosidade quanto às críticas, tornando-as amáveis”. Pois, segundo as informações da nota, a exposição ocorreu “quase de improviso” e os artistas não estavam preparados. A gazeta relata que procurou encorajar e animar os expositores diante das circunstâncias.

O texto, então, afirma que não há motivos para que se condene a exposição, e é finalizado com a comparação: “Sodoma e Gomorra foram incendiadas por não se encontrarem sobre elas críticos justos. Na exposição atual o número ultrapassa, duplicando-se”. Essa parte final da nota nos chamou a atenção. Ponderamos sobre as circunstâncias que existiriam para que se condenasse a exposição e o que teriam a ver os críticos com essa condenação. Através de publicações no periódico *A Manhã* foi possível compreender tais apontamentos.

Apesar de o *Correio Paulistano* ter noticiado que alguns jornalistas foram convidados para a cerimônia de abertura da exposição, o jornal *A Manhã*³² inicia suas críticas à Muse Italiche com a afirmação de a instituição ter feito justamente o contrário. Segundo a descrição na nota, nem mesmo foi convidado um intelectual para o evento. Essa crítica se pauta no argumento de que faltaram, no evento, indivíduos capacitados a julgar as obras de arte. Além disso, para o periódico, somente a presença dos nomes italianos, que compunham a comissão, não era nada agradável: “[...] unicamente nomes de italianos ricos, industriais e fazendeiros. Todos de gente de muito destaque, de muita venerabilidade, de dinheiro a rodo, mas que de pintura ou de escultura não entendem patavina³³”.

A crítica sobre a presença da elite italiana implica, sob o ponto de vista do jornal, no fato de que o objetivo da mostra foi o comércio, ao invés da arte. Crítica essa que se manifesta de forma clara na menção ao fato de que a exposição contou com festivais que cobraram entrada do público, o que foi encarado, pelo colunista, como uma prova dessa predileção pelo aspecto comercial em detrimento da apreciação da arte.

O local escolhido para a exposição, o Palácio das Indústrias, também foi alvo de críticas. Para o jornal, o palácio não era um lugar adequado, pois se localizava fora da cidade, o que não era apropriado a um evento desse gênero, uma vez que a distância dificultava o acesso do público ao evento. Outra passagem interessante é a que traz uma crítica aos júris da exposição. Dessa vez, desaprova-se a escolha de nomes “velhos” para a comissão. Questiona-se o porquê de não terem sido escolhidos representantes “moços”, tendo em vista que muitas obras foram rejeitadas pela comissão com a justificativa de não estarem em conformidade com sua visão.

³² C.f. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de Julho de 1928, p. 2. Matéria intitulada: “A exposição coletiva da Muse Italiche”.

³³ Loc. Cit.

O jornal critica o olhar “antiquado” do júri, o que pode ter influenciado a escolha das obras para a exposição, devido a uma predileção pelas obras “acadêmicas”. A proposta de troca dos olhares, permutando os “velhos” pelos “novos”, possuía o objetivo de mudança pelo gosto de arte, em que o olhar deveria apontar para as novas produções, que possuíam uma estética considerada moderna. Talvez a escolha por esse júri “antiquado” tenha sido o motivo pelo qual a obra *A noite* não foi rejeitada, pois a tela apresenta um corpo nu feminino dentro do padrão de beleza das academias, ou seja, idealizado³⁴.

O colunista também não mede palavras para escrever sobre a participação dos artistas na exposição e no tratamento entre eles. Ele cita um clima de tensão no meio dos artistas e dos escultores que participaram da exposição, alegando a formação de “panelinhas”. Também denuncia o mau trato por parte dos organizadores da exibição para com os jornalistas que cobriram o evento. Mas o ponto fulcral dessa nota gira em torno da exposição ter sido um escândalo, ou, nas palavras do colunista: “Tudo teve muita pandega, mas o mais bonito foi o angu que acaba de arrebentar com grande escândalo³⁵”. Essa celeuma mencionada pelo jornal aborda a premiação e responde aos questionamentos cujas respostas foram silenciadas pelo jornal *Correio Paulistano*. A nota menciona que 14 prêmios foram conferidos, entre eles, medalhas de prata e de ouro.

Os artistas premiados tiveram seu retrato publicado ao lado da obra vencedora³⁶, porém, nos principais jornais de São Paulo, circulou a notícia de que o júri havia cancelado o julgamento. A respeito da premiação, ao entrarmos em contato com o catálogo, não há menção de que Oscar tenha ganhado sequer uma medalha pelas obras apresentadas. Aliás, o documento não apresenta essa informação a respeito de nenhum dos artistas que participaram do evento. A nota segue descrevendo que todos os artistas laureados foram chamados para devolverem os prêmios à instituição italiana. A diretoria da Muse Italiche chegou ao consenso de que aquelas obras não mereciam ter ganhado nenhuma compensação. E os artistas? Na fala do próprio colunista: “ficaram com cara de dois palmos, como quem lambeu sabão e não gostou³⁷”. O jornal faz uma reflexão como resposta a esse ocorrido, considerando que os artistas vencedores

³⁴ Em relação ao corpo feminino que a tela de Oscar Pereira da Silva nos apresenta em *A noite*, esse ponto será explorado com mais fôlego no capítulo 4, onde iremos abordar a representação feminina nessa obra, em confronto com outras que fazem parte da produção pictórica do artista e de outros.

³⁵ Loc. Cit.

³⁶ Tentamos encontrar essas fotos nos periódicos paulistas, porém, não obtivemos sucesso. Se tivéssemos acesso a elas, poderíamos ter um conhecimento visual melhor das obras que participaram da mostra, além da possibilidade de comparação com *A noite*, caso houvesse semelhanças de composição.

³⁷ Loc. Cit.

tiveram despesas para participar da exposição, bem como o esforço deles para estarem presentes no evento, para vivenciarem um momento tão constrangedor.

Os membros do júri também não escaparam das críticas do colunista, que os desaprovou e apontou outros críticos que teriam capacidade suficiente para tal trabalho, sendo alguns deles: Theodoro Braga, Pedro Alexandrino e Ricardo Severo. Segundo a opinião do jornalista, eles possuíam nomes valorizados, não só no Brasil como na Europa, assim como experiência o suficiente para serem acatados os seus juízos. O caso deixou o escritor tão indignado, que ele se refere à Muse Italiche como uma instituição inútil, a qual acredita ser a única conhecedora de arte e que, se se considera como tal, deveria ter-se institucionalizado assim desde seu princípio. Ainda menciona que a descrença na instituição será grande e que os pintores e escultores deveriam se unir para boicotá-la.

Na finalização do texto, o escritor lança uma possível razão para a desqualificação dos premiados. Grande parte dos artistas que foram laureados em primeira instância eram de origem brasileira e, como menciona a nota, os “protegidos” do cônsul Mazzolini não foram agraciados. A nota se encerra com o jornal incentivando seus leitores, caso fossem verdadeiras essas circunstâncias, a “guerrear” contra os italianos, que, segundo o periódico, deviam favores ao Brasil, que os recebeu e mesmo assim, fizeram pouco caso dos artistas brasileiros. Se, para o jornal *Correio Paulistano* (1928), a exposição merecia elogios e, para *A Manhã* (1928), os pintores brasileiros deveriam guerrear contra os italianos, para *O Diário Nacional*³⁸ (1928), a exposição não passou de uma piada.

Apesar de o colunista reconhecer que instituições como a Muse Italiche deram aos brasileiros “uma bagagem de cultura que não possuíam”, ele define a instituição como imperialista. Através de leituras que fez do “*Scopi di Muse Italiche*”, compreende que a função da instituição fundada em São Paulo seria difundir “italianamente” a cultura brasileira no meio paulista, e não, como prometia, ambas as culturas, italiana e brasileira, no meio paulistano. Além disso, a instituição não conseguiu difundir a cultura italiana em São Paulo através da exposição, o que o colunista considerou uma vergonha. Em sua opinião, a exposição “deslustrou” as artes italiana e atingiram as artes brasileira igualmente.

De acordo com o jornalista, a arte italiana perdeu a qualidade com a morte do grande artista Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), no século XIX. Ele tece elogios à arte francesa, a qual, como menciona, a Itália usa como exemplo de obscuridade. Para ele, a arte italiana não

³⁸ *Diário Nacional: A Democracia em Marcha, São Paulo*, 23 de maio de 1928, p. 2. Coluna intitulada “Arte”, assinada por M. de A.

conseguiu se erguer da maneira como deveria e os poucos nomes de valor dessa arte procuraram, fora da Itália, um ambiente artístico mais adequado. O escritor denomina a exposição como um desastre e atribui-lhe as seguintes características: “deficiente, antiartística, antimoderna, morna, panema”. Percebe-se, através dessas adjetivações, que o colunista faz uma crítica em relação às obras de estética acadêmica presentes na exposição, afirmando que a arte italiana perdeu seu rigor no século XIX. O autor dialoga com o colunista do jornal *A Manhã*, ao proferir, também, a denúncia de que o júri era composto por “velhos”, conferindo à mostra uma preferência por obras mais acadêmicas, que o escritor considera antiquadas.

Para o colunista, a razão para o fracasso da exposição, em sua visão, foi a falta de preocupação com a tendência, a personalidade e a pesquisa estética. Em suas próprias palavras: “queriam fazer uma exposição de Belas Artes, em vez, tangeram um rebanho doente de carneiros”. Em relação aos brasileiros, o colunista destaca somente o nome de Paulo Lopes de Lião (1889-1964) e, apesar de criticá-lo, mencionando que apresentou obras “sem personalidade, com vigor e certa compreensão plástica”, os outros artistas brasileiros que figuraram na exposição, para ele, “não valem nada”. O jornalista afirma, no que diz respeito aos artistas italianos, não enxergar nada admirável, apenas desprestigiável. Para ele, seria melhor a Muse Italiche organizar bibliotecas, musicais e peças de teatro, propósitos para os quais a instituição cumpriria melhor sua finalidade, ao invés de para as artes plásticas, muito menos exposições como essa. Segundo ele, a exposição apenas “virá desgraçar pra muito tempo a nossa gente, criando a tradição da bonitezinha bem feita, com muita técnica e nada mais”.

Por fim, o colunista menciona as influências que outros países possuíam no Brasil, as quais apareciam na comida, no teatro, na música, nos livros, enfim, na cultura brasileira, que, segundo ele, serviam apenas como influências maléficas. A pintura e a escultura italiana agregavam, nessa perspectiva, mais uma dessas influências à cultura brasileira. Em síntese, apesar das críticas e da forma agressiva com que se expressa, o colunista não menciona detalhes da exposição, abordando-a de forma geral, não mencionando o fato ocorrido com a premiação aos artistas.

Apenas o jornal *A manhã* dedica-se a relatar esse evento, diferentemente do que vimos nas publicações do jornal *Correio da Manhã*, que abordou a exposição de forma discreta e amigável. Percebemos que a exposição organizada pela Muse Italiche teve sua importância enquanto uma exposição coletiva, o que era incomum no período. Porém, houveram problemas de execução que geraram opiniões divergentes sobre a finalidade da exposição, dissertando os periódicos sobre o evento, de maneiras distintas.

2.2.4 A participação de Oscar Pereira da Silva na exposição

Como mencionado, a respeito dos critérios da exposição, cada artista pôde apresentar, no máximo, três obras para figurarem na mostra. Ao entrarmos em contato com o catálogo referente à exibição organizada pela Muse Italiche, o livro da Sociarte³⁹ e de Tarasantchi (2006), obtivemos a informação de que Oscar apresentou um total de cinco obras – duas a mais que o permitido. Ao analisarmos os critérios da exposição⁴⁰, é mencionado que apenas em casos especiais seria permitido aos artistas apresentar um número maior de obras. Ao nos depararmos com o catálogo da exposição, percebemos que Oscar não foi o único que recebeu esse privilégio. Grande parte dos artistas de origem italiana apresentou uma média de cinco a seis obras, o que não é surpreendente, tendo em vista que a exposição foi patrocinada e organizada por uma instituição italiana. Compreende-se, assim, o número expressivo de obras de artistas italianos.

Porém, como demonstra o catálogo, muitos brasileiros tiveram, assim como Pereira da Silva, a oportunidade de apresentar um número de obras maior que o permitido, que foram, em média, de quatro a cinco obras por artista. Pouquíssimos levaram somente três ou uma, o que demonstra, ao contrário do que pensávamos antes de analisarmos o catálogo, que esse não foi um privilégio especial de Oscar, devido ao fato de o artista ser então considerado um mestre, o que conferiria relevância e prestígio à mostra, assim como à cena artística de São Paulo. Pelo contrário, praticamente todos os artistas brasileiros que aparecem no catálogo tiveram a oportunidade de levar obras a mais do que os critérios exigiam.

Juntamente com *A noite*, Pereira da Silva levou para a exposição as obras: *A impressão*, *Judith e Holofernes*, *A sevilhana* e *Leitura interrompida*. Sabemos que o artista enviou os nomes das pinturas no processo de julgamento, o que nos permitiu perceber que, no catálogo, a temática alegórica está especificada entre parênteses no caso de *A impressão*; em contraste, *A noite* – igualmente uma tela alegórica –, não recebeu tal referência.

Apesar de diversas tentativas, não conseguimos encontrar as imagens referentes às outras obras. Resta-nos imaginar se a tela *A impressão* constitui um nu alegórico feminino e se foi executada na mesma época em que *A noite*. Assim, a alegoria do anoitecer não seria a única que apresentaria tais características em grande formato, como constatamos ao buscarmos por

³⁹ QUATRO GRANDES PINTORES EM SÃO PAULO: Benedicto Calixto; Paulo do Valle Junior; Pedro Alexandrino; Oscar Pereira da Silva. Sociarte, São Paulo, [s.d.] p. 32.

⁴⁰ Analisado no subcapítulo desta dissertação “2.2.2-Os critérios”.

outras pinturas alegóricas na produção de Oscar⁴¹. Entretanto, encontramos uma obra denominada *Judith e Holofernes*⁴², cuja data de execução não nos é conhecida, portanto, não podemos afirmar que foi essa a pintura que figurou na exposição.

A pintura referida se trata de uma cópia que Oscar executou da tela do artista Pedro Américo, intitulada *Judith rende graças a Jeová por ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes*⁴³, de 1880. Oscar não fora o único que levava alegorias para a mostra. Ao analisarmos a forma como o jornal *Correio Paulistano* percebeu a exposição, nos foram indicadas as temáticas que figuraram na exibição, entre as quais o alegórico foi apontado como sequente.

Ao nos depararmos com o catálogo da exposição, realizamos um esforço para indicar, dentre as obras presentes no documento, quais delas contemplam a temática alegórica. Elaboramos, então, uma tabela [tabela 1] contendo o título das telas, assim como o nome e a nacionalidade dos artistas que as executaram. Dessa forma, mesmo sem acesso às imagens, pudemos constatar a temática que foi predominante na exposição naquele momento, para apurar se dialogam com o que Oscar apresentou. Nossa única metodologia possível, então, para reconhecermos as obras alegóricas, mediante as informações de que dispúnhamos, era a análise dos títulos das obras e dos artistas que as executaram. Valemo-nos, nessa etapa, de dois tratados alegóricos, o mais conhecido, de Cesare Ripa, intitulado *Iconologia*, em três volumes, de 1645, e *Iconologia, o tratado de alegorias y emblemas*, de Dom Luis G. Pastor, de 1866, em quatro volumes⁴⁴.

Esses tratados nos permitiram reconhecer, através dos títulos das pinturas da exposição, as obras que possivelmente são de gênero alegórico, na tentativa de realizar uma aproximação entre os títulos que aparecem nesses manuais e os títulos que aparecem no catálogo. A escolha pelo uso desses tratados deveu-se ao fato de apresentarem um número expressivo de alegorias

⁴¹ A respeito das outras pinturas de gênero alegórico de Oscar Pereira da Silva, elas serão apresentadas no capítulo 3.

⁴² Trabalharemos mais afundo essa tela, juntamente com um conjunto de outras cópias que Oscar executara do artista no capítulo 5 desta dissertação, ao relacionamos Oscar e Pedro Américo através da obra *A noite*. No entanto, a imagem desta obra pode ser visualizada no site online Wikimedia Commons, disponível no endereço eletrônico: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Oscar_Pereira_da_Silva_-_Judite_e_Holofernes.jpg>. Acesso em: 20/03/2019.

⁴³ No capítulo 5 desta dissertação, indicamos uma breve análise entre as duas telas – a cópia de Pereira da Silva e a tela de Américo –, onde o leitor poderá contemplar a imagem de ambas.

⁴⁴ Para essa etapa, valemo-nos dos seguintes tratados: RIPA, Cesare. *Iconologia*. 3 vols., Venetia, 1645, p. 764. Disponível em: <<https://archive.org/details/iconologia00ripa/page/n5>>. Acesso: 25/03/2019. PASTOR, Dom Luis G. *Iconologia o tratado de alegorias y emblemas*. 4 vols. México, Imprenta Económica, 1866.

em um único documento, o que os tornou pertinentes a nossa proposta. Cabe ressaltar que alguns títulos sugerem se tratar tanto de pinturas alegóricas quanto de pinturas de paisagem.

Porém, somente com o acesso à imagem dessas telas é que poderíamos precisar tal afirmação, como é o caso das obras intituladas *Manhã*⁴⁵.

Tabela 1 - Lista de possíveis obras alegóricas na Exposição Muse Italiche-1928

Obra	Artista⁴⁶	Nacionalidade
Aurora	Bullo Prof. Sante	Italiano
Armonia	Bullo Prof.Sante	Italiano
Madrugada	Baldocchi Attilio	Italiano
Manhã	Baldocchi Attilio	Brasileiro
Inspiração	Braga Theodoro	Brasileiro
Mattino	Cavenago Bignani	Italiana
Primavera	Comparini Alexandre	Italiano
Alegoria de outono	Mugnaini Tullio	Brasileiro
Manhã	Marchetti Aldorigo	Brasileiro
Amanhecer	Perissonotto José	Brasileiro
Manhã	Ponce João	Espanhol
A Tarde	Volpi Alfredo	Italiano
13 de Maio	Villares Decio	Brasileiro
Total De Obras		13

Fonte: Da autora.

Nota: tabela elaborada pela autora com base nas informações extraídas do Catálogo da 1ª Exposição de Bellas Artes da Muse Italiche (1928).

Como é possível observar, retiramos do catálogo 13 obras que, assim como a tela de Oscar, possam ser de gênero alegórico. Tendo em vista que as esculturas que figuraram na exposição não sejam nosso foco, apesar de apresentarem algumas alegorias – como é o caso de *Melancolia*, executada pelo artista italiano V. Larocca, conforme consta a imagem no catálogo⁴⁷ –, detemo-nos a trabalhar somente com obras pares de *A noite*, ou seja, de óleo sobre tela. Ao agrupar essas obras, percebemos que a temática prevaiente nessas possíveis alegorias é o

⁴⁵ O catálogo apresenta um grande número de obras com esse título, porém, muitas delas possuem referências entre parênteses, com menção ao nome de ruas, de igrejas etc., o que indica serem pinturas de paisagens. Listamos na tabela apenas aquelas que, justamente por não apresentarem essas referências, são possíveis pinturas de gênero alegórico.

⁴⁶ Foi preservada a grafia do nome dos artistas, bem como a ordem em que aparecem no catálogo da exposição da Muse Italiche-1928.

⁴⁷ MUSE ITALICHE SOCIEDADE ITALIANA DE CULTURA. *1ª Exposição de Bellas Artes*, Palácio das Indústrias. Catálogo Geral. São Paulo, 1928, [p.18].

tempo. Identificamos que grande parte delas tratam da passagem do dia, ou seja, o amanhecer, o entardecer e o anoitecer. A tela que Oscar Pereira da Silva leva para a exposição, *A noite*, dialoga com essas possíveis representações alegóricas presentes no evento devido à identificação de temática.

A recepção da tela de Pereira da Silva, até o momento, nos é uma incógnita. Assim como a exposição da Muse Italiche rendeu poucos comentários nos periódicos, o mesmo ocorreu com *A noite*. Após várias buscas pelos jornais da época, à procura de informações que abordassem a participação de Oscar na exposição, encontramos apenas um fragmento que menciona o nome do artista: “Oscar Pereira da Silva é representado por cinco trabalhos: *A impressão*, quadro alegórico, é o que mais se salienta”⁴⁸. Esta nota, publicada no periódico *O Jornal*, aparece em um artigo referente à participação de alguns artistas brasileiros na exposição.

Como se pode notar, a tela *A noite* não é mencionada na nota, nem as outras pinturas que Oscar apresentou. O autor somente aborda que o artista levou uma quantidade de cinco telas. A única obra ressaltada no fragmento é *A impressão*, descrita como a mais significativa.

Não será possível, tendo em vista essa escassez de informação, realizar uma análise acerca da recepção da tela *A noite*. Como uma alternativa, pode-se buscar a compreensão sobre a escolha do tema e da composição que Oscar fez ao executar *A noite*, portanto, iremos examinar os catálogos das exposições gerais do Rio de Janeiro, a fim de perceber se outros artistas estavam produzindo telas semelhantes ao nosso objeto de estudo.

2.2.5 Um outro percurso: os catálogos das exposições gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro

Para análise desses catálogos, seguiremos a mesma metodologia aplicada anteriormente, levando em consideração as obras cujo título possa sugerir uma pertença ao gênero alegórico e cujos suportes sejam óleo sobre tela. Ao nos depararmos com os catálogos – todos reunidos na obra produzida por Levy (2003) – percebemos que a pintura de gênero alegórico estava presente nas exposições cariocas desde os primórdios do século XX. Ao observarmos as obras apresentadas entre os anos de 1890 e 1930, notamos que grande parte delas são alegorias e que ganharam presença nesses catálogos após o ano de 1899.

⁴⁸C.f. *O Jornal*, 12 de maio de 1928, p. 7, no artigo intitulado “Arte e artistas em larga escala: a exposição da Muse Italiche”.

Mas nos deparamos com uma dificuldade. Como não conseguimos ter acesso às reproduções em imagem dessas pinturas, ao julgá-las somente pelos títulos, as mesmas sugerem pertencer ao gênero paisagístico. Fato semelhante ocorre com as obras intituladas *Caridade* e *Inspiração*, as quais podem ser pinturas do cotidiano. O importante é que essas telas tornaram-se numerosas a partir do ano de 1912, somando 11 obras. Seu ápice é no ano de 1928, no qual constatamos que 19 telas podem ser pertencentes ao gênero alegórico.

Cabe ressaltar que, através do catálogo de Levy (2003), percebe-se outras produções cujos títulos sugerem pertencer ao gênero alegórico, porém, seus suportes não se igualam ao do nosso objeto de pesquisa. Mas não podemos deixar de evidenciar que o gênero alegórico possa estar presente em outras obras artísticas de suporte distinto. Nesse sentido, temos o painel decorativo *Sonho místico*, de Henrique Cavalleiro, cujo a imagem foi publicada no periódico *O Jornal*⁴⁹.

Na sequência, temos as obras do artista João Ludovico Maria Berna: *Alegoria da glória de Bittencourt da Silva* – um monumento simbólico; *Pedro II (alegoria):1) A justiça de Deus 2) A terra carioca engrinalda de rosas a efígies do ilustre filho* – provavelmente uma decoração, não apresenta figuras femininas nuas; e *Zumbi* – uma alegoria que decora um vaso. De outros artistas, temos: *As estações brasileiras*, de Ozório Belém – um painel decorativo; e *Harmonia*, de Pedro Bruno – também decorativa. As outras telas, majoritariamente, são de temáticas que versam sobre o tempo, não se distanciando das obras que foram apresentadas em São Paulo, expostas na exposição da Muse Italiche: *Primavera, Outono, Inverno, Manhã e Tarde*. Com exceção das telas *Melancolia* e *Sono*, dos artistas Euclides A. Fonseca e Ernani de Irajá, respectivamente.

Uma tela de Roberto Rodrigues nos chamou atenção devido ao título: *Noite*. No entanto, não obtivemos sucesso na busca de uma reprodução da obra, o que nos impediu de estabelecer relações com a tela de Oscar. Por outro lado, ainda que a obra de Roberto Rodrigues não fosse a representação de uma figura feminina nua, ambas as telas poderiam compartilhar outros aspectos, como tema, período e dimensões. Porém, assim como o catálogo da exposição da Muse Italiche, os catálogos compilados na obra de Levy (2003) não apontam a data das telas e nem suas dimensões.

Dessa forma, em meio a limitações e atribulações, tentamos por outro viés – mudando o foco das produções de São Paulo para o Rio de Janeiro –, depreender se outros artistas estavam executando alegorias similares *A noite*. Foi possível constatar que, tanto em São Paulo quanto

⁴⁹ C.f. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1926, p. 1.

no Rio de Janeiro, havia artistas executando pinturas alegóricas de forma similar a Oscar Pereira da Silva. As temáticas dessas telas dialogam com o nosso objeto de pesquisa, *A noite*, ao sugerirem versar sobre a passagem do tempo, o que pode ser constatado pelos títulos “*Inverno*”, “*Outono*”, “*Manhã*” e, o mais reprisado, “*Primavera*”.

2.3 O LEILÃO DE 1933

Nesse percurso de “mapear” os caminhos que a obra de Oscar Pereira da Silva percorreu, desde a sua execução até a sua chegada ao Museu Mariano Procópio, aponta-se, através do *Jornal do Commercio*⁵⁰, que *A noite* foi leiloadada no ano de 1933. Essa informação foi encontrada em virtude da pesquisa realizada no ano de 2017⁵¹, que teve como investigação as obras de Pereira da Silva que apareciam em leilões ocorridos no Rio de Janeiro.

O leilão que *A noite* figurou, ocorreu nos dias 25, 26, 27 e 28 de julho, às 5 horas da tarde, e foi organizado pelo leiloeiro Júlio Monteiro Gomes. O endereço do evento consta como Avenida da Ligação, número 121, a qual, entre parênteses, o leiloeiro menciona ser, naquela época, a rua Oswaldo Cruz. Não temos como precisar a quem pertenciam os objetos que foram leiloados, ou seja, não há como saber quem tinha posse da obra de Oscar, *A noite*. Somente é mencionado, tanto no catálogo presente no *Jornal do Commercio* (1933) quanto no catálogo físico que foi elaborado em ocasião do leilão, como proprietário da obra, um “distinto diplomata”.

Apesar de não constar o nome do possessor da obra de Oscar, ao analisarmos o período e o local onde ocorrera o leilão, pudemos deduzir que esse indivíduo ocupava uma posição elevada na sociedade. Ao folhearmos o catálogo, percebemos que os objetos que constavam no “confortável palacete” em que o sujeito morava eram de certo luxo. O leilão foi muito diversificado⁵², no sentido de os objetos leiloados serem de variados tipos. Os artigos de arte

⁵⁰ É possível deparar-se com outros leilões ocorridos durante o século XIX no Rio de Janeiro, onde o *Jornal do Commercio* publicava os catálogos com todos os objetos que contemplavam esses eventos. O catálogo referente à obra de Oscar, *A noite*, pode ser encontrado no *Jornal do Commercio*, referente aos dias 24 e 25 de julho de 1933, em um único exemplar, na página 17.

⁵¹ Essa pesquisa ocorreu em virtude da entrega da monografia de conclusão de curso. No período, estava obtendo o título de Licenciatura em História, na mesma instituição em que hoje curso o Mestrado: a Universidade Federal de Juiz de Fora. A monografia foi intitulada *Um artista dos Salões e Leilões: as obras de Oscar Pereira da Silva anunciadas nos leilões no Rio de Janeiro no Jornal do Commercio no período de 1898 a 1939*.

⁵² A respeito sobre como funcionavam os leilões de arte no Rio de Janeiro durante o século XIX, indicamos a leitura da tese de doutorado *No tempo dos leilões: a construção dos sentidos da arte no Brasil entre os séculos XIX e XX*, da pesquisadora Caroline Fernandes Silva. Nossa intenção não é suscitar discussões acerca do ambiente de leilão e a obra, mas sim, apontá-lo como uma atmosfera em

dividiam espaço com mobílias e cerâmicas de origem portuguesa, inglesa e espanhola. Também foram leiloados livros, prataria, carro, roupas e tapeçarias. Ao julgar pelo ano em que o leilão ocorreu, 1933, supomos que o “distinto diplomata” poderia ter adquirido *A noite* na exposição organizada pela Muse Italiche, ocorrida em 1928.

Através do catálogo publicado no *Jornal do Commercio*, obtemos a informação que a tela de Oscar ficava exposta no “salão de recepção”. *A noite* ocupava o lote de número 756 e o “distinto diplomata” não possuía apenas essa tela de Oscar Pereira da Silva em sua casa. Encontramos uma outra pintura, denominada, no catálogo, como *A manhã*, ocupando o lote de número 258. Pela temática, pudemos supor que *A manhã* seja do gênero alegórico e que, assim como *A noite*, é uma representação da passagem entre o dia e a noite. Entretanto, devido ao obscurantismo advindo da falta de uma reprodução da imagem da pintura, resta-nos a dúvida sobre ser ou não essa obra apenas a pintura de paisagem. Além das duas telas, encontramos uma cerâmica com uma pintura do artista, ocupando o lote número 621 porém, o catálogo não menciona qual assunto aborda.

Ao percorrer todo o catálogo, outros nomes da pintura brasileira aparecem, como Décio Villares (1851-1931) e Pedro Américo (1843-1905), além de outras obras que também compunham o salão de recepção do palacete do “distinto diplomata”. O catálogo descreve que no cômodo havia: uma pintura a óleo representando Joana D’arc; uma marinha assinada por Castagneto; uma pintura a óleo de paisagem, assinada por Batista da Costa; uma pintura a óleo de um pintor italiano; uma pintura a óleo representando um trecho da Grã Bretanha, por Victor Meirelles; uma pintura de paisagem do pintor Nicola A. Facchinetti; uma pintura de Arthur Timóteo, representando a “realidade”; uma pintura a óleo do artista J. Batista, representando um trecho da Tijuca; uma pintura a óleo de E. de Martino, representando a “bahia do Rio de Janeiro; uma pintura representando a fragata Amazonas (1872)” e, por fim, uma pintura a óleo representando um busto feminino, do já mencionado Décio Villares.

Percebemos que, em um mesmo cômodo, haviam várias pinturas de gêneros distintos, como paisagem, marinha e alegoria. Além de outras pinturas, nosso objeto de pesquisa dividia espaço com outros objetos de arte, como medalhas, esculturas, porcelanas, espadas, entre outros. Na imagem da página do catálogo físico [fig.4], é possível ver que *A noite* ocupava o centro da parede, com alguns objetos artísticos ao seu redor. É possível ver dois pratos posicionados um em cada lado da tela *A noite* e quatro pinturas, sendo posicionadas assim como

que *A noite* permaneceu durante um tempo e que nos revela algumas relações sociais através de sua circulação e que auxilia a compor parte de sua história física.

os pratos, dois em cada lado de *A noite*. Estas pinturas apresentam representações femininas e duas marinhas. Vemos, também, outras pinturas menores e um móvel, sobre o qual há muitas porcelanas e algumas espadas de diversos tamanhos, no espaço que sobrou da parede.

Figura 4 – Página do Catálogo de leilão (1933) com *A noite*



Fonte: Catálogo de Leilões organizado por Júlio Monteiro (1933).

Notas: Foto por Eduardo Machado de Paula. O catálogo original encontra-se em acervo particular em Juiz de Fora, MG.

2.4 A PERMANÊNCIA NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO

Após o leilão ocorrido em 1933 até a instalação de *A noite* no Museu Mariano Procópio, cuja datação permanece indistinta, como será elucidado, não encontramos registro sobre a localização da tela durante esse espaço de tempo, compreendendo o período de 1933 a 1937. Na ficha catalográfica da obra, presente no Museu Mariano Procópio⁵³, consta que uma nota no

⁵³Maria das Graças de Almeida (org.). Ficha Catalográfica da tela *A noite*, de Oscar Pereira da Silva. In: *Levantamento de Pinturas de cavalete do Museu Mariano Procópio, de M à P*. Fundação Museu Mariano Procópio, 2010, p. 20-21. Cabe ressaltar que essa ficha representa o único documento presente na instituição com dados sobre a tela de Oscar Pereira da Silva. Ao indagarmos sobre a origem

Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, datado de 11 de setembro de 1937, traz a notícia de que Alfredo Ferreira Lage teria comprado *A noite* no ano de 1937. Ao confrontarmos o jornal referido, não encontramos essa informação. Todavia, uma pesquisa realizada através de periódicos dessa época nos mostrou que a tela de Oscar possivelmente passou a compor o acervo do museu alguns meses antes do que está mencionado na ficha catalográfica, em abril de 1937, ano durante o qual Pereira da Silva ainda estava vivo, com 72 anos de idade, vivendo em São Paulo.

Uma matéria do *Jornal do Brasil*⁵⁴ publicada em abril de 1937 sobre o Museu Mariano Procópio, aborda alguns nomes de artistas brasileiros cujas obras estão na instituição. Dentre os quais o nome de Oscar Pereira da Silva é contemplado. Como no museu só há apenas uma pintura executada pelo artista, sendo *A noite*, sugerimos que a tela de Pereira da Silva no ano de 1937 já fazia parte do acervo. Não há como precisar exatamente quando essa tela passou a fazer parte do acervo do museu, mas sabemos que, antes de 1937, ela estava em outra localização.

Essa hipótese é comprovada a partir da análise das notícias, em diversos jornais, sobretudo da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo, que possuem reportagens sobre o Museu Mariano Procópio. Pois nesses jornais, ao serem abordados os nomes dos artistas que compõem o acervo do museu, o nome de Oscar não é mencionado. A menção a Pereira da Silva ocorre somente a partir de abril de 1937. Dessa forma, nossa hipótese é a de que Alfredo Ferreira Lage tenha adquirido a tela *A noite* de um indivíduo que a obteve no leilão de 1933.

2.4.1 *A noite e Folhas de outono*: duas alegorias, dois nus femininos, no museu Mariano Procópio

A tela de Oscar Pereira da Silva [fig.5] não é a única alegoria presente no acervo do Museu Mariano Procópio. A instituição conta com diversos estudos e desenhos do artista Henrique Bernadelli (1857-1936) de gênero alegórico, duas pinturas de Hipólito Caron (1862-1892) e com uma pintura do artista Horácio Hora (1853-1890). Para nós, a pintura de Horácio Hora, juntamente com a de Oscar Pereira da Silva, é digna de atenção. As duas telas,

das informações prestadas na ficha catalográfica, foi informado, pelo funcionário do museu, que provavelmente o documento que servira de consulta havia se perdido ao longo dos anos.

⁵⁴ Essa matéria, intitulada: “Da glória a vida para a sombra e o silêncio do museu...” apresenta um breve histórico da instituição, bem como as galerias: “Sala Tiradentes”; “Sala Viscondessa de Cavalcanti”; “Sala Maria Pardo”; “Sala de Autógrafos”; “Sala D. Pedro I”; “Sala D. Pedro II”; “Sala de Cultura”. C.f. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1937, p. 11.

diferentemente das demais do acervo, são pinturas alegóricas que versam sobre o tempo e que apresentam representações de nu feminino em grandes dimensões. Porém, a tela de Horácio Hora foi executada no ano de 1886 e a de Oscar Pereira da Silva, em 1927.

Ao contemplarmos *Folhas de outono* [fig.6], vemos que uma mulher nua ocupa o centro da tela. Ela possui cabelos longos e castanhos, do mesmo tom das folhas da árvore, e segura, com a mão esquerda, um dos galhos dessa árvore.

Figura 5 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).

Figura 6 – *Folhas de outono* (1886), de Horácio Hora



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).

Um tecido com transparência envolve suas pernas e se mistura com o tronco da árvore, pois possui o mesmo tom de cor, tornando-se, pele e tecido, um só elemento. A face da mulher apresenta uma expressão calma, com bochechas rosadas. Seus olhos, dois pontos negros, encaram o observador. O fundo escuro contrasta com as folhas da árvore e destaca a pele branca da figura feminina. O movimento na tela é presente através de dois elementos. O primeiro é a ação da figura feminina, que, ao pendurar-se no galho, faz com que algumas folhas se

desprendam da árvore. O segundo elemento consiste no tecido transparente, envolto em suas pernas, que, em um movimento espiralado, sugere a presença do vento que sopra, fazendo as folhas soltas seguirem o deslocamento do tecido.

A tela possui um fundo escuro, exceto por uma luz que ilumina a figura feminina. A palidez de sua pele é aparente, recorrente às alegorias, como aponta Pessanha (1991), ao mencionar que o nu alegorizado:

[...] tende a abolir do corpo a própria carne com suas vicissitudes e palpitações; é nu a serviço de uma ideia, pois transporta uma analogia; é corpo adormecido que não vibra, que paira além do plano das paixões, pois carrega uma significação intangível e incorpórea que o espiritualiza (1991, p. 44).

Na ficha catalográfica da obra *Folhas de Outono*⁵⁵ consta que ela chegou ao Museu Mariano Procópio através de Maria do Carmo Penido, no ano de 1944, como fruto de uma doação a pedido de seu tio, o engenheiro Antonio Nogueira Penido. O documento traz, ainda, a informação de que a tela pertenceu anteriormente ao Embaixador Barandier da Cunha e que figurou na Exposição de Paris, onde foi premiada.

Quanto à tela de Oscar, acreditamos que tenha chegado à instituição 17 anos antes de *Folhas de outono* e, apesar de a distância temporal entre as duas telas ser de 41 anos, elas apresentam aspectos semelhantes. Nas palavras de Lima Júnior (2014): “ambas carregam em suas composições elementos reiterados, no que tange a representação do corpo feminino nu, idealizado, dentro de uma pintura de cunho alegórico” (LIMA JÚNIOR, 2014, p. 241). O autor chama a atenção para a presença de outros nus femininos no acervo do Museu Mariano Procópio, como as obras de Batista da Costa, Maria Pardos e Fragonard. Porém, devido ao fato de os corpos representados nessas telas não servirem a uma ideia abstrata, não os considera como alegorias. Em relação à composição de Horácio Hora, Lima Júnior menciona que, para expressar a ideia do outono, o artista nos remete ao cair das folhas secas, ocasionado pelos ventos personificados pela figura feminina. Para ele, essa simbologia está de acordo com o tratado de emblemas e alegoria escrito por Cesare Ripa, cuja finalidade é expressar como deveriam ser as noções iconográficas acerca de pinturas que exprimem uma ideia abstrata.

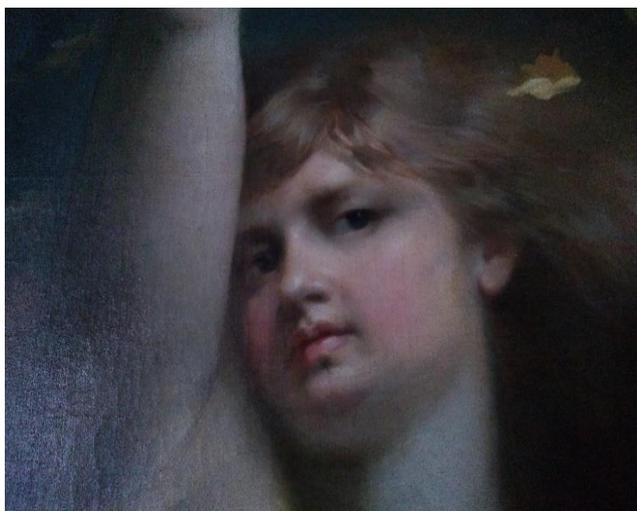
Já em relação à tela de Oscar, Lima Júnior relata que, da tradição de se representar a noite, o artista manteve apenas o véu negro. Lima Júnior enxerga, nas duas obras, a presença da escola francesa, a École Nationale des Beux-Arts, onde ambos artistas estudaram com

⁵⁵ Maria das Graças de Almeida (org.). Ficha Catalográfica da tela *Folhas de Outono*, de Horácio Hora. In: *Levantamento de Pinturas de cavalete do Museu Mariano Procópio, de H a I*. Fundação Museu Mariano Procópio, 2010, p. 52-53.

grandes mestres. Apesar de reconhecer que, nas telas, os artistas se apropriaram de influências de obras tanto do passado quanto contemporâneas, as obras não deixam de exibir a tradição: “o corpo feminino nu, idealizado, deslocado para um contexto imaginado, igualmente como fizeram aqueles que lhes serviram de modelo, seja em âmbito nacional, seja internacional.” (LIMA JÚNIOR, 2014, p. 249).

As semelhanças são mais explícitas ao analisarmos a composição das duas telas. As duas figuras femininas apresentam a cabeça levemente inclinadas para o lado esquerdo [fig.7 e 8], em uma posição $\frac{3}{4}$ e, apesar de ambas olharem para o espectador, o olhar de *A noite* se sobressai, como se ela estivesse encarando o observador a partir de um ponto mais elevado.

Figura 7 – *Folhas de outono* (1886), de Horácio Hora. Detalhe



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).
Nota: Imagem editada pela autora, com destaque para a face da figura feminina.

Figura 8 - *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva. Detalhe



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).
Nota: Imagem editada pela autora, com destaque para a face da figura feminina.

Ao analisarmos *A noite* de Oscar Pereira da Silva, vemos que o movimento espiralado do panejamento que envolve as pernas de *Folhas de outono* se repete na tela, porém, o tecido não é transparente. Também é similar à disposição das pernas nas duas figuras femininas, que se apresentam entrelaçadas. Em ambas, a figura feminina possui um braço erguido. O tecido presente nas duas telas esconde o sexo feminino, deixando apenas uma parte da virilha à mostra. Curiosamente, esse jogo de ocultação e revelação deixa aparente a área esquerda da vulva feminina, sendo que, na tela de Horácio Hora, essa parte do corpo é mais aparente [fig.9].

Figura 9 – *Folhas de outono* (1886), de Horácio Hora. Detalhe



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).
Nota: Imagem editada pela autora, com destaque para a parte inferior do corpo da figura feminina.

Figura 10 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva. Detalhe



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).
Nota: Imagem editada pela autora, com destaque para a parte inferior do corpo da figura feminina.

Assim, o acervo do Museu Mariano Procópio possui duas alegorias e dois nus femininos em grandes formatos. Apesar, como foi apontado, de a distância temporal entre as duas obras, em relação à execução, ser grande, ambas apresentam muitas semelhanças. Essa relação de semelhança nos faz pensar sobre a intenção de Alfredo ao adquirir as duas telas. *A noite*, de Pereira da Silva, provavelmente entrou na instituição por meio de compra, enquanto a tela de Horácio Hora foi resultado de uma doação. Portanto, Alfredo poderia ter recusado a oferta, mas decidiu aceitá-la. Pela história física de *A noite*, sabemos que ela chegou primeiro na instituição, no início do ano de 1937, e *Folhas de outono* chegou tardiamente, somente em 1944.

Ponderamos se Alfredo tinha a intenção de colecionar, para o acervo da instituição, pinturas alegóricas que versassem especificamente sobre o tempo, ou, ainda, que apresentassem o corpo feminino despido em grandes formatos. Porém, deve-se atentar para o fato de que *Folhas de outono* pode ter chegado à instituição após o falecimento de Alfredo, no mesmo ano, em janeiro, pois não temos a data exata em que a tela passou a figurar no acervo. Portanto, pode ser que não tenha sido o próprio Alfredo quem aceitou a doação, mas outro indivíduo que estava

na diretoria do Museu Mariano Procópio em 1944. Contudo, não poderíamos deixar de apresentar essa questão.

2.5 A VISIBILIDADE DE *A NOITE* APÓS COMPOR O ACERVO DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO: EXPOSIÇÃO E REPRODUÇÕES

Até o momento, detemo-nos em apresentar a história física de *A noite* antes de compor o acervo do Museu. Neste subcapítulo, iremos nos dedicar a abordar a perceptibilidade da obra após compor o acervo da instituição. Após a obra de Oscar Pereira da Silva passar a compor o acervo do Museu Mariano Procópio, *A noite* teve sua imagem reproduzida em algumas obras de referência. No livro produzido pelo Banco Safra (2006), que aborda sobre o Museu Mariano Procópio, vemos uma reprodução da tela de Pereira da Silva na página de número 192, que compõe o título da seção “Pinturas Brasileiras”.

A imagem de *A noite* acompanha um pequeno texto que faz referência à biografia de Oscar, o qual contém a data de nascimento do artista, a concessão do prêmio de viagem, assim como os nomes de alguns de seus professores na antiga Academia Imperial de Belas Artes e na França, durante a estadia de Pereira da Silva na Europa. O texto aborda algumas das premiações e trabalhos que executou e também os painéis das Igrejas Santa Cecília e Nossa Senhora da Conceição. Nesse texto, não há nenhuma informação sobre *A noite*, apenas o título, a data, o suporte e a dimensão. Apesar de ocupar uma página inteira do livro, não há uma descrição sequer de seus traços formais.

Em 1995, o jornal *Tribuna de Minas*, de Juiz de Fora, lançou o livro intitulado *Museu Mariano Procópio*⁵⁶, cujo objetivo era ressaltar a importância da instituição para a cidade, a fim de preservar a história do museu e divulgar seu acervo. A apresentação do acervo se deu através da divisão dos objetos por suporte⁵⁷. Assim, na seção de pinturas, não são mencionadas todas as que o acervo possui, o que é um fato compreensivo, já que a instituição conta com uma quantidade numerosa de telas. Na página de número 60, vemos a reprodução da imagem de *A noite* dividindo a lauda com uma tela do artista Pedro Alexandrino (1856-1942) e com outra

⁵⁶ O jornal *Tribuna de Minas* disponibilizou o livro para ser acessado online. Pode-se ter acesso a ele no endereço eletrônico: <<https://www.yumpu.com/xx/document/view/62114439/museu>>. Acesso em 03/04/2019.

⁵⁷ Ao folhear a obra, pode-se encontrar os objetos separados, respectivamente, em: móveis; esculturas; joias e numismática; porcelanas, louças e cristais; pinturas; armaria e indumentária; peças sacras e decorativas; história natural e documentos; acervo geral e, por fim, fotografias.

pintura, uma natureza morta. Na página seguinte, há a tela de Pedro Américo (1843-1905), *Tiradentes*.

As informações que acompanham a obra de Oscar no livro da Tribuna de Minas apenas mencionam o nome do artista, sua nacionalidade e sua data de nascimento e de morte. Junto às informações de Pereira da Silva, o livro apresenta as dimensões de *A noite* e seu suporte, apenas. Não é mencionado nenhum outro informe acerca da tela. *A noite* de Oscar Pereira da Silva também é reproduzida em um artigo científico⁵⁸. Na ocasião, o texto aborda os direitos autorais acerca dos objetos que compõem o acervo dos museus. O artigo trata especificamente sobre o uso da pintura de Pedro Américo, *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor*, por uma empresa mineira de laticínios. Os autores abordam a temática da obra de Pedro Américo, e fazem referência à deusa grega Nyx, abordando a simbologia e os traços formais que a deusa apresenta. Nesse trecho, os autores fazem uma comparação da obra de Pedro Américo com a de Oscar, *A noite*, juntamente com a *La nuit*⁵⁹, do artista francês, William-Adolphe Bouguereau. A tela de Oscar aparece na página 115 do artigo, em que são realizadas aproximações entre as duas pinturas, por exprimirem traços formais semelhantes e por serem uma personificação da deusa grega na concepção dos autores.

Nos subcapítulos anteriores, ao abordarmos a exposição organizada pela Muse Italiche, levantamos a hipótese de que seria a única em que *A noite* tenha figurado enquanto o artista estava vivo. Por outro lado, a participação da tela em outras exposições após seu falecimento fora mínima. Ao adentrar o Museu Mariano Procópio, por volta do ano de 1937, a tela de Pereira da Silva participou apenas de uma exposição, organizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. A exposição, intitulada *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca do Estado de São Paulo*, foi uma iniciativa da Pinacoteca, que tinha o objetivo de apresentar obras do século XIX e dos primórdios da modernidade, ocupando as galerias do segundo andar da instituição.

Essa mostra, fruto do projeto de exposição de longa duração *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*, promoveu parcerias entre essa instituição e outros museus. A parceria com o Museu Mariano Procópio rendeu uma exposição que permaneceu

⁵⁸ BOTELHO, André Amud; QUEIROZ, Eneida Quadros; SANTOS, Robson dos; et all. Os direitos autorais e os Museus: o caso brasileiro. IN: *Cadernos de Sociomuseologia*, 41, 2011, p. 85-132. Disponível no endereço eletrônico:

<<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2726>>. Acesso em 28/03/2019.

⁵⁹ A obra pode ser visualizada na página online do banco de imagens Warburg, disponível através do endereço eletrônico: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1850>>. Acesso em: 28/03/2019.

aberta de 08 de novembro do ano de 2014 a 22 de março de 2015. Na ocasião, *A noite* de Pereira da Silva figurou na temática de representação do feminino e rendeu um artigo dedicado somente a ela, o qual foi citado neste texto, de autoria do pesquisador Carlos Lima Júnior. O artigo ocupou as páginas 241 a 251. Pode-se ver uma reprodução de *A noite* na página 207, ao lado de *Folhas de outono*, do artista Horácio Hora.

Além de a obra de Pereira da Silva ter figurado em uma exposição em um local distinto – outro estado –, ela foi apreciada por um público. Atualmente, devido ao fato de o Museu Mariano Procópio não estar em condições físicas de expor pinturas devido à realização de reformas necessárias no prédio, a tela permanece na reserva técnica. Assim, com essas informações, podemos perceber que a tela de Pereira da Silva teve uma visibilidade relativamente pequena, mas importante para sua percepção e apreciação. A tela circulou apenas uma vez, após adentrar o Museu Mariano Procópio e, por estar na reserva técnica atualmente, não pode ser apreciada pelo público juiz-forano e demais regiões. Sua visibilidade, para a pesquisa, também foi mínima. Somente encontramos um artigo que a aborda em destaque, o outro apenas a reporta e as poucas reproduções que se comprometeram a apresentá-la não exprimiram dados de fôlego.

Evidencia-se, assim, a importância deste trabalho. Uma obra tão importante de um artista laureado do Brasil não poderia deixar de ser analisada em um estudo profundo. Além disso, essa obra, pelo menos em se tratando dos outros objetos que compõem o acervo do Museu Mariano Procópio, é a única tela que a instituição e a cidade de Juiz de Fora, possivelmente, possam ter desse artista tão importante.

3 A NOITE E ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A PINTURA ALEGÓRICA: O CENÁRIO BRASILEIRO E A PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA

Esta seção tem por objetivo apresentar ao leitor alguns conceitos teóricos acerca da pintura alegórica, sem a intenção se de “fazer uma história” da mesma. Nossa intenção ao trazer a luz alguns conceitos teóricos, somados a excertos de periódicos brasileiros de época que versam sobre a pintura alegórica, é apresentar como esta categoria pictórica é concebida no período por determinados pensamentos. Para então, elucidar e compreender como a pintura alegórica é percebida no cenário das artes brasileira, contribuindo com um entendimento acerca da própria pintura de Oscar Pereira da Silva, *A noite*.

3.1 A ALEGORIA ENQUANTO GÊNERO DE PINTURA

A partir da tela de Pereira da Silva, foi possível ponderar sobre o gênero no qual *A noite* faz parte: o alegórico. Propomo-nos a pensar, então, sobre como o gênero foi abordado entre os pensadores que se propuseram a tratá-lo, tanto pela perspectiva historiográfica quanto pela brasileira. Ao perceber o gênero em um discurso teórico, nossa intenção não é a de apresentar uma história da alegoria, mas sim, abarcar os ideais de alguns pensadores que contribuem, com conhecimentos relevantes, para a nossa pesquisa. A análise focada na perspectiva brasileira se faz através de algumas críticas de arte que circularam nos periódicos de época, que versaram sobre o que conceberam como pinturas alegóricas.

Os autores aqui citados, foram escolhidos por acreditarmos que apresentam uma definição clara e objetiva quanto ao que seria a alegoria enquanto um gênero de pintura e por trazerem conhecimentos pertinentes para a nossa pesquisa, auxiliando nas questões que são levantadas ao longo deste texto, bem como por nos instigar a pensar para além delas. Da mesma maneira se justifica o emprego das críticas dos jornais brasileiros. Nossa intenção foi a de apresentar o pensamento brasileiro sobre o gênero alegórico no período em que *A noite* foi concebida, a fim de compreendê-lo melhor sob a perspectiva da arte brasileira.

O ato de definir coisas e ações se faz desde a Antiguidade. A necessidade de criar conceitos e definições faz parte da vida humana, que destina um significado próprio a cada coisa de acordo com suas características, como bem aponta Platão⁶⁰, ao apresentar uma

⁶⁰ Cratilo. In: PLATÃO. *Diálogos: Georgias, Mnexeno, Eutidemo, Menon, Cratilo*. Madri: Editorial Gredos, c2008. v.2, 61 p.

discussão acerca da definição dos nomes, perpassando por questões de individualidade e coletividade de cada coisa/ser. Quando pensamos na alegoria como um gênero na pintura, essa ação de definir não é diferente. Alguns pesquisadores nos apresentam uma definição que aponta a função e as características desse gênero pictórico. No final do século XVI, surgiram os tratados alegóricos⁶¹, que serviram a muitos artistas como manuais para executar esse tipo de pintura, sendo o mais conhecido desses tratados, o de Cesare Ripa.

Para Erika Langmuir (1997), a pintura alegórica pode ser vista como uma linguagem oculta, incorporando uma realidade “superior”, revelando-se apenas para os iniciados. Ou seja, é uma linguagem para aqueles que conhecem os significados presentes na simbologia da pintura e que estejam arraigados na cultura do artista que a produziu. A personificação de virtudes, a partir do período Medieval, inspiradas por poemas e por enciclopédias escritas nesse período, é, para a autora, sinal de que essas pinturas tinham a função de transmitir uma mensagem, para influenciar os indivíduos a serem bons e a fazerem o bem.

Com relação à simbologia presente nas pinturas alegóricas, apesar de existirem os manuais que ajudam, em parte, a decifrar esses códigos, Langmuir (1997) ressalva que essa leitura depende do contexto. Como, por exemplo, o aparecimento da personificação do tempo na tela de Giovanni Battista Tiepolo, *Uma alegoria com Vênus e o Tempo*⁶². De acordo com a autora, na tela, o tempo não tem a função de apresentar a mortalidade. O bebê que segura em suas mãos, entregue pelas próprias mãos de Vênus, não é mitológico, mas sim, real. Ao deixar sua foice de lado para segurar a criança, o tempo representa a eternidade. Langmuir aponta que, provavelmente, a pintura tinha como objetivo a celebração do nascimento de uma nova criança, ou um bebê que ainda estava por vir. Assim, faz todo sentido a representação da criança sendo entregue pela própria deusa da beleza ao tempo, como um desejo de eternidade para o bebê.

D’Alleva (2012), dialoga, em partes, com Langmuir (1997) a respeito dos símbolos presentes nas alegorias. Primeiramente, para a autora, uma pintura alegórica consiste em “uma narrativa que usa um conjunto de símbolos amplamente reconhecidos para representar uma ideia ou uma entidade, através da personificação”⁶³. Esses símbolos são culturalmente específicos e seus significados, diferentemente do que menciona Langmuir, não são sempre evidentes para todos os membros inseridos na cultura em que foi concebida e ainda menos para

⁶¹ C.f. LANGMUIR, Erika. *Allegory*. Grã Betanha, National Gallery, 1997, p. 13.

⁶² A imagem pode ser visualizada na página online do Museu The National Galery, disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-tiepolo-an-allegory-with-venus-and-time>>. Acesso em 12/01/2020.

⁶³ D’ALLEVA, Anne. *Methods e Theories of Art History*. 2º ed., United Kingdom, Laurence King Publishing, 2012, p. 21.

aqueles que não fazem parte dela. Porém, falar de simbologia e de alegoria não são a mesma coisa. Como D’Alleva (2012) aponta que há uma diferença que consiste no fato de que os símbolos, para a simbologia, são profusamente reconhecidos, representando uma ideia ou uma entidade. A alegoria, por outro lado, é uma narrativa que retoma esses símbolos para compor sua personificação e transmitir uma mensagem para o observador.

Nesse sentido, Matilde Battistini (2004) dialoga com D’Alleva (2012) sobre as questões que envolvem a relação entre símbolos e observador, no que tange às pinturas alegóricas. Para Battistini (2004), as alegorias:

Possuem um vasto repertório de símbolos do passado e os pintores desenham imagens e códigos de representação, cuja chave de leitura é frequentemente perdida. Esses códigos são parte integrante da estrutura da obra, e o espectador, se não os conhece, não é capaz de reconhecer o que as imagens dizem nem o significado que elas carregam (BATTISTINI, 2004, p. 6, tradução nossa)⁶⁴.

Dessa forma, apesar de símbolo e alegoria serem dois conceitos distintos, ambas possuem uma ligação que está completamente imbuída pela cultura e que, de acordo com as autoras, dependem da compreensão de sua significação por parte do observador. De acordo com Walter Benjamim (1984), sobre o gênero alegórico, houve um uso desapropriado do simbólico nas investigações artísticas, remetendo à ideia de indivisibilidade de forma e de conteúdo na análise. Tal fato ocorre quando, ao analisarmos uma obra de arte, a ideia presente nela é qualificada como um símbolo. Para o autor, esse conceito equivocado de símbolo provém do período do *Classicismo*, no qual a estrutura da obra se consolida no belo e no divino. Entretanto, a alegoria se desenvolve em equilíbrio a essa interpretação do símbolo.

Como explícita Benjamim (1984), uma teoria sobre esse gênero ainda não havia se manifestado nesse período. Mas o autor apresenta o conceito de alegoria como teórico, pois oferecia, ao simbólico, uma elevação. Um dado importante que o autor nos apresenta é que, como outras formas de expressão, a alegoria não deixou de ter relevância por ter-se tornado obsoleta. O que ocorreu foi um duelo entre a forma antiga e a forma subsequente, pois o gênero alegórico não havia atingido um progresso conceitual.⁶⁵

⁶⁴Texto original : “Dans le très vaste répertoire des symboles du passé, les peintres ont puisé images et codes de représentation, dont la clef de lecture est souvent perdue. Ces codes font partie intégrante de la structure de l’œuvre, et le spectateur, s’il ne les pas, n’est pas en mesure de reconnaître ce que les images racontent ni la signification dont elles sont porteuses. »

⁶⁵ Aqui, depreendemos que o autor se refere a consolidação de conceitos e teorias sobre o gênero alegórico.

Apesar de Benjamim (1984) estar mais centrado no estudo do gênero literário ao mencionar o alegórico, ele traz alguns conceitos acerca da alegoria que nos fazem refletir sobre a sua função enquanto uma forma de expressão na pintura. Segundo o autor, Goethe⁶⁶ enxerga uma distinção entre procurar o particular a partir do universal e ver no particular o universal. A alegoria, para Goethe teria fins de encontrar o particular como exemplo do universal. A verdadeira natureza da poesia se expressa no segundo conceito proferido por Goethe, pois ela manifesta o particular sem remeter ao universal e que seria uma conceptualização mais adequada. Já que Goethe não acredita ser possível enxergar no particular o universal.

Para Benjamim, entretanto, quem compreende o particular, em todo o seu vigor, consequentemente assimila o universal, ainda que sem se dar conta disso ou que venha a ter noção dessa assimilação posteriormente. O fato é que, para o autor, Goethe não deu importância ao objeto alegórico ao se expressar sobre ele. Sob uma perspectiva histórica acerca do particular e do universal, há conceitos que contribuíram para a escrita da história e que dialogam, de certa forma, com as ideias de Walter Benjamim.

Geovanni Levi (1992) propõe uma análise histórica a partir de uma visão microscópica, que consiste em analisar as fontes de forma detalhada e minuciosa. Para o historiador, essa análise, em uma redução de escala, “é um procedimento analítico, que pode ser aplicado em qualquer lugar, independentemente das dimensões do objeto analisado” (LEVI, 1992, p. 137). Ao reduzir essa ótica, é possível perceber os detalhes que geralmente passam despercebidos quando se faz uma análise em uma escala maior. Na concepção do historiador, a Micro-História:

Dedica-se ao problema de como obtemos acesso ao conhecimento do passado, através de vários indícios, sinais e sintomas. Esse é um procedimento que toma o particular como seu ponto de partida (um particular que com frequência é altamente específico e individual, e seria impossível descrever como um caso típico) e prossegue, identificando seu significado à luz de seu próprio contexto específico (LEVI, 1992, p. 154).

A Micro-História, então, possibilita enxergar, a partir do particular, algumas especificidades que, no geral, podem passar despercebidas, justamente devido à amplitude de uma análise geral. Na Micro-História, os objetos de estudos são tomados como únicos, mas que, de certa forma, estão inseridos no geral e fazem parte dele, pois o constituem. Retomando

⁶⁶ Walter Benjamim se refere à obra: *Goethe: Siimtliche Werke. Jubiliums-Ausgabe* op. cito Vol. 38: *Schriften zur Literatur*. 3. p. 261 (Maximen und Reflexionen).

a discussão acerca da alegoria, Benjamim (1984) afirma que Schopenhauer⁶⁷, assim como Goethe, enxerga-a como negativa:

Se o objetivo de toda arte é a comunicação da ideia apreendida [...]; se, além disso, partir do conceito é algo de condenável na arte, não se pode aprovar a prática explícita e proposital de usar uma obra de arte para a expressão de um conceito: é o caso da alegoria [...]. Se, portanto, uma imagem alegórica tem também valor artístico, este é distinto e independente do valor que possa ter enquanto alegoria. Uma obra de arte desse gênero tem um duplo fim, exprimir um conceito e exprimir uma ideia. Somente o último pode ser um fim artístico. O primeiro é um fim estranho à arte, uma diversão frívola que consiste em construir uma imagem que sirva também como inscrição, à guisa de hieróglifo... (apud BENJAMIN, 1984, p. 183-184).

Walter Benjamim introduz a fala de Schopenhauer em seu texto para demonstrar como o autor está mergulhado nos preceitos que enxergam alegoria e símbolo como o mesmo conceito. Mesmo que Schopenhauer tenha uma ideia distinta da de Benjamim sobre o que sejam ambos, em suma, os conceitos não se contradizem.

Como exemplifica Benjamim, para Schopenhauer, um sentimento pode ser induzido em um indivíduo, assim como pode ser compreendido por epígrafes. Ou seja, em sua concepção, o sentimento de alegria, por exemplo, pode se apresentar, tanto por um indivíduo que a expressa em suas diversas formas quanto pela própria palavra alegria, escrita em um papel ou em qualquer superfície. É interessante como a fala de Schopenhauer se distingue da fala de Erika Langmuir (1997) e de Anne D'Alleva (2012), no que tange à alegoria, levando em consideração que as autoras apontam o conceito do gênero pictórico. Nos apontamentos de Benjamim o termo toma uma atmosfera geral no âmbito da arte.

Ampliando a discussão, Walter Benjamim nos apresenta uma concepção moderna entre os preceitos de artistas e os de teóricos, a respeito da alegoria. Apesar de mencionar que o termo se perde nos escritos – sendo necessário buscar os originais para resgatá-lo – e a que presença do *Classicismo* é forte, o debate é centrado na alegoria como uma ilustração de um significado. Benjamim parece consentir, em partes, com Creuzer⁶⁸, pois, apesar de apontar uma presença *Classicista* no conceito sobre o símbolo, Benjamim não o distingue por completo da alegoria. De acordo com o autor, Creuzer enxerga que a alegoria é a representação de uma ideia geral, que se apresenta de forma distinta do conceito representado. O símbolo, por outro lado, é a ideia em sua forma corpórea.

⁶⁷ Walter Benjamim se refere à obra: *Schopenhauer: Sämtliche Werke* op. cito Vol. 1: Die Welt als Wille und Vorstellung. 1.2. Abdr., Leipzig s.d. (1892). p. 314 e segs.

⁶⁸ Walter Benjamim se refere à obra: *Friedrich Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. 1. Theil. 2., völlig umgearb. Ausg., Leipzig, Darmstadt 1819. p. 118.

Nas palavras de Benjamim (1984), Creuzer menciona que a alegoria é uma representação em que há uma substituição, ou seja, ela não representa com fidelidade o conceito apresentado, já o símbolo, sim, pois está presente no mundo físico e pode ser visto através da “imagem, em si mesmo e de forma imediata”. Dessa forma, Benjamim menciona que a relação entre símbolo e alegoria:

[...] pode ser compreendida, de forma persuasiva e esquemática, à luz da decisiva categoria do tempo, que esses pensadores da época romântica tiveram o mérito de introduzir na esfera da semiótica. Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revele fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocrática* da história como protopaisagem petrificada (BENJAMIM, 1984, p. 188).

Benjamim traz um conceito denominado como “morte alegórica”, de acordo com o qual, no processo alegórico de apresentação de um conceito, a alegoria perde o seu próprio conceito, portanto, o objeto está morto. Ou seja, novamente o autor volta na questão de perda de significado que há na alegoria, devido à personificação. De acordo com Benjamim, a função da personificação alegórica não é personificar as coisas do mundo, mas sim, conferir-lhes uma forma suntuosa, caracterizando-as como humanas. O que o autor tenta demonstrar é que, ao contrário do que foi apresentado pelos teóricos citados por ele, o gênero alegórico é também uma forma de expressão, de linguagem e de escrita. Se Walter Benjamim (1984) se preocupou em agregar importância ao gênero alegórico no início século XX, abordando o que alguns teóricos haviam escrito sobre ele em tempos passados, Craig Owens (2004) está voltado a pensar o gênero na contemporaneidade.

Owens enxerga o gênero não só como uma técnica, mas também como uma atitude, uma percepção ou um procedimento. Sua concepção do gênero está atrelada ao próprio mecanismo que a constitui:

O alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-o como sua intérprete. E em suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa. Ela não restaura um significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado a imagem (OWENS, 2004, p. 3).

É justamente por não haver esse resgate no significado, que Owens aponta a condenação do gênero, porém enxerga neste caráter a sua força. Assim, o autor identifica três ligações entre a alegoria e a arte contemporânea. A primeira se faz presente nos trabalhos de três artistas: Troy Brauntuch, Sherrie Levine e Robert Longo. O trabalho desses artistas consiste em conceber

imagens a partir da reprodução de outras imagens. A lógica do autor consiste no fato de que a alegoria atribui um outro significado a outra coisa já existente. Essa concepção dialoga com o que já foi mencionado pelos outros autores apresentados, sobretudo por Walter Benjamin. Dessa forma, Owens também enxerga como alegóricos os trabalhos desses artistas, já que eles também se apropriam de uma imagem e lhe conferem outra significação.

A segunda ligação se faz presente através do que Walter Benjamin⁶⁹ identificou como “ruína alegórica”, em que as atividades do homem são consumidas pela natureza, permanecendo na história e se distanciando da gênese. O autor enxerga essa “ruína alegórica” no movimento artístico site-specificity (lugar específico). De acordo com Benjamin, esses trabalhos são momentâneos e, instalados em locais particulares, aspiram a monumentos frequentemente pré-históricos. É uma arte que se volta para o lugar. Os objetos artísticos resultantes dessa vertente dificilmente são desfeitos, mas são entregues à natureza. O que resta são os registros fotográficos. Esse evento é relevante para o autor, pois ele enxerga nesses registros fotográficos um dos impulsos alegóricos mais possantes que Walter Benjamin descreveu: a “apreciação da transitoriedade das coisas” e o resgate dessas coisas, da eternidade. Destarte, Craig aponta, então, a fotografia como uma arte alegórica.

A terceira e última ligação que Owens enxerga entre o gênero alegórico e a arte contemporânea consiste no que denomina como estratégias de acumulação, as quais se manifestam na arte contemporânea, através da fotomontagem, por exemplo. O autor menciona que o ato de empilhar em sequências vários objetos sem uma ideia prévia de objetivo, assemelha-se à alegoria, pois não há nenhum limite “orgânico”, cabível de diversas interpretações, as quais são propiciadas pelos seus códigos decifráveis.

Assim como Benjamin (1984), Owens (2004) nos apresenta um debate sobre a diferenciação entre símbolo e alegoria, retomando o que Benjamin apontou como duas coisas distintas. Mas o que realmente nos interessa é a menção do hibridismo presente no gênero alegórico. O autor menciona que esse gênero apresenta uma confusão verbal e visual, oriunda de suas categorias estilísticas, combinando meios distintos da arte, que ele aponta em seu texto ao fazer a aproximação do gênero com a arte contemporânea.

Ao analisarmos as críticas publicadas nos periódicos brasileiros a respeito das obras alegóricas dos artistas no período que compreende a primeira metade da República brasileira, percebemos que o hibridismo está presente na fala dos críticos, os quais identificam a pintura

⁶⁹ O autor faz muitas referências a Walter Benjamin na obra citada por nós neste texto: *A origem do drama barroco alemão* (1984).

alegórica como outros gêneros e estilos. A primeira tela que desperta questões sobre o gênero alegórico é a de Almeida Júnior (1850-1899), intitulada *A pintura*⁷⁰, executada em 1892. Na realidade, temos duas críticas sobre essa tela de Almeida Júnior: a primeira a aproxima com a arte decorativa e a segunda discute o *Simbolismo*.

A primeira crítica publicada no jornal *Gazeta de Notícias*⁷¹, em que o escritor permanece anônimo, exalta as qualidades decorativas da pintura do artista, exibida na Exposição Geral de Belas Artes:

A Pintura é evidentemente uma alegoria decorativa e sob esse aspecto é necessário considerá-la. Como obra pura da arte, daria campo a muitas discussões, já sobre a equação luminosa do conjunto, dando à procura do belo, se afasta demasiadamente da realidade; como decoração agrada e é suficiente para o fim que se propôs o artista. No conjunto Almeida Junior fica sempre aquela simpática e genial figura de artista, a quem todos amam e respeitam e de quem a pátria pode esperar obras de grande importância e vitalidade. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1894, p. 2).

Ao olharmos para a tela de Almeida Júnior, é inevitável não pensarmos na representação da Vênus, sobretudo a de Botticelli⁷², devido ao corpo feminino nu que ocupa o centro da tela. Em ambas, os longos cabelos ruivos ocultam parte do sexo e a posição em “s” do corpo, além da névoa branca que surge sob suas pernas, como se fosse as águas ou a espuma que originou a deusa. Mas o que nos incomoda é a menção de que *A pintura*, “como decoração agrada e é suficiente”. Nos parece que a tela é justificada por sua motivação decorativa, ou seja, somente caiu nas graças do crítico porque possui esse fim. Se representasse outra coisa, talvez o crítico não formularia esse mesmo pensamento.

A segunda crítica, publicada no mesmo ano que a anterior, porém no jornal *A Notícia*⁷³, cita a pintura de Almeida Júnior para embasar os pensamentos do crítico sobre um outro gênero de pintura, o *Simbolismo*:

Na pintura, porém, este movimento, que só podia vingar no seu lado idealista e simbólico, era uma inutilidade, como escola, por isso que já existia de longo tempo como simples gênero. Pois não havia a alegoria? Puvis de Chavannes não fez a Apoteose de Victor Hugo, que é simbólica como todas as alegorias? Aman Jean não fez as Estações? E todas essas alegorias que são senão pinturas simbólicas? Vede a tela de Almeida Junior, A Pintura. Que é ela senão uma

⁷⁰ A imagem pode ser visualizada no Warburg – Banco Comparativo de Imagens, disponível através do endereço eletrônico: < <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/922>>. Acesso em 30/10/2020.

⁷¹ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 out. 1894, p. 2

⁷² A reprodução em imagem da tela pode ser visualizada na página online da Wikipédia, através do endereço eletrônico:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_V%C3%A0nus#/media/Ficheiro:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg>. Acesso em 20/10/2020.

⁷³ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 13-13 outubro de 1894, p. 2.

tela simbólica? O simbolismo pictural era, pois, uma superfluidade, uma inutilidade. (A NOTÍCIA, 1894, p. 2).

O fato é que o crítico, quando escreveu essas palavras, estava se referindo anteriormente ao *Simbolismo*, o qual desaprova. Na pintura, ele enxerga que já havia outro gênero que dá conta do simbólico: a alegoria, não sendo necessária a criação de mais uma vertente que se ocupasse dela. Porém, como já foi apresentado, há uma divergência entre o que se fala de símbolo e o que se fala de alegoria, pois, como bem demonstrou Walter Benjamin (1984), enxergar os dois como um só é uma visão equivocada do passado. E é justamente isso que o crítico enxerga, ao citar a tela de Almeida Júnior frente ao *Simbolismo* que abomina: expressa que falar de símbolo é falar de alegoria.

A próxima tela é de Rodolpho Amoedo, mencionada em nota pelo *Jornal do Commercio*⁷⁴. A nota trata de mencionar o único trabalho do pintor que foi levado para a exposição de 1901, intitulada *Saudade*:

Não nos parece que tenha conseguido realizar completamente, na sua alegoria, esse delicado sentimento que o poeta tão caracteristicamente qualificou de acre-doce. A figura que ele imaginou está pintada com certa intenção fina e tem expressão; as montanhas do fundo, de um roxo violáceo, de certa simplicidade de forma, possuem o tom sombrio, apropriado ao estado da alma que o artista quis exprimir. Mas a água que separa a figura do fundo montanhoso é feita de maneira que quebra esse conjunto de impressão, e fornece um elemento desarmônico à unidade de efeito. Em uma gama demasiado amarela, em uma estilização de efeito levada a um excesso deplorável, introduz, afigura-se-nos, uma nota extravagante que discorda com a nobreza da concepção e faz perder o sentimento da Natureza. (JORNAL DO COMMERCIO, 1901, p. 3).

Ao procurarmos por uma reprodução em imagem dessa obra, encontramos uma⁷⁵, datada de 1907⁷⁶, sendo que a nota foi publicada em 1901. Porém, as descrições acima se assemelham muito com a composição da tela que encontramos e, se olharmos para a reprodução com o recurso de zoom que a plataforma onde a imagem está hospedada fornece, veremos, no canto inferior esquerdo, na pedra, a assinatura do artista e a data, onde o último número assemelha-se com o número um. Trata-se de uma paisagem ao fundo com montanhas em tom de roxo, e um lago que separa uma figura humana das montanhas, como descrito na crítica.

⁷⁴ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 setembro de 1901, p. 3.

⁷⁵ A reprodução em imagem desta obra pode ser visualizada através do endereço eletrônico: <<https://artsandculture.google.com/asset/saudade-rodolfo-amoedo/SgH6ug4owmnw2w>>. Acesso em 30/10/2020.

⁷⁶ De acordo com as informações apresentadas pelo Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, a obra encontra-se datada de 1907 e há somente essa tela, no acervo, com esse título, do artista.

A figura segura, em sua mão esquerda, algo que parece ser um instrumento musical. Seu corpo, coberto por uma veste, não apresenta formas femininas e não possui nenhum fio de cabelo à mostra – a cabeça também é velada por um longo tecido. O que Rodolpho Amoedo nos apresenta é um corpo andrógono, que vaga pela natureza, com o olhar baixo, mas que não evoca o sentimento de saudade.

Podemos pensar nessa tela de Amoedo como uma pintura de gênero mitológico, ao apresentar uma figura andrógona, que poderia ser uma ninfa ou outro ser, com um instrumento musical, em meio à natureza. Poderia ser a representação da passagem de um poema célebre sobre a saudade, ou um trecho de alguma literatura. A crítica continua:

Os cultores dessa escola neo-idealista decorativa, desde Puvis de Chavannes, sempre tiraram os seus elementos da realidade, espiritualizando-os, para chegar ao simbolismo a que queriam atingir, mas nunca deturpando-os ao ponto de fazê-los perderem o seu caráter. Este excesso de estilização, em vez de simplificar e elevar o sentimento, introduz um elemento que se aproxima do grotesco, fazendo perder toda a unidade e grandeza de concepção, e prejudicando o efeito desejado. (JORNAL DO COMMERCIO, 1901, p. 3).

Aqui, novamente há uma menção ao *Simbolismo*, além de uma referência à Puvis de Chavannes. De acordo com a crítica, a falta, ou melhor, o excesso de não denotar muitos detalhes fez com que a pintura perdesse seu caráter. Estilização essa que foi apontada por Valle (2007), no que diz respeito ao emprego de cores claras e à simplificação da composição, como uma das características da pintura decorativa.

A próxima crítica, publicada n’*O Jornal*⁷⁷, diz respeito à tela do artista Hélios Seelinger, intitulada *Minha terra*⁷⁸. Logo de início, o crítico coloca a tela no patamar das telas históricas:

Entre os quadros de assunto histórico, devemos incluir o painel simbólico e decorativo de Helios Seelinger. O artista desdobrou-o em três partes: a primeira recorda a época das caravelas, os revezes dos navegadores com as surpresas bravias do oceano; a segunda evoca a luta das raças, o surgimento do tipo brasileiro como símbolo da nacionalidade emancipada e pairando no alto a figura da pátria augurando um Brasil fecundo de paz e de trabalho; a terceira parte é consagrada ao período republicano até aos dias presentes, envolvendo numa alegoria o Exército e a Bandeira. A concepção é imaginosa. Quiséramos, na execução, mais movimento nas águas do oceano revoltado. O fato de ter o artista dado às ondas uma direção oposta à posição do observador, estabelece no espírito deste certa confusão, e na tela uma espécie de desequilíbrio. A segunda parte não é intuitiva e pareceu-nos muito brusca a transição da luta das raças para o período republicano. Helios Seelinger

⁷⁷ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 novembro de 1922, p. 3.

⁷⁸ A reprodução em imagem desta tela apesar de não se apresentar em uma resolução de qualidade, pode ser visualizada através do endereço eletrônico:

< <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8805/minha-terra-triptico>>. Acesso em 30/10/2020.

consagrou-se à arte decorativa, fez dela a sua especialidade, e ela está realmente no seu temperamento e no seu feitio. O meio tem sido ingrato para o aproveitamento de suas aptidões e do seu espírito emancipado. (O JORNAL, 1922, p. 3).

A alegoria é encarada diretamente na tela de Seelinger somente na terceira parte do tríptico, em homenagem ao exército brasileiro. Mas, ao nosso ver, a pintura em conjunto se forma como uma grande alegoria à História do Brasil, retratando eventos marcantes como o descobrimento, a mestiçagem de raças e a instauração da República. O que temos na tela do artista, portanto, é um hibridismo entre alegoria e história. Eliane Pinheiro (2017) indica em sua dissertação sobre a pintura alegórica na segunda metade do século XIX no Brasil, em que há uma grande produção desse gênero que enfatiza os temas históricos, como fizera o artista Pedro Américo com *A libertação dos escravos* e *Paz e concórdia*. Ou, como deixa claro, essas obras históricas foram interpretadas como alegorias pela crítica.

Portanto, olhar para uma alegoria, seja no passado ou na contemporaneidade, exige cautela. Como foi apresentado, o próprio gênero é complexo de ser compreendido e em sua naturalidade está o fato de ser decifrável. Além do tema, do motivo, dos símbolos e de toda a composição, a alegoria tem a sua própria significação, como apontara Walter Benjamim (1984) e Craig Owens (2004), e sua própria estrutura, que perpassa por outros gêneros, estilos e apropriações que devem ser lidos com moderação e como um todo.

3.2 ALEGORIAS E PINTURAS DECORATIVAS NO RIO DE JANEIRO E EM SÃO PAULO

Modesto Brocos, em seu livro *Retórica dos pintores* (1933), dedica algumas linhas para versar sobre os gêneros pictóricos. É na página de número 130 que o artista aborda a alegoria. Em suas palavras:

É muito usada nas capas dos jornais ilustrados e sobretudo **nos tetos das habitações**, onde dá alegria com suas cores brilhantes de desenhos expressivos e agradáveis à vista. **Esta pintura entra mais na arte decorativa e por sua natureza não pode deixar de o ser**, porquanto, sendo a pintura alegórica uma ficção, os seus personagens nunca existiram na realidade e permite ao pintor uma larga margem para desenvolver a sua fantasia (BROCOS, 1933, p. 130 - grifos nossos).

Através da fala do artista e então professor da Escola Nacional de Belas Artes, percebemos uma aproximação entre a pintura alegórica e a decorativa, justamente devido à temática de ambas abranger a abstração, no sentido dos sentimentos, das condições de estado

humano e das ações, o que Brocos denomina como ficção. É nas pinturas decorativas que vamos encontrar um número expressivo de alegorias apresentadas na primeira metade do século XX, nos espaços públicos. Arthur Valle (2007) demonstra como as pinturas decorativas se apresentaram na cidade carioca no período citado. O autor aponta que duas razões justificam a aparição desse gênero nos salões de exposições.

A primeira se refere à demanda por pinturas desse caráter que ocupassem os espaços públicos, como teatros, bibliotecas e prédios com finalidades políticas. Para os artistas desse período, Valle aponta que a noção de uma arte brasileira e a de uma pintura decorativa estavam completamente interligadas. Esse apontamento se comprova pela apropriação desse gênero de pintura nos espaços públicos, tornando-se, portanto, uma forma de difundir os preceitos políticos e moralizantes da política em vigor.

Mas o ponto fundamental para nós é a menção do autor à funcionalidade dessas pinturas em termos iconográficos: “[...] essas funções de persuasão da população e de celebração do regime republicano **se refletiam em uma predileção pelas representações alegóricas** e, especialmente, pela temática histórica” (VALLE, 2007, p. 245, grifos nossos). Depreendemos, então, que a pintura alegórica na primeira metade do século XX é encarada como parte da pintura decorativa e possui função política. Como podemos perceber na tela do artista Pedro Bruno (1888-1949), intitulada *Pátria*⁷⁹, na tela de Joaquim Fernandes Machado (1875-?), *Alegoria a República*⁸⁰ e na obra de Argemiro Cunha (1880-1940), a qual aparece com o título “*ADea*”⁸¹ no site de leilões Catálogo das Artes.

Em todas as três pinturas, podemos perceber que as cores predominantes são duas: verde e amarelo – em referência à bandeira do Brasil, destacando-se na composição. A relação entre a alegoria e a política fica mais evidente na composição de Joaquim Fernandes Machado, a qual nos apresenta uma figura feminina ao fundo das cores nacionais. A figura feminina utiliza um barrete frígio na cor vermelha – grande símbolo dos franceses republicanos que lutaram para instaurar a República na França em 1792. Esse chapéu está enfeitado com uma decoração em

⁷⁹ Pode-se visualizar a reprodução em imagem desta obra no site do Museu da República, disponível no endereço eletrônico: <<http://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2016/07/quadroAPatria.jpg>>. Acesso em 30/10/2020.

⁸⁰ Pode-se visualizar a reprodução em imagem desta obra no site de leilões Catálogo das Artes, disponível no endereço eletrônico: <<https://catalogodasartes.com.br/obra/GzAtc/>>. Acesso em 30/10/2020.

⁸¹ Pode-se visualizar a reprodução em imagem desta obra no site de leilões Catálogo das Artes, disponível no endereço eletrônico: <<https://catalogodasartes.com.br/obra/ccPeGt/>>. Acesso em 30/10/2020.

formato circular, nas cores verde e amarelo, provavelmente fazendo alusão às cores da bandeira brasileira.

A segunda e última justificativa de Valle (2007) para a produção de pinturas decorativas está centrada em uma influência da fauna e da flora brasileiras. Nesse sentido, o melhor instrumento para disseminar esse conhecimento fundamentava-se em uma arte brasileira, pautada no ensino de arte decorativa, abstraindo a presença de cópias de ornamentos estrangeiros.

Os nomes de Eliseu Visconti (1866-1944) e Teodoro Braga (1872-1953) são citados pelo autor como os artistas expressivos nesse seguimento. Apenas sete anos antes de *A noite* ser executada, no ano de 1920, o conceito de uma arte brasileira manifestada através da pintura decorativa é apontado como já disseminado. Sobre a fala de alguns artistas do período, como Hélios Seelinger, Marques Junior, Henrique Cavalleiro e o já citado Eliseu Visconti, Valle aponta a importância do gênero nesse período, no qual era encarado como tendência.

Na cidade do Rio de Janeiro, os prédios públicos foram ocupados pelas artes decorativas e por alegorias, como pontua Arthur Valle, com um número expressivo de artistas que se ocuparam desse tipo de pintura, sobretudo porque havia uma clientela. Em São Paulo, a situação não foi diferente, porém, o número de artistas que executavam a arte decorativa é relativamente menor, se comparado com o Rio de Janeiro. Nas notas dos jornais analisados entre os períodos de 1898-1930, aparece com mais frequência o nome de dois artistas: Carlos de Servi (1871-1947) e Rodolpho Chambelland (1879-1967).

Tarasantchi (2006) menciona que Carlos de Servi realizou algumas pinturas decorativas na capital paulista, como uma alegoria ao Barão do Rio Branco e *Arte e Pátria*. Grande parte das pinturas decorativas em São Paulo aparecem ocupando, frequentemente, as igrejas e algumas exposições. Podemos também encontrar obras que sugerem ser alegóricas, como a tela *Inspiração*, apresentada por Theodoro Braga em 1925⁸². A respeito dessa tela, a nota que circulou no dia 21 de agosto do *Jornal Correio Paulistano*⁸³, menciona algo interessante para o nosso discurso; o escritor, que não assina o texto, menciona que Theodoro Braga apresenta uma renovação nas artes no que tange à arte decorativa, tornando-a nacional. Esta nacionalidade expressa pelo crítico se dá através do tema que o artista empregou: o folclore brasileiro. Essas obras são ilustrações que figuraram nas histórias da Biblioteca Didática Infantil, as quais

⁸² C.f. *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 de agosto de 1925, p.3. Coluna “Registros de Arte”, título “Exposição de pintura Theodoro Braga”.

⁸³ *Correio Paulistano*, São Paulo, 21 de Agosto de 1925, p. 1. Coluna “Registro de Arte” título “Exposição de Pintura”.

retratam personagens como o Curupira, o Saci-Pererê, o Pira-i-nara, que substituem as histórias estrangeiras.

Quatro dias após essa crítica, o artista recebeu mais uma⁸⁴ análise em relação à exposição ocorrida na Galeria Jorge. Dessa vez, o crítico anônimo menciona que Theodoro Braga é o único artista em São Paulo que se ocupa da arte decorativa, uma vez que se restringe ao meio nacional por meio da arte aplicada nas áreas da indústria, na flora e na fauna, bem como na indumentária indígena. Ao apontar a temática da fauna e da flora como um meio de expressão do nacional, depreendemos que Theodoro Braga estava dialogando com as produções decorativas produzidas pelos artistas cariocas, mesmo que essas produções não se manifestassem em pintura mural, mas sim, como demonstra o crítico, em artes aplicadas.

O discurso da arte decorativa em São Paulo é abordado com mais vigor no artigo publicado em 1930, na *Gazeta*⁸⁵. O texto aparece com o seguinte título: “Ignorância artística das gerações mentais do Brasil”⁸⁶ e o autor é anônimo. O autor abre a fala mencionando como a arte é considerada, nesse período, pelos brasileiros:

As artes, infelizmente, por aqui, ainda são consideradas adereços, confeitos da preparação normal, de que o indivíduo pode quase sempre abrir mão. Em vez de serem consideradas essenciais ao complemento dos homens de boa sociedade, essas entidades estéticas são tidas como supérfluas, senão prejudiciais as mais das vezes à vida ordinária do cidadão. (GAZETA, 1930, p.6)

Ao mencionar os “homens de boa sociedade” o autor se refere à elite, pois, no parágrafo acima do trecho que destacamos, ele faz uma crítica a essa classe social em nosso país, pois, segundo ele, os membros da elite “não demonstram entender alguma coisa de arte, de letras, música ou canto” e, ao apontar essa questão nas artes plásticas, relata:

Não conhecemos os legítimos valores pictóricos, nem compreendemos a finura daqueles que tudo sacrificam pelo prazer emotivo de uma impressão de arte. Daí resulta o desinteresse, a pobreza apresentada pelos nossos grandes edifícios, pelos nossos chamados monumentos, no que diz respeito à decoração pictórica ou mesmo à simples ornamentação dos seus interiores. Não reconhecemos a necessidade de prestigiar os artistas, enriquecendo com as produções dos seus pinceis a massa dos nossos valores patrimoniais e, quando o fazemos, nem sempre as nossas resoluções são firmes e acordes. (GAZETA, 1930, p.6)

⁸⁴ *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 de agosto de 1925, p. 3. Coluna “Registros de Arte”, título “Exposição de pintura Theodoro Braga”.

⁸⁵ *A Gazeta*, São Paulo, 25 de fevereiro de 1930, p. 6. Título: “Ignorância artística das gerações mentais do Brasil”.

⁸⁶ Ver nota 70.

Esses apontamentos do autor em relação às artes plásticas nos despertam ainda mais interesse quando mencionam a inutilização dos espaços públicos que possuem pinturas. A não utilização desses edifícios, para o autor, está ligada a uma vertente política. Para ele, o Império facultou poucos edifícios com decorações valiosas, pois, o monarca, “embora espírito de poderosa ilustração”, preferia os estudos íntimos e não se interessava pelas ocorrências da vida exterior. Se, para o escritor, a monarquia não legou essa arte ao Brasil, em muito a República compensou para o emprego de pinturas em espaços públicos urbanos. Para ele, o advento desse novo sistema de política no Brasil “trouxe reservas novas de cultura que tornaram possível o cultivo mais interessado das belas artes”, que, como produto, resultaram na decoração pictórica de diversas igrejas e edifícios públicos com pinturas murais.

Como exemplo dessa prática republicana, o autor cita as decorações presentes na Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, executadas pelo artista Zeferino da Costa, e as decorações presentes no Teatro Municipal, as quais foram executadas pelo artista Eliseu Visconti. O autor aponta ser, esse último, um dos edifícios que mais apresenta um ambiente artístico do país. O autor também se dedica a gastar algumas linhas elogiando Eliseu Visconti, definindo-o como um artista brilhante e citando mais algumas das pinturas decorativas que executou, como as telas do Conselho Municipal, e o painel decorativo das Sessões da Câmara dos Deputados Federais. Apesar dos elogios, o autor aponta a decepção de ver, em Visconti, o título de artista decorador no país. Com exceção do artista Rodolpho Chambelland, de acordo com a sua fala, não há nenhum outro decorador no Brasil. Já em São Paulo, o maior monumento é o Museu do Ipiranga, onde o autor ressalta o seu acervo de “gosto”⁸⁷, porém, quando se trata de arte decorativa, “não encontramos grandes coisas a mostrar”. A respeito dos edifícios públicos paulistas:

[...] são pobres de arte e, relativamente a templos católicos, somente a abadia de S. Bento e a igreja de Santa Efigênia possuem telas verdadeiramente reputadas obras de arte. As suas lindas pinturas murais são, porém, obras de artistas estrangeiros sendo que, só a cidade de Santos, em nosso Estado, pode oferecer o espetáculo de realizações brasileiras, decoradas pelo talento de pintores brasileiros. (GAZETA, 1930, p.6)

Percebemos, pela fala do autor, que não era suficiente que os prédios brasileiros fossem decorados com arte, era também preciso que fossem decorados com obras de pintores brasileiros. Talvez o lamento por apontar Eliseu Visconti como um representante de força nas

⁸⁷ Aqui depreendemos que o autor da nota quis indicar ao proferir que a instituição possuía “um acervo de gosto”, que o museu contava em acervo com obras de artistas que julgava renomados, considerados em seu juízo, grandes nomes da pintura.

artes decorativas no Brasil se justifique pelo fato de Visconti ser ítalo-brasileiro. Seja como for, o único prédio público que o autor destaca em São Paulo se localiza em Santos, na Bolsa de Café, e contém telas do artista Benedito Calixto, que executou três pinturas e um vitral para a instituição⁸⁸. Hoje o prédio é conhecido como Museu do Café, e as obras de Benedito Calixto estão situadas na “Sala do Pregão”, local onde eram realizadas as convenções que designavam as cotações das sacas do café.

A fala do autor se encerra com a menção de que mais um prédio carioca iria receber uma pintura decorativa, o edifício do Fórum, e, como uma espécie de alerta, sugere aos cariocas um certo zelo ao entregarem o trabalho para “curiosos bisonhos”, sendo que na capital reside “o decorador do Teatro Municipal”. Entre tantas observações acerca da arte decorativa, percebe-se que o autor descreve com mais fôlego aquelas que se situam na cidade carioca, ao passo que descreve com certa desconsideração, as que se situam na cidade paulista. Nos chama a atenção o fato de o autor não citar as pinturas decorativas executadas por Oscar Pereira da Silva na capital paulista e as encomendas⁸⁹ para algumas instituições e mansões. Grande parte dessas pinturas decorativas são de gênero alegórico, assim como nosso objeto de pesquisa, *A noite*, e, no próximo subcapítulo, trataremos mais a fundo essa produção de Pereira da Silva.

3.3 AS PINTURAS ALEGÓRICAS DE OSCAR PEREIRA DA SILVA

O que temos de escritos hoje, acerca da produção de pinturas com temas alegóricos de Oscar Pereira da Silva, está no catálogo de Tarasantchi (2006). Nele, algumas obras alegóricas do artista são abordadas e, apesar de a autora não se aprofundar nelas, ela nos fornece algumas informações importantes. Há, no catálogo, menção de que Oscar era um dos poucos artistas que executava esse tipo de pintura para compor as casas dos paulistanos, ou seja, Oscar era muito requisitado a compor esse gênero de pintura no período.

Tarasantchi (2006) menciona que o artista executava alegorias não só para as mansões paulistanas, mas também para alguns prédios públicos, como a Escola Politécnica de São Paulo, para a qual executou *Desembarque do café no porto de Santos* [FIG-CI-6⁹⁰] e apresentou, também, um estudo para a sala da congregação da mesma instituição: o Teatro Municipal de São Paulo, com painéis representando a música e a dança [FIG-CI-9]. Para a Escola Superior

⁸⁸C.f. Museu do Café. <[Http://www.museudocafe.org.br/c/bolsa-oficial-de-cafe/curiosidades/](http://www.museudocafe.org.br/c/bolsa-oficial-de-cafe/curiosidades/)>. Acesso em 21/11/2019.

⁸⁹ Estas encomendas que nos referimos será indicada com mais profundidade no próximo subcapítulo.

⁹⁰ Quando aparecer a nomenclatura [FIG – CI - xx), significa que a obra citada se encontra localizada no Caderno de Imagens, localizado ao final desta dissertação, no apêndice A.

de Agricultura Luiz Queiroz, pertencente à USP, executou uma alegoria representando o algodão [FIG-CI-7]. Para a Vila Penteados, executou três alegorias representando os estágios da indústria [FIG-CI-3] e, por fim, para a Faculdade de Medicina [FIG-CI-5], executou um estandarte.

A autora aponta algumas telas, mas sem apresentar informações sobre a localização das obras e nem sobre a origem das encomendas, como é o caso de *Cenas de paraíso* [FIG- CI-11] e de *Alegoria a São Paulo com a Vitória* [FIG-CI-12]. Dessa maneira, podemos concluir que as alegorias de Pereira da Silva não eram destinadas somente a decorar casas, mas sim, eram uma produção apreciada pela sociedade no período em que foram concebidas e ocuparam diversos espaços. Com relação à temática das obras alegóricas, a autora menciona que as fontes de inspiração espelham os quadros de sua autoria, os quais versam sobre história e religião. As alegorias de Oscar possuem as mais variadas temáticas. Encontramos cenas representando o paraíso, a indústria, a música, a comédia, a dança, o algodão, a cidade de São Paulo, as artes e conceitos políticos.

O jornal *Correio Paulistano*⁹¹, em uma matéria intitulada “Independência da Síria”, apresenta uma alegoria de Oscar. A nota reporta que a tela foi encomendada pelo sr. Dr. Assad Bechara, que, na ocasião, estava residindo em São Paulo, e enviou a tela para o presidente Wilson, dos Estados Unidos da América. De acordo com a nota, a tela deveria figurar na Casa Branca, nos Estados Unidos da América. O periódico confirma que o trabalho é de Oscar e descreve a temática da tela, na qual “a Síria é representada apelando ao presidente pela sua Independência”. O jornal ainda descreve que a tela foi recebida em Nova Iorque pelo dr. Jhon R. Motti e o presidente Wilson não chegou a acusar o recebimento da obra, pois, na ocasião, como menciona o secretário de Estado Alvy A. Adec, o presidente estava doente.

A nota deixa claro que a tela não era apenas um presente para o presidente, como também era um apelo de Dr. Assad para que os americanos concedessem a independência à Síria e, no final do texto, o secretário menciona que tomará os passos necessários para encaminhar o assunto ao presidente. Outra informação da nota do periódico é a respeito do título da pintura. Em resposta ao sírio, o secretário menciona que foi “intitulado por vós Uma visão da Síria”, o que nos faz pensar que, esse título da pintura foi concedido por Oscar ou atribuído pelo sírio, a fim de reafirmar e deixar claro as intenções do país para com os americanos. Cabe destacar que a produção alegórica de Oscar serviu para fins políticos, como nesse caso e que provavelmente, a tela atravessou as fronteiras do Brasil, chegando até a

⁹¹ *Correio Paulistano*, 25 de janeiro de 1920, p.6

América do Norte, onde outras sociedades e culturas tiveram a possibilidade de entrar em contato com a obra de um artista brasileiro.

Sonho de Beethoven é o título que nomeia a próxima alegoria de Pereira da Silva. Nos periódicos, encontramos algumas notas que mencionam uma obra de Oscar sobre Beethoven no ano de 1885. Porém, esses periódicos tratam da tela como se fosse um retrato de Beethoven, não uma pintura alegórica. O *Jornal do Commercio*⁹² menciona que há um retrato de Beethoven exposto na galeria A la Glace Élégante, pintado por Pereira da Silva. A nota o elogia, apesar de ressaltar que, na época, Oscar tinha apenas 19 anos de idade. No texto, Oscar recebe elogios pelo desenho, pelo modelo colorido, pelos tons empregados e pela tinta que contempla o fundo da tela. Chega-se a mencionar, na nota, que essa é a melhor obra do artista. Nossa indagação é: por que tratam da tela como se fosse um retrato de Beethoven? Essa descrição é distinta do *Sonho de Beethoven* [fig.24] cuja reprodução encontramos no livro de Laudelino Freire, *Galeria histórica dos pintores no Brasil: Oscar Pereira da Silva* (1914), no qual a obra é definida como pertencente à galeria do Dr. Annibal Bevillacqua. A partir da nota no jornal *Gazeta de Notícias*⁹³, sabemos qual era a localização da tela na época em que Oscar a executou. Essa informação nos impõe mais dúvidas acerca de se tratar ou não da mesma pintura, pois a nota menciona que a tela foi feita para o Clube, e Laudelino Freire (1914) afirma que a obra estava em coleção particular.

A nota do *Gazeta de Notícias*⁹⁴ é mais rica em informações e é fulcral para a nossa pesquisa, pois traz detalhes que nos são precisos: “[...] a expressão do grande mestre, encostado à mesa em que compõe, [...] O próprio vago das visões, ao longe [...]”. Essas descrições, que aparentemente são vagas, nos foram precisas, principalmente para comparar a tela descrita com a imagem que está reproduzida no livro de Laudelino Freire (1914) [FIG-CI-1]. Ao olhar para a foto da tela, apesar de ela estar em preto e branco, vemos que um homem - Beethoven – está exatamente na mesma posição que a nota menciona: encostado sobre a mesa.

Sobre o móvel, vemos que há vários papéis dispostos, uns abertos e outros fechados, bem enrolados. Podemos entender, assim como é afirmado na referência da nota, que o mestre estaria em um momento de composição e que os papéis ali disponíveis estão prontos para receber sua criação. Outro ponto forte da descrição da nota do periódico é: “o próprio vago das visões, ao longe”. Na reprodução do livro, vemos, ao fundo da tela, que uma figura feminina abre uma cortina, da qual sugere emanar uma luz (não podemos ter certeza, pois a reprodução

⁹² *Jornal do Commercio*, 11 de julho de 1885, p.1.

⁹³ *Gazeta de Notícias*, 30 de maio de 1885, p. 1.

⁹⁴ *Gazeta de Notícias*, 6 de julho de 1885, p.1.

da tela é em preto e branco). Notamos, no canto inferior direito, que uma figura humana provém dessa abertura. Percebemos que, como o título sugere, a tela retrata o sonho de Beethoven, o qual, devido a sua posição, parece ter se despreocupado de seus afazeres e se permitido estar absorto em outros assuntos. Essa dispersão é perceptível em seu olhar, que sai para fora da tela, mirando algo ao longe.

Assim, através dos poucos detalhes presentes na nota do jornal, em comparação com a reprodução em imagem presente no livro de Laudelino Freire (1914), supomos que sejam a mesma obra. Talvez os periódicos citados definam tela como um retrato de Beethoven devido à posição e ao ângulo que o artista escolheu para enquadrar a personagem. Na tela reproduzida no livro de Laudelino Freire (1914) *Sonho de Beethoven*, há a representação de um indivíduo que se encontra em um local que não tem a presença de instrumentos musicais, mas há papéis sobre a mesa, do que se pode inferir que ele está em um momento de criação. A forma como Oscar representa a personagem nos recorda o retrato do arquiteto Ramos de Azevedo [fig.11], que o pintor executou, em que temos igualmente a visão do busto da personagem e em que ela está em seu ambiente de ofício, ou seja, trata-se de um retrato relacionado com o trabalho.

Figura 11 – *Retrato do engenheiro Ramos de Azevedo*, de Oscar Pereira da Silva



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1452/retrato-do-arquiteto-ramos-de-azevedo> . A obra faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP).

Pode ser que o fundo do *Sonho de Beethoven*, apesar do título, tenha sido encarado pelos indivíduos da época como uma referência ao momento de criação da personagem, como se o cenário fizesse parte da composição do instante em que o retratado está envolvido e fosse ligado ao seu trabalho. A obra não é vista como uma composição alegórica relacionada à fantasia ou

à abstração. A mesma nota do jornal *Gazeta de Notícias* nos informa que, por essa pintura, foi concedido a Oscar o título de sócio do Club Beethoven. Essa informação nos é valiosa, pois sabemos que Alfredo Ferreira Lage⁹⁵ foi diretor por muitos anos e fundador do Museu Mariano Procópio, e era membro deste mesmo clube no período.

Portanto, podemos lançar a hipótese de uma possível relação entre Oscar Pereira da Silva e Alfredo Ferreira Lage, devido ao fato de Lage ter adquirido *A noite* para o museu e ao fato de Oscar ter executado uma pintura representando uma rua da cidade de Juiz de Fora⁹⁶, a qual o artista pode ter visitado e na qual podem ter se encontrado. Outra hipótese é que Pereira da Silva tenha executado a tela, que provavelmente é uma paisagem, através de uma reprodução fotográfica e que nunca tenha visitado Juiz de Fora.

Outra pintura alegórica de Oscar da qual tivemos conhecimento através de periódicos versa sobre a poesia. O *Correio Paulistano*⁹⁷ menciona que Pereira da Silva executou essa alegoria para a casa de Veridiana Valéria da Silva Prado, em São Paulo. Na ocasião, o jornal menciona que a tela foi encomendada pelo Sr. Antonio Prado, dono, no período, da residência⁹⁸. Pela descrição da tela, a obra de Oscar é composta por diversas figuras femininas, em que dançam ao ouvir a personagem principal declamar poemas gregos. *Putti* e querubins também figuram na tela, dançando e cantando. Ao fundo, vê-se figuras representando a deusa Minerva e a Escultura. É difícil abordar a composição da tela em relação às cores, aos elementos e às figuras, pois não temos uma reprodução dessa tela em imagem, apenas podemos imaginá-la através da descrição do periódico.

De qualquer forma, sabemos que obras alegóricas de Oscar figuraram em duas residências muito importantes na capital paulista: a chácara Maria de Veridiana Prado e a Vila

⁹⁵ O nome de Alfredo Ferreira Lage aparece no programa da instituição como membro. C.f. Programa Club Beethoven: 3.º grande concerto symphonico. Rio de Janeiro, Typographia de G. Leuzinger & Filhos, 1884.

⁹⁶ C.f. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1888, p. 2.

⁹⁷ *Correio Paulistano*, 6 de fevereiro de 1919, p. 1.

⁹⁸ Hoje, parte da residência foi tombada como patrimônio histórico da cidade e se refere ao espaço que contemplava a Vila Maria. De acordo com o site do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico de São Paulo, as obras de arte que permaneciam na residência também foram preservadas. O texto somente aponta para um painel de Almeida Júnior, intitulado *Aurora*, porém, na nota citada, é mencionado ser uma representação da noite; e uma escultura em mármore do artista Victor Brecheret, representando Diana. O texto não faz nenhuma alusão à tela de Oscar Pereira da Silva. C.f.:

<<http://condephaat.sp.gov.br/benstombados/antiga-casa-de-dona-veridiana/#>>. Acesso em 07/07/2017. A imagem da tela de Almeida Júnior pode ser conferida na página online da Wikimedia Commons, através do endereço eletrônico:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Almeida_J%C3%BAnior_-_Aurora,_1883.jpg>. Acesso em: 05/12/2019.

Penteado⁹⁹ de Olívia Guedes Penteado. Sergio Miceli (2003) aponta que as duas construções, na época, eram o centro de grandes reuniões e de mecenato artístico, especialmente a Vila Penteado. De origem abastada, os proprietários, assim como outros colecionadores e amantes da arte, envolveram-se em grandes questões artísticas da capital paulistana. O autor aponta que Olívia Guedes Penteado e seu esposo, Paulo Prado, somando-se a Freitas Valle entre outros, formavam o mecenato paulistano. Abastados financeiramente, patrocinavam a arte na capital. Estavam ligados aos acontecimentos modernistas do período, beneficiando os novos artistas que emergiam nos preceitos modernistas. O grupo se envolveu em reformas no Liceu de Artes e Ofício, na regulamentação do pensionato, bem como na reforma do Museu Paulista.

Apesar de as decorações de Oscar nas duas vilas não terem sido executadas exatamente no ano que se compreende como emergente das artes modernas, ou seja, 1922, esses colecionadores optaram por um estilo distinto, em suas residências, daquele que patrocinavam: o moderno.

O autor indica ser contraditório o que esses mecenas realizavam: patrocinavam e incentivavam, segundo Miceli (2003), os artistas modernos, porém, em suas residências, as decorações ficavam a cargo dos acadêmicos. Segundo o autor, os artistas acadêmicos eram reconhecidos como consagrados e, ao encomendar pinturas a eles, o grupo revelava “horizontes conservadores de seus padrões de gosto e sensibilidade”¹⁰⁰. As telas alegóricas de Pereira da Silva também agradavam a um público, que incentivava outras vertentes artísticas distintas do que ele produzia no momento, ligado aos cânones tradicionais das belas artes. Esse dado demonstra que a modernidade nas artes não apagou os artistas que não se ocuparam desse estilo artístico nesse momento.

Retomando as alegorias de Pereira da Silva, encontramos uma tela intitulada “*Figura alegórica*” [FIG-CI-1] no site de leilões Catálogo das Artes¹⁰¹. Essa obra nos é interessante pois, a julgar pelo título, não conseguimos compreender sua temática. Além disso, devemos nos atentar para o fato de que, por estar em leilão, as chances de esse título ter sido atribuído pelos leiloeiros são grandes. Ao contemplá-la, vemos que o centro da tela é ocupado por uma mulher, da qual nos é permitido visualizar somente o busto. Ela traja uma veste branca, com um tecido aerófono envolto em seu corpo e se estende até o seu único braço aparente. Seus cabelos são

⁹⁹São três telas que representam alegorias à Indústria através do tempo. Elas podem ser contempladas no caderno de imagens que acompanha este capítulo, com as respectivas numerações: FIG-CI-3.

¹⁰⁰C.f. MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 29.

¹⁰¹Pode-se ter acesso à imagem da obra através endereço eletrônico disponível na página online da instituição: < <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/tUeBU>>. Acesso em 27/10/2019.

longos e negros, como o fundo que envolve a cena. Seu olhar é voltado para o alto – o céu, talvez. Uma iluminação se sobressai no ambiente, projetada pelo pequeno ponto luminoso que a mulher segura em sua mão. Poderíamos sugerir ser uma estrela. A figura feminina no centro da tela, que segura uma estrela, nos recorda a composição da tela *A noite* [FIG-CI-13] âmagos dos nossos estudos.

As duas telas possuem uma diferença de 27 anos entre elas. Apesar disso, além do ponto luminoso na mão, os traços da face da figura feminina, em ambas, são similares. Porém, o suporte é diferente, além das dimensões. A tela “*Figura alegórica*” não possui grandes formatos e a figura feminina não está nua como a figura de *A noite*. Acreditamos que “*Figura alegórica*”, de forma consciente ou não, pode ter sido um estudo para “*A noite*”, ainda que sua execução tenha ocorrido dez anos após a primeira. Isso se justifica por não termos encontrado, na produção de Pereira da Silva, alguma tela que se assemelhasse a esta, somente *A noite*. Todavia, não temos informação se o artista fez outra obra representando o anoitecer, o que pode ser o caso, ou se a tela mencionada não é um estudo, mas sim, uma obra acabada. O fato é que as duas pinturas, apesar de algumas distinções, dialogam entre si, apesar da distância temporal entre suas execuções.

Como vimos até aqui, Oscar Pereira da Silva tem um número considerável de alegorias em sua produção, as quais se situam em lugares distintos e diversos. Em maioria, são alegorias que possuem a figura feminina como representação da temática alegórica, o que dialoga com o gênero pictórico. Pensando de acordo com termos mais teóricos, como explicita Eliane Silva (2017)¹⁰², a atribuição da figura feminina nas alegorias se faz por um viés linguístico, ou seja, grande parte das virtudes e sentimentos representados nessas obras são substantivos femininos na língua latina, então, a representação se adequa a essa norma¹⁰³. Salvo algumas exceções, em que alguns termos são compreendidos pela cultura como propriamente masculinos, por exemplo, a guerra e a ira.

O tratamento nas pinturas decorativas de Pereira da Silva, em grande maioria, assemelha-se ao que Valle (2007) apontou. O autor menciona a predileção pelo emprego de tons claros, remetendo-se a Puvis de Chavannes – artista francês com quem os pintores, que realizaram uma viagem de pensionato na França, tiveram contato. Na temporalidade apresentada pelo autor em relação aos artistas que poderiam ter tido contato com as pinturas

¹⁰²C.f. PINHEIRO DA SILVA, Eliane. *A construção do visível: alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX*. Dissertação de Mestrado, p. 39-40.

¹⁰³Aqui nos referimos a preservação dos substantivos femininos na língua latina.

decorativas de Chavannes, que compreende o período entre 1880-1910, pode ser que figure o nome de Oscar.

Richard Santiago (2017), ao analisar as alegorias de Pereira da Silva no Teatro Municipal de São Paulo, aproxima as obras *A música* e *A dança* [FIG-CI-9] às pinturas realizadas especificamente em teatros, no fim do século. De forma semelhante à composição que os artistas franceses Marcel Jambon (1848-1908) e Georges Clarin (1843-1919) empregavam:

Têm por espírito a natureza sublime das pinturas plafond do teatro finessecular, tão simbólicas quanto carnavais. Nesse sentido, os pincéis franceses de Marcel Jambon e Georges Clarin ditaram moda: corpos femininos sensuais suspensos no firmamento, tons pastéis elegantes, panejamentos irrequietos, luminosidade sobrenatural que se furta a definir a aurora ou o crepúsculo visto que o domínio das artes prescinde da temporalidade dos homens (COSTA, 2017, p. 499).

O autor vai mais além, ao mencionar os aspectos inovadores que Oscar apresenta nessas obras, que dialogam com a nova forma de conceber a pintura decorativa, tratando-se da apropriação dos teatros:

Pereira da Silva alinha esses painéis a essa nova voga da decoração teatral, menos regrada, ligeiramente mundana e plenamente festiva. São fendas superlativamente belas na estrutura teatral, um ponto de religamento entre o sublime e o terreno em prol de todos os gozos (COSTA, 2017, p. 499).

Fica evidente, dessa forma, que Pereira da Silva empregou os conhecimentos herdados dos artistas franceses para conceber essas alegorias. Grande parte delas possuem a estilização apontada por Valle (2007), mas não todas. Temos, como exemplo, a tela *Uma comédia ambulante nas ruas de Atenas* [FIG-CI-10], em que as cores empregadas são mais fortes, como notou Costa (2017), ao compará-la com a representação de Gustav Klimt (1862-1918), que possui a mesma temática e que é mais sóbria, em tons mais frios. O autor aponta que a tela de Oscar é mais quente e alegre. Essa diferença é centrada, para o autor, na questão do ambiente:

Pereira da Silva é muito mais musical e festivo, justamente porque sua pintura se destinava a um salão social, afastado da atividade cênica em si e, portanto, mais mundano, enquanto Klimt decora o teto sobre uma das escadarias monumentais do teatro vienense, o espaço cerimonial por excelência no interior desses edifícios (COSTA, 2017, p. 504).

Essa diferença no tratamento da tela de Oscar não se justifica, segundo o autor, por uma questão propriamente de técnica, mas sim, de uma adequação ao ambiente para o qual a obra

fora destinada. Todavia, se analisarmos uma matéria do jornal *Diário de São Paulo*¹⁰⁴, escrita por Menoti del Picchia – que dedicou uma página a Oscar em ocasião de seu falecimento –, veremos, no texto de homenagem ao artista, algo interessante sobre as pinturas do Teatro Municipal:

As decorações que deixou ao “plafond” do Municipal, são obras-primas. Ali revela ele uma medida e justa sobriedade de tons e uma admirável potência desenho. Há, nesses trabalhos da finalidade decorativa, um aristocrático bom gosto, **uma eloquência singela que persuade sem precisar recorrer a estridência dos lances teatrais**. Bastaria essa obra monumental para consagrar seu nome (grifos nossos). (DIÁRIO DE SÃO PAULO, 19 de janeiro de 1939, p.1)

Assim, ao analisarmos a fala de Costa (2017) e de Picchia, veremos que ambos se contradizem. Enquanto, para Costa (2017), a novidade que Oscar traz e que remete aos artistas franceses se concentra na composição mais alegre e viva – por se tratar de uma decoração para teatro, que, portanto, deve se articular com o ambiente –, para Picchia, Pereira da Silva consegue êxito em sua decoração sem ter que recorrer ao que o autor enxerga como extravagâncias que o próprio ambiente poderia proporcionar às pinturas. Nossa intenção, ao confrontar esses dois ideais, não é de apontar qual deles apresenta uma verdade absoluta, mas sim, de evidenciar que há pensamentos distintos sobre as obras de Pereira da Silva, que promovem uma provocação às nossas concepções.

Tratando-se dos modelos empregados por Pereira da Silva para compor suas representações alegóricas, temos poucas informações, salvo as que estão contidas no relato de sua filha Helena Pereira da Silva Ohashi, em relação às composições alegóricas executadas para o Teatro Municipal de São Paulo:

[...] meu pai trabalhava nas composições para os painéis do Teatro Municipal; os desenhos eram passados no papel, aumentados maior que o natural; **servi de modelo para quase todas as figuras de suas composições**. A principal delas era o teatro grego ambulante (OHASHI, 1969, p. 9, grifos nossos).

As obras a que a filha de Pereira da Silva se refere, são: *Uma comédia ambulante nas ruas de Atenas*, *A música* e *A dança* [respectivamente, FIG-CI-8 e FIG-CI-9]. Helena nasceu no ano de 1895¹⁰⁵ e quando Oscar executou os painéis do Teatro Municipal, contava com 17 anos de idade. Essa informação nos levou a questionar se ele também empregou a filha como

¹⁰⁴*Diário de São Paulo*, São Paulo, 19 de janeiro de 1939, p. 1. “Oscar Pereira da Silva”, por Menoti del Picchia.

¹⁰⁵C.f. TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas: São Paulo, 1890 a 1920*. Edusp, São Paulo, p. 275.

modelo para compor *A noite*, porém, não podemos precisar nem descartar tal questionamento diante da informação apresentada por Helena. Pois não temos outras fontes que possam afirmar ou descartar tal hipótese.

Ao comparar as obras alegóricas aqui citadas, de Pereira da Silva com *A noite*, percebemos que essa última se faz uma exceção à temática recorrente das demais alegorias de Oscar, pois é a única alegoria que versa sobre o tempo que encontramos. Em relação a formato e a dimensões, somente *A noite* é um óleo sobre tela de tamanho considerável. As outras alegorias que Oscar executou são grandes, porém estão em painéis ou em paredes. Se as compararmos com as alegorias do café e do algodão, [respectivamente FIG-CI-6 e FIG-CI-7] elas também apresentam grandes dimensões em um óleo sobre tela, porém não abordam a temática do tempo e não apresentam o nu feminino. Ao contrário do que foi apontado pelo autor anônimo do artigo “*Ignorância artística das gerações mentais do Brasil*”¹⁰⁶, São Paulo possuía artistas que executavam pinturas decorativas, sobretudo nos espaços públicos paulistas, ainda que não em um número expressivo como o Rio de Janeiro. Porém, podemos apontar os nomes de Carlos de Servi, Rodolfo Chambelland, Benedito Calixto e, o mais importante para nós, Oscar Pereira da Silva.

As telas do artista, que comentamos, não representam o total de sua produção de gênero alegórico. Decerto, há outras alegorias que desconhecemos, presentes em instituições e em residências brasileiras ou em território internacional.

3.4 A FIGURA FEMININA COMO REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA DA REPÚBLICA BRASILEIRA

Joseph Jurt¹⁰⁷ menciona que a utilização de pinturas alegóricas no início da República brasileira foi usual, pois havia a tentativa, por parte dos positivistas, de criação de símbolos oficiais para o novo sistema político implementado. Assim, ao lado da execução de bandeiras e hinos, as pinturas alegóricas também serviam a essa função. Porém, José Murilo de Carvalho (2005) aponta que, diferentemente dos franceses, que se apropriaram da figura feminina para contrapor a figura do monarca, os brasileiros tinham o futuro da monarquia na própria imagem feminina: a princesa Isabel. O autor relata que houve uma tentativa, por parte dos positivistas

¹⁰⁶ Rever nota de rodapé número 57.

¹⁰⁷JURT, Joseph. O Brasil: um estado-nação a ser construído. O papel dos símbolos nacionais, do império à república. In: *Revista Mana*, vol.18 no.3 Rio de Janeiro Dec. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132012000300003>. Acesso em 29/12/2019.

brasileiros, de anular a imagem de Isabel como monarca através de seu esposo, o Conde D'Eu. Assim, esses intelectuais tentavam desmoralizar o conde e o fato de ele ser francês, auxiliava os positivistas a aproximarem o conde do regime antigo.

Dessa forma, a figura feminina poderia ser utilizada com êxito pelos positivistas para representar a República. Como obra expressiva desse período, o autor aponta a tela executada pelo artista Décio Villares, *A República* [fig.12], o qual também ficou responsável pela criação da primeira bandeira republicana no ano de 1889. Porém, como podemos perceber na tela de Joaquim Fernandes, Décio não foi o único a representar a República através da figura feminina. A obra, intitulada *Alegoria a República* [fig.13], apresenta, assim como a tela de Décio Villares um busto feminino de perfil olhando fixamente para o lado esquerdo. Ambas portam um barrete frígio na cabeça. Porém, na tela de Décio, o barrete é verde, assim como as vestes da mulher, e as bordas são adornadas em amarelo, fazendo alusão às cores da bandeira nacional.

Figura 12 – *A República*, de Décio Villares



Fonte:https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:D%C3%A9cio_Villares_%281851-1931%29._Rep%C3%ABlica,_ost,_60_x_49cm,_photo_Gedley_Belchior_Braga.jpg . A obra faz parte de acervo não identificado.

Figura 13 – *Alegoria a República* (1922), de Joaquim Machado



Fonte:<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/GzAtc/> . A obra faz parte de acervo particular não identificado.

Murilo de Carvalho (2005) aponta que a pintura de Daumier, *The Republic* [fig.14], e a de Delacroix, *A liberdade guiando o povo* [fig.16], foram representativas para os artistas brasileiros nesse período. A tela do artista Manuel Lopes Rodrigues, *A República* [fig.15], lembra a tela de Daumier [fig.30], ao apresentar uma figura feminina sentada em uma espécie de trono, porém, ao invés de segurar uma bandeira, a figura porta uma espada. Encomendada pelo então presidente da República, Prudente de Moraes, *A República* serviu, de acordo com o autor, como “quase uma imagem oficial da República”. Porém, com a queda do preço do café no exterior, a alegoria executada pelo artista e influenciada pelos modelos franceses, em nada representava o cenário político do período.

Figura 14 – *The Republic* (1848), de Honoré Daumier



Fonte: Musée d'Orsay (Paris, França).

Figura 15 – *A República* (1896), de Manuel Rodrigues



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Lopes_Rodrigues#/media/Ficheiro:Rodrigues-republica-mab.jpg . A obra faz parte do acervo do Museu de Arte da Bahia (Salvador, BA).

Figura 16 – *A liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1543> . A obra faz parte do acervo do Museu do Louvre (Paris, França).

A tela de Manuel apresenta uma República serena, em contraposição ao cenário histórico-social vigente, de descontentamento e crise. Portanto, representação feita por Manuel já não servia mais como símbolo de representação do sistema político republicano brasileiro. A representação alegórica da República através da figura feminina não alcançou êxito nesse período. José Murilo de Carvalho (2005) aponta que a figura feminina, no Brasil, foi muito marcada pelos princípios católicos, nos quais a figura da virgem Maria era influente. Ainda que o novo sistema de governo tenha realizado a separação entre Igreja e Estado, o autor aponta que os eclesiásticos se opuseram aos positivistas em relação à imagem da figura feminina alegorizada como representante da República, em oposição à imagem da virgem Maria, e obtiveram êxito nos questionamentos. O autor menciona que no dia 8 de setembro – após a data em que se comemora a proclamação da independência do Brasil –, Aparecida foi proclamada rainha do país, em 1902. Em vista desse cenário, o autor enxerga a disputa entre o Estado e a Igreja na representação da nação.

José Murilo de Carvalho ressalta que a imagem da virgem sobrepujava, em questão de representar a nação brasileira, as alegorias republicanas. Para o autor, a virgem, além de ter raízes na fé católica, era negra e brasileira. Já as alegorias compunham uma República branca

e com forte presença francesa. Os apontamentos do autor vão além. Para ele, a figura feminina representada pelos artistas brasileiros não era a “mulher do povo”. Os traços estrangeiros das figuras dessas representações, segundo o autor, eram oriundos da estadia dos artistas na Europa, pela concessão do prêmio de viagem¹⁰⁸. Representando mulheres que compunham a sociedade carioca, francesa, de temas bíblicos, história de outros povos ou como objeto de desejo. Mas não imprimiam em suas pinturas, a mulher brasileira: negra ou indígena. As representações indígenas que foram pintadas por artistas como Vitor Meireles, Décio Villares e José Maria de Medeiros, entre outros, como afirma Murilo de Carvalho, são representações executadas sob uma perspectiva de um indianismo romântico e que apresentavam indígenas com traços europeus.

Para Murilo de Carvalho, os artistas brasileiros, durante a primeira fase da República, não empregaram um tom revolucionário para a figura feminina, como Delacroix fizera em *A Liberdade guiando o povo* [fig.16], ou *As sabinas*¹⁰⁹ de David. O ponto de crítica do autor é que os artistas brasileiros, em sua visão, reafirmaram a posição que as mulheres ocupavam, a qual era imposta pela sociedade, ao representá-las em uma esfera que não era a política. Quando as mulheres eram pintadas em telas próxima de uma alegoria, sendo bíblica ou indígena, a alusão não era cívica.

Outra questão que foi centro de discussão é o fato de grande parte dos artistas, os que não se diziam positivistas, apresentarem a mulher como uma figura sensual, desnuda, com presença da cultura de *fin de siècle*. Segundo Murilo de Carvalho, os artistas positivistas não pintavam esse tipo de mulher, pois era imoral. Dessa forma, o autor indaga por que os artistas brasileiros, que copiavam a estética estilística e técnica dos artistas franceses, não faziam como eles: “pintar a República como mulher, independentemente de haver uma base social [...]”¹¹⁰ e acrescenta outra questão: por que esses artistas não tentaram criar, de fato, uma alegoria da República. A resposta que Murilo de Carvalho nos concede, se pauta na aproximação dos artísticas com o sistema político do Império, devido ao patrocínio que era concedido aos artistas, estando portanto os pintores na visão do autor, distantes da República.

¹⁰⁸Para saber mais, C.f. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002: p. 69-92.

¹⁰⁹Provavelmente o autor se refere à tela *O rapto das sabinas*, de Jacques Louis David. Pode-se ver a imagem na página online da Wikipédia, disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Intervention_of_the_Sabine_Women.jpg>. Acesso em: 12/02/2020.

¹¹⁰C.f. CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo, Companhia das letras, 2005, p. 96.

Outra razão apontada para o fracasso da alegoria republicana é centrada na própria representação na figura feminina. Na França, tanto na revolução que instaurou a República como nas revoluções posteriores, as mulheres haviam participado do embate. Circunstância que não ocorreu no Brasil. À mulher brasileira, somente era conferida uma função na vida privada, sem direito à ocupação de nenhum cargo político ou administrativo. Na França, o autor explicita que a utilização da alegoria sob uma representação feminina tinha a função de contraposição à imagem masculina do rei. A iconografia através da figura feminina provinha, então, da representação da liberdade. Porém, no Brasil, a estrutura fundamental para a revolução foi o exército. Como quase todos os cargos da administração do país seriam ocupados por um oficial, o Murilo de Carvalho (2005) menciona que o conceito de liberdade expresso pelos franceses não cabia na representação alegórica brasileira, em que predominavam valores de ordem e disciplina.

A qualidade da mulher, de “artesã da República”, fica evidente na tela do artista Carlo de Servi, *A pátria* [fig.17], e de Pedro Bruno, *A arte e a pátria* [fig.18]. A tela de Carlo de Servi também apresenta uma figura feminina em representação a preceitos políticos e dialoga com as demais obras apresentadas até aqui. Aldrin Moura de Figueiredo menciona¹¹¹ que a tela alegórica desse artista foi adquirida pela Intendência e que apresenta símbolos políticos republicanos, particularmente, os celebrados pelos paranaenses:

O busto de Rio Branco, um medalhão com a figura de Mariane e o cenário com nítido colorido *art nouveau* e orientalista. A mulher artesã da pátria, como vislumbrada na tela, é parte de um projeto mais amplo também desenhado na época por vários artistas sob comando do mecenato estatal (FIGUEIREDO, 2014, p. 33-34).

¹¹¹FIGUEIREDO, Aldrin Moura. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). In: *Revista Antíteses*, v. 7, n. 14, p. 20-42, jul. - dez. 2014. Disponível em: <[Http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/20524/15661](http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/20524/15661)>. Acesso em 29/22/2019.

Figura 17 – *A pátria* (1919), de Pedro Bruno



Fonte: Museu da República (Rio de Janeiro, RJ).

Figura 18 – *Arte e pátria* (1900), de Carlo de Servi



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Carlo_de_Servi_-_Arte_e_P%C3%A1tria.jpg . A obra faz parte do acervo do Museu de Arte de Belém (Belém, PA).

Aline Tosta dos Santos (s.d.) elucida, com mais minúcias, o cenário vivido pelas mulheres durante a primeira República brasileira. Como uma forma de tornar o país progressista, os positivistas investiram na modernização no Brasil, tanto em aspectos arquitetônicos como sociais. No que diz respeito aos aspectos sociais, a autora aponta que a medicina foi institucionalizada para reger assuntos relacionados aos espaços urbanos, às relações familiares e ao trabalho. A sociedade, então, regida por ideias que baseavam as diferenças físicas e morais entre homens e mulheres pelo sexo, as mulheres eram encaradas como frágeis e imprevisíveis. Tais conceitos eram baseados nos princípios dos filósofos iluministas, a exemplo de Rousseau, que enxergava inferioridade nas mulheres, por elas não conterem a razão, qualidade exclusiva dos homens. A educação também era vetada às mulheres, pois acreditava-se que elas nasceram somente para obedecer e para agradar ao homem.

A autora aponta que, dessa forma, foram criadas duas representações do feminino. A primeira enxergava as mulheres como donas de casa passivas, esposas afetivas e mães. A segunda, como prostitutas que degeneraram a fragilidade e a delicadeza da mulher. Aquelas que trabalhavam em fábricas, sobretudo no horário noturno, eram encaradas como negativas à sociedade, pois o ideal, nos primeiros anos da República brasileira, era que a mulher fosse uma boa dona de casa. Para Rago (1985), a tarefa da mulher era a de ser:

[...] responsável pela saúde das crianças e do marido, pela felicidade da família e pela higiene do lar, num momento em que cresce a obsessão contra micróbios, a poeira, o lixo e tudo que facilita a propagação das doenças contagiosas. A casa é considerada o lugar privilegiado onde se forma o caráter das crianças, onde se adquirem os traços que definirão a conduta da nova força de trabalho do país. Daí a enorme responsabilidade moral atribuída a mulher para o engrandecimento da nação (apud SANTOS, s.d., p. 8).

Dessa maneira, não havia sentido em a representação da República se pautar na imagem da mulher brasileira, como aponta Murilo de Carvalho (2005). O autor menciona que, além da tentativa frustrada de se usar a figura feminina em pinturas de gênero alegórico como representação da República, essa nova forma de política não trouxe muitas mudanças, no que diz respeito às artes, além da alteração do nome da Antiga Academia Imperial de Belas Artes, para Escola Nacional de Belas Artes. O autor aponta que não houve preocupação em redefinir a estética, excetuando-se os artistas positivistas. A pintura histórica continuou a ser executada como faziam os grandes mestres, Pedro Américo e Vitor Meireles. Prova disso é, como aponta Murilo de Carvalho, a inexistência de alegorias femininas, nos salões de exposições, personificando a República. Realmente, em nossa análise realizada de pinturas alegóricas na

primeira metade do século XX¹¹², através dos catálogos de exposição do Rio de Janeiro em contraposição as exposições ocorridas em São Paulo, não encontramos alegorias que remetessem a República, mas sim, predominava a temática da passagem do tempo.

A justificativa que o autor fornece se dá pelo fato de os artistas estarem ligados ao Império, devido ao patrocínio que receberam. Por isso, a classe artística estava distante da República. Grande parte das alegorias apresentadas nas exposições, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, abordam temáticas que versam sobre o tempo, como *A noite*, de Pereira da Silva. Mas não acreditamos que a escolha da temática das obras, ou a falta dessa escolha, indique a despreocupação dos artistas com o novo regime político. O autor não menciona, por exemplo, a entrada de mulheres na Escola Nacional de Belas Artes. Ana Paula Simioni (2008) aponta que, com o advento da República as matrículas femininas passaram a ser previstas nas instituições de ensino. Apesar de a Escola Nacional de Belas Artes não ser encarada como uma instituição de ensino superior como aquelas que ofertavam cursos de medicina, de direito e de engenharia, também não poderia ser comparada a uma instituição que oferecia aos alunos cursos de segundo grau.

A autora aponta uma crescente no número de alunas na instituição. Porém, a maior dificuldade dessas mulheres para ingressarem na Academia Imperial de Belas Artes era pautada nos exames que elas deveriam realizar. Ana Paula Simioni menciona que os conteúdos cobrados nesses exames não eram de conhecimento das mulheres. Antes de ser estabelecido judicialmente vagas para mulheres nas instituições, elas não recebiam educação intelectual em escolas. A elas, somente cabia aprender as tarefas domésticas para se tornarem boas esposas e mães. Dessa maneira, quando prestavam exames na academia, não conseguiam obter êxito, não por falta de habilidade, mas sim, do conhecimento que não tiveram oportunidade de lograr. Portanto, a Escola Nacional de Belas Artes, como aponta Murilo de Carvalho (2005), onde os artistas não se preocuparam em representar a “mulher do povo”, mas sim, as francesas, não estava completamente alheia à condição feminina no país. Mesmo que no início da permissão do ingresso de mulheres na Academia houvessem restrições, elas tinham oportunidade de tentar alcançar essa profissão, que normalmente lhes era negada.

Sobre a questão das representações femininas, criticadas pelo autor como cópias do estilo francês, cabe ressaltar que a Escola Nacional de Belas Artes, teve, em suas origens, um grupo de franceses que vieram ao Brasil devido ao projeto que ficou conhecido como “Missão

¹¹²Esta análise está presente no capítulo 2 desta dissertação, onde tratamos do percurso que a tela *A noite* percorreu desde a execução até compor o acervo do museu Mariano Procópio.

Francesa”¹¹³. Portanto, justifica-se a forte ligação entre a Escola Nacional de Belas Artes e as instituições de ensino artístico francesas, com o fato de se assemelharem à estética e ao estilo pictórico dos artistas brasileiros. Assim, pensar na questão da representação feminina na primeira metade do século XX, sobretudo como imagem da República brasileira, é uma questão complexa, porque envolve questões para além da arte, perpassando por inquirições de gênero e política. Consideramos que lograr esta tarefa somente aos artistas do período é injusto. Acreditamos que não cabia somente aos artistas representar uma mulher que a sociedade não acolhia enquanto figura participativa na sociedade – com exceção dos espaços domésticos. Mas sim, de toda a sociedade brasileira em suas demais esferas, abarcando a cultura, sociedade, política e ensino.

Porém, não podemos deixar de mencionar que a pintura alegórica esteve presente na história brasileira, tanto no Império quanto na República, pois esse gênero não deixou de ser apresentado pelos artistas. Essas obras figuraram, tanto em óleo sobre tela quanto em pinturas murais, decorando os espaços públicos e os interiores de residências particulares.

¹¹³Para saber mais, indica-se a leitura de BITTENCOURT, Gean Maria. *A missão artística francesa de 1816*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967. 147 p.

4 A NOITE E A REPRESENTAÇÃO FEMININA

Esta seção tem por objetivo apresentar ao leitor a representação feminina do artista Oscar Pereira da Silva, buscando a compreensão de como o artista concebe este gênero pictórico, se tratando de questões de composição, fatura e concepção do corpo feminino, traçando um diálogo com a representação feminina que está presente na tela *A noite*, nosso objeto de estudo e cerne desta dissertação.

4.1 AS MULHERES SOB OS PINCEIS DE OSCAR PEREIRA DA SILVA

Apesar de Pereira da Silva ter se tornado conhecido por executar vários gêneros de pintura¹¹⁴, por declarar-se um pintor de pintura histórica no início do século XX¹¹⁵ – mesmo período em que executou *A noite* –, destacamos, nesse trecho, sua execução de pinturas de gênero nu feminino. Ao analisar esse gênero dentro da produção do pintor, acreditamos ser possível compreender mais sobre a própria composição da tela *A noite*, já que ela se apresenta como uma pintura híbrida entre uma alegoria e um nu feminino. Iremos nos valer de críticas presentes em periódicos de época, de livros e de manuais, bem como dos trabalhos de alguns pesquisadores que abordaram esse gênero na produção pictórica de Pereira da Silva. Quando observamos essa produção como um todo, a fim de perceber como o nu feminino aparece na produção de Pereira da Silva, além de como o artista concebe o corpo feminino e como o gênero era compreendido por outros, buscamos uma conexão entre essas pinturas com *A noite*, sobre a qual, apesar de não termos encontrado críticas específicas, acreditamos ser possível alcançar uma maior interpretação através desta análise.

A primeira tela analisada é *Escrava Romana* [fig.19], executada no ano de 1894, mencionada na *Gazeta Artística: revista quinzenal-Música, Literatura e Bellas Artes*¹¹⁶, publicada no ano de 1911. Na gazeta, são dedicadas as seguintes palavras à figura feminina:

¹¹⁴F. Acquarone, em sua obra intitulada *História da arte no Brasil* (1939). Ao mencionar o artista, dedica-lhe as seguintes palavras: “Porque Pereira da Silva tentou todos os gêneros, e em todos soube sair-se com brilhantismo.” (p. 206). A obra da autora Ruth Sprung Tarasantchi (2006), intitulada *Oscar Pereira da Silva*, aborda, de forma breve, os gêneros de pintura executados pelo artista, em que podemos encontrar natureza morta, bíblico, mitológico, alegórico, nu feminino, gênero, entre outros.

¹¹⁵C.f. FREIRE, Laudelino. *Galeria histórica dos pintores no Brasil*. Rio de Janeiro, Typographia Röhe, 1914, p. 17.

¹¹⁶*Gazeta Artística: revista quinzenal-Música, Literatura e Bellas Artes*, ano II, nº14, fevereiro de 1911, p. 3.

[...] Aquelas carnes desnudadas tem vida intensa e o frescor da mocidade. A pose da <<Escrava>>, magnificamente estudada, mostra todas as dificuldades do desenho, vencidas com muita felicidade; a sua fisionomia foi tratada com distinção e naturalidade; as cores mornas da carne não têm mais que o calor de um corpo que não provoca desejos de volúpia, mas que nos transporta o espírito para tempos longínquos, áureos tempos da humanidade, abafados pelos séculos. (GAZETA ARTÍSTICA, 1911, p. 3)

Figura 19 – *A escrava romana* (1894), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP).

Percebemos, na fala do crítico, que, além de ressaltar a maneira com que Oscar domina o desenho e o modelado da pose da figura feminina, há uma menção da tonalidade que o artista emprega para compor o tom da pele, que, apesar de possuir uma carnalidade de “vida intensa e o frescor da mocidade”, não denota, ao olhar para quem observa, uma sensualidade que provoca prazeres.

Marcela Formico (2012), ao analisar essa tela de Pereira da Silva, chega à conclusão de que a pintura apresenta um domínio do desenho, porém, apesar de apresentar uma pele com tonalidade clara, o artista não idealiza a figura feminina, como propõe a arte pompier, na qual se enquadra a *Escrava Romana*, em um conjunto de representações de nu feminino orientalista, aproximando-se das composições de Gérôme. Sob a perspectiva da autora, a figura feminina de Pereira da Silva não apresenta uma mulher virginal com traços leves e pele lisa, mas sim, uma mulher com corpo maduro e com curvas. Portanto, se pensarmos na vertente do nu dentro da arte pompier, a *Escrava Romana* se adequa a esse gênero em partes, pois a figura feminina não apresenta pelos; seu corpo apresenta belas formas que remetem ao clássico e a pele é clara.

Da mesma maneira, podemos pensar n'A *noite* [fig.20], como um nu da arte pompier, mas, assim como a *Escrava Romana* [fig.19], a tela nos apresenta uma carnação viva, e não alva, e um corpo feminino também de uma mulher madura. Além disso, as duas figuras femininas exibem sua nudez sem embaraço. Se somarmos, à fala do crítico na *Gazeta Artística*, os apontamentos de Formico (2012), perceberemos que ambos destacam a coloração da pele para a figura feminina nua, apesar de o orientalismo ser uma temática que serviu de subterfúgio a muitos artistas para compor o nu. Se olharmos para as duas telas, veremos que a face das duas figuras femininas apresentam uma familiaridade nos traços, uma posição da cabeça em $\frac{3}{4}$ e longos cabelos negros.

Porém, a composição corpórea de ambas é distinta. A *Escrava romana* apresenta um corpo mais volumoso, enquanto *A noite* apresenta um corpo musculoso e bem definido. O que une *Escrava Romana* com *A noite*, apesar do distanciamento temporal entre as duas telas, é a coloração que Pereira da Silva emprega para compor o corpo feminino nu, em duas telas de temáticas em que o gênero utiliza o tema como distância temporal entre artista e obra para a composição e apresenta, assim, mulheres próximas da realidade.

Figura 20 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).

Wenceslau de Queiroz dedica algumas páginas à Oscar Pereira da Silva na revista *Panóplia*¹¹⁷, publicada no ano de 1917. Além de abordar alguns aspectos da vida de Oscar, dedica-lhe umas palavras sobre o gênero de nu feminino em sua produção:

[...] O estudo de nu já não tem para ele segredos de espécie alguma. Todos os quadros fazem parte da Pinacoteca de São Paulo e que já enumerámos¹¹⁸, são modelares nesse sentido. O nosso pintor cultua a forma como um pagão: é um perfeito heleno, mas forrado de um expressionista hodierno. Além dessas telas, existem outras nesta ou naquela galeria particular. Tais são: <<Napolitana>>, uma lindeza como expressão e como colorido; <<Sonho de Beethoven>>, uma bela visão de artista inspirado; <<Lydia>>, <<Salomé>>, <<Dalila e Sansão>>, <<Infância de Giotto>> e tantos outros trabalhos do gênero figurista, em que dignos de nota são o desenho, o colorido,

¹¹⁷*Panóplia, mensário de arte, sciencia e literatura*, anno I, São Paulo, junho, 1917, nº 1,2º edição, p. 38-40.

¹¹⁸As telas citadas pelo crítico são: *Criação da vovó*; *Escrava romana*; *Pendant la pose*; *Fundação de São Paulo* e podem ser vistas na página on-line da Enciclopédia Itaú Cultural, disponível no endereço eletrônico: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10329/oscar-pereira-da-silva/obras?p=2>>. Acesso em: 23/01/2020.

a iluminação, a vida expressiva do facies e de todo o corpo humano, aquele sentimento da carne, enfim, para nos servimos de uma maneira de dizer admiravelmente significativa de um esteta, o sentimento da carne que, não raro, é o desespero do artista e que pode ser a sua grande gloria, como no caso pertinente. <<Salomé>>, por exemplo, é a Kipris de hoje: é a deusa humana do hodierno sensualismo, perante a qual todos se prosternam na missa negra do amor carnal (QUEIROZ, 1917, p. 39-40).

O crítico menciona muitas telas de Pereira da Silva, até mesmo algumas que não são do gênero nu feminino, como *Infância de Giotto*, *Sonho de Beethoven* e *Napolitana*. O interessante é que esse crítico, ao mesmo tempo em que ressalta a boa forma nos corpos representados pelo artista, como um “bom heleno”, remetendo à idealização da beleza, confere-lhe uma característica de pintor moderno. Porém, o autor menciona que Pereira da Silva cultua a forma como um pagão e não aponta quais traços seriam característicos da modernidade “expressionista”, nem mesmo cita as telas em que teria enxergado tais particularidades. Ao mencionar o gênero figurista, Wenceslau destaca a maneira com que Oscar compõe o corpo feminino, de forma viva, representação que é tão importante na carreira dos artistas e na qual, em sua opinião, Oscar teve êxito, como, por exemplo, com a tela *Salomé*.

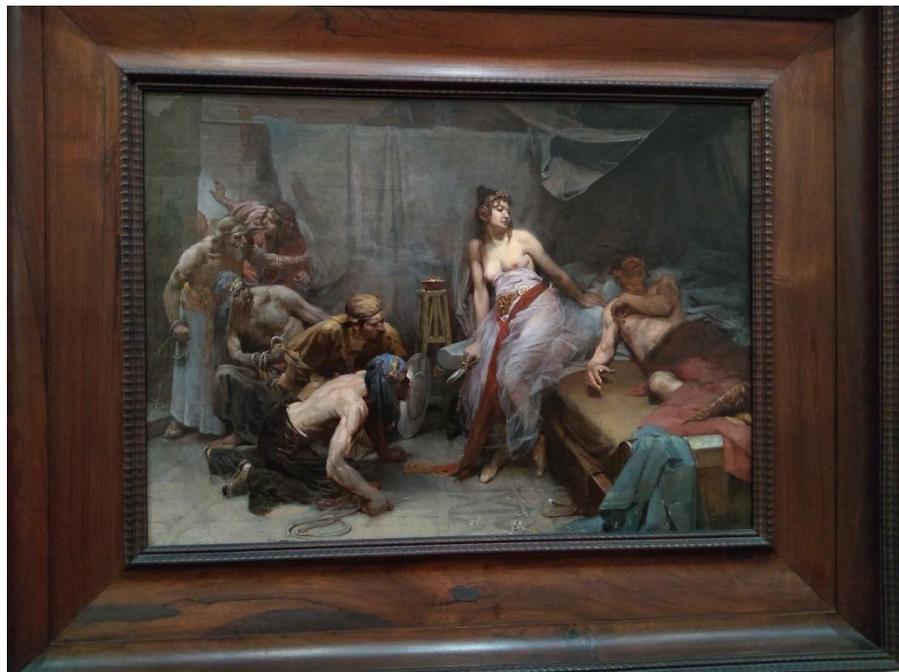
Ana Carolina de Souza e Gabriella de Amorim (2008) colocam as telas de Oscar, *Escrava Romana* [fig.19], *Odalisca* [fig.21] e *Sansão e Dalila* [fig.22] em uma mesma perspectiva: a da *femme fatale*. Poderíamos acrescentar a esse grupo a tela *Salomé*. Marcela Formico (2010) traz a informação de que há duas versões desta tela, pois, no ano de 1900, Pereira da Silva teria executado *Salomé* [fig.24] com os seios à mostra, e em 1913, teria realizado outra versão, com a figura feminina trajada com um adorno em tons dourados, com os seios ocultos e sob a nomenclatura de *Odalisca* [fig.23].

Figura 21 – *Odalisca* (c 1900), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: <http://www.artnet.com/artists/oscar-pereira-da-silva/odalisca-tTvbCkbDtcX3bKkNO3NzUw2> . A obra está em coleção particular não identificada.

Figura 22 – *Sansão e Dalila* (1893), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Em ambas, Oscar Pereira da Silva não representa Salomé dançando para Herodes, mas sim, sentada em um cenário luxuoso com tapetes, sobre o qual ela se encontra, muito adornada. Porém, os objetos que ela porta são emblemáticos: uma faca e uma bandeja de ouro. Seja como for, as autoras mencionam que as três telas formam um conjunto de mulher-objeto e *femme fatale*. No caso de *Escrava Romana* [fig.19], que se oferece e não demonstra estar desconfortável com a situação, seria a mulher-objeto. Já *Sansão e Dalila* [fig.22], *Odalisca* [fig.23] e *Salomé* [fig.24], esta acrescentada por nós, compõem o tipo de mulher que “manipula seus amantes aos sabores de seus desejos e, arditamente, os envolve em um jogo de sedução e perigo, onde as regras são ditadas unicamente por elas” (PEREIRA; GEN, 2008, p. 5).

Figura 23 – *Odalisca* (1913), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar_Pereira_da_Silva_-_Odalisca,_1913.jpg. A obra faz parte de coleção privada em Paris, França.

Figura 24 – *Salomé*, de Oscar Pereira da Silva



Fonte: FORMICO, 2010, p. 298. A obra faz parte de acervo particular não identificado.

Cabe mencionar que a tela *Salomé* pode ser outra e não a apresentada por nós. Encontrada no site de leilões Capadócia, a tela de Pereira da Silva aparece com o título *Salomé* [fig.25], que bem pode ter sido atribuído pelo leiloeiro e sem datação, porém, a composição da tela apresenta elementos que sugerem essa temática.

Temos uma figura feminina deitada sob um tapete, com os braços apoiados em sua cabeça, com expressão risonha; parece agradar-lhe o momento. Seu corpo está vestido, mas o tecido é transparente e revela sua carnação. Toda a cena é bem escura, porém, é iluminada por um faixe de luz que emana da parte central da tela, através de uma luminária. Em primeiro plano, temos dois objetos fundamentais para a cena representada: uma espada e uma bandeja de ouro. Elementos que novamente se reprisam nesse tipo de representação já executada por Pereira da Silva em *Odalisca/Salomé* [fig.23].

Figura 25 – *Salomé*, de Oscar Pereira da Silva



Fonte: <https://www.capadocialeiloes.com.br/peca.asp?ID=2519560> . A obra faz parte de acervo particular não identificado.

Pereira e Gen (2008) apontam uma dificuldade na compreensão da execução de Pereira da Silva no que tange à tela *Sansão e Dalila* [fig.22]. Como pontuam, poderíamos pensar não somente nessa tela em específico, mas também no conjunto de representações que possuem a

femme fatale como protagonista. O incômodo se centra no fato de o artista ser um homem que prezava pelos valores morais e ao mesmo tempo representava mulheres que denotavam a imoralidade para o período em que foram pintadas. Circunstância que pode ser averiguada através da autobiografia¹¹⁹ de sua filha, Helena Pereira da Silva Oashi, que relata alguns episódios representativos da personalidade do pai, os quais revelam um Oscar reservado e discreto.

As palavras de Jorge Coli (2010) sobre artista e autor nas artes pode iluminar essa questão. Em seu texto, o autor menciona que a concepção da obra de arte, enquanto pensamento e não objeto:

Partindo dela, somos levados a deduzir que uma obra de arte condensa um pensamento, e que esse pensamento não é o pensamento do artista: é o pensamento da obra. O artista, o criador, é um indivíduo que pensa como cada um de nós, por meio de palavras e de frases. [...] Quando produz uma obra, emprega elementos que constituem um pensamento objetivado e material (COLI, 2008, p. 1).

Ou seja, uma obra de arte tem certa autonomia de seu criador, mas isso não significa que esteja completamente desvinculada dele. Coli menciona que um conjunto de obras de um mesmo artista pode expressar o pensamento desse artista, do qual é possível depreender características regulares, formais e estilísticas. Portanto, Coli encontra estas duas unidades distintas nas obras de arte, o que denomina de genética, sendo uma pertencente ao artista e outra, a obra de arte. Sob contribuições do campo do cinema, o autor apresenta uma distinção entre autor e artista, sendo o primeiro aquele que “reúne as constantes do pensamento artístico embutido nas obras” e o segundo, “aquele que está na gênese da obra”. Portanto, Coli reconhece que conhecer dados biográficos sobre o artista é importante para compreender a concepção da obra, porém, a partir da publicação ou da exposição, a obra de arte fala por si. Essa linguagem da obra pode tanto dialogar com a genética do artista quanto pode repudiá-la.

Por conseguinte, o fato de Oscar Pereira da Silva ter sido um homem reservado em sua vida pessoal não significa que, como artista, ele não poderia ter executado nus que representassem mulheres que denotavam preceitos opostos à moral, considerados inadequados à época, como as *femmes fatales*. Cabe mencionar que todos os nus de Pereira da Silva indicados neste texto possuem o sexo encoberto por um tecido, inclusive *A noite*, o que poderia ser interpretado como uma ação de moralidade. Porém, Kenneth Clark (1956) menciona que desde a antiguidade, este processo de cobrir o corpo por uma túnica era empregado e que “a túnica

¹¹⁹ C.f. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil-Paris-Japão*. São Paulo, 1969, 58 p.

podia tornar um corpo simultaneamente mais misterioso e mais compreensível.”¹²⁰. Portanto, as partes do corpo que o artista considerasse menos satisfatórias poderiam ser disfarçadas ou realçadas.

E Oscar Pereira da Silva ao velar o sexo feminino e deixar o resto do corpo à mostra, instiga a curiosidade do observador, ao deixá-lo imaginar como é esta parte da figura feminina que permanece oculta. Ao mesmo tempo, atrai o olhar de quem mira a tela para essa região, a qual, por ser a única coberta por um tecido, confere à figura feminina um caráter de sensualidade. Desta maneira, podemos pensar na ocultação do corpo feminino que o artista emprega em suas telas para além de questões da moral, mas também, que instigam e despertam lascívia no observador.

Vale mencionar que não foram encontrados, por nós, nus de Pereira da Silva que apresentem o corpo feminino com pelos nas axilas e/ou no sexo. Depreendemos desse fato que o artista fez questão de se manter discreto quanto à representação realística do corpo feminino. Também percebemos que as mulheres representadas apresentam traços físicos europeus. Não encontramos em sua produção pictórica a representação de mulheres negras ou indígenas. Pensando nas representações do feminino de Pereira da Silva que foram citadas nesta seção, *A noite* não se familiariza com elas em termos de apresentar uma mulher fatal, nem o corpo de *A noite* serve como objeto ao espectador. Entretanto, ela conserva uma característica que tem sido constante na representação feminina de Oscar: a carnação. Novamente, nessas representações femininas temos o tema como motivo para representar o nu feminino, o qual, no caso, é a temática orientalista, enquanto *A noite* tem a temática alegórica. Apesar disso, as *femmes fatales* e *A noite* apresentam uma carnação e uma coloração na pele que se distanciam da palidez, qualidade esta que servia para os artistas representarem mulheres distantes de sua realidade e manter portanto, a moral ao representar o corpo despido de uma mulher.

Francisco Acquarone (s.d.), além de enxergar a preferência de Oscar por executar o gênero de nu feminino, aborda a questão da representação do corpo humano na arte: “Oscar Pereira da Silva tinha uma predileção especial para pintar nus. É uma tendência que o elevava sobremodo, pois os profissionais da palheta conhecem, perfeitamente, a extrema dificuldade que o gênero oferece” (ACQUARONE, s.d., p.197). Para o autor, o “segredo” para executar com excelência o gênero consistia “no poder de interpelação do artista, capaz de fazer o sangue circular sob a pele dos modelos, impregnando-lhes uma impressão de forte sensualismo” (ACQUARONE, s.d., p.197). Ao mencionar a sensualidade que os nus podem despertar,

¹²⁰ C.f. CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Ulisseia, 1956, p. 79-80.

Acquarone aponta que o gênero pode se rebaixar ao ser libidinoso, como também pode enaltecer o espírito, levando o espectador a uma exaltação dos sentidos, ao apogeu da verdadeira arte.

Nas palavras de Acquarone, Pereira da Silva tinha os mesmos preceitos do belo que os helenos, “consagrando os princípios de que a natureza só é bela no triunfo imortal, no esplendor luxuriante das formas puras, da carne viçosa e fresca...” (ACQUARONE, s.d., p.198). Ao falar da *Salomé* de Pereira da Silva, as qualidades que destaca são as “carnes fartas e maciez de sua pele quente e sensual”, atributos que também encontra na tela *Lydia* [fig.26]. Ao mencionar essa pintura de Pereira da Silva, Acquarone aponta que ela possui temática orientalista, sendo possível enxergar uma “cena em câmara privada” ao apresentar uma cortesã com suas escravas. A tela, infelizmente, foi destruída em um incêndio no ateliê de Pereira da Silva, como relata o autor. É apresentada uma reprodução fotográfica da obra, mas sem informações sobre a dimensão ou a data de execução. Como a reprodução está em preto e branco, não temos como averiguar a composição do corpo de Lydiá, que provavelmente é a figura feminina central, deitada em uma grande e luxuosa cama.

Resta-nos acreditar nas palavras do autor, mas o que nos é importante é o fato de que, novamente, temos uma temática orientalista em que o gênero de nu feminino é apresentado. Mais uma vez, o que desperta atenção nos nus que Oscar executou, além do desenho e da composição do corpo humano, é como o artista compõe o feminino, apresentando mulheres com vicissitudes. Essa característica não é própria na temática em que estão inseridas, de acordo com a qual elas não deveriam apresentar essa característica, se pensadas dentro da vertente de arte “pompiér¹²¹”.

¹²¹Pensamos aqui no conceito que a pesquisadora Marcela Formico emprega em sua dissertação de Mestrado, sendo o conceito concebido como: “A “Arte Pompiér” encontra na temática do nu uma de suas vertentes mais populares. O nu nessa arte deve ser casto, como lembrança da herança clássica. Portanto, os nus são retratados com o máximo de idealização, sem oferecer a presença de pelos em qualquer região do corpo. O ideal de beleza feminino neste estilo artístico são corpos que quanto mais alvos forem melhor será, mais inacessível a figura feminina se torna para os reles mortais que apreciam seus corpos expostos nas paredes dos Salões de Arte, imagens estas provenientes das mais diversas composições: alegorias, figuras mitológicas, odaliscas, femmes fatales ou mulheres bíblicas (Judiths, Salomé, Dalilas). C.f. 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*. 2012, 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2012, p. 119.

Figura 26 – *Lydia*, de Oscar Pereira da Silva



Fonte: ACQUARONE, [s.d.], p. 197.

Acquarone (s.d.) menciona outro nu de Pereira da Silva, denominando-o como modelo, tratando-se da tela *Durante a pose*¹²² [fig.27]. Em um cenário de ateliê, Oscar nos apresenta uma figura feminina nua em primeiro plano, sentada no que sugere ser uma cama, com tecidos avermelhados ao fundo. Em segundo plano, temos um homem já aparentando certa idade, o que é perceptível pelos cabelos e barbas embranquecidos, sentado em um banquinho, com pincel e paleta em punhos, em frente a um grande cavalete. Novamente, o autor não mede elogios para a tela de Oscar:

O modelo é realmente magnífico. Bem proporcionado, de carnação rosada e discreta, a moça chega a ser bela e atraente. Sentada, em pôse estável e descansada, o colorido do seu corpo tem um relevo marcante sôbre o fundo escuro dos panejamentos pesados (ACQUARONE, s.d., p. 199).

¹²²Nesta análise nos concentramos na figura feminina. Para obter conhecimentos da tela em um aspecto geral, sugerimos a leitura do artigo: SILVA, Paula Nathaiane de Jesus da. *Cenas de ateliê: o ambiente de ofício representado pelos pinceis de Oscar Pereira da Silva*, publicado pela revista Mosaico, disponível em:

<<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/7113>>. Acesso em 06/10/2020.

Figura 27 – *Durante a pose* (1914), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Reprodução fotográfica de Naiany de Araújo Santos Costa. A obra faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP).

Da mesma maneira que o autor aponta a carnação da figura feminina na tela *Lydia*, ele destaca essa característica na mulher representada em *Durante a pose*. Percebemos que quando Acquarone (s.d.) menciona os nus de Pereira da Silva, além de elogiar – assim como em outras críticas aqui apontadas – o desenho e a composição do corpo humano, a atenção do autor está voltada para a carnação das mulheres. O anuário do Museu de Belas Artes (1946), ao referenciar as telas expostas naquele período, especificamente o nu feminino, na “segunda galeria de artistas brasileiros”, menciona duas telas de Pereira da Silva:

Na pequena tela “Sansão e Dalila” de Pereira da Silva, Oscar, a figura do herói bíblico é vibrante no escuro, na meia tinta, contrastando com o busto claro e opulento de Dalila, e o tronco da figura do primeiro plano tratado em claro escuro. “Dorso de mulher”, do mesmo artista, é conseguido com modelado justo e bela cor na carnação acetinada de mulher ruiva¹²³ (ANUÁRIO MUSEU DE BELAS ARTES, 1946, p. 104).

¹²³ Ver nota 70.

Esta é a primeira análise, entre as mencionadas, que se preocupa em falar de um nu masculino de Pereira da Silva, o qual está presente na tela *Sansão e Dalila*. De fato, Pereira da Silva executou alguns nus masculinos, mas, em comparação com os femininos, eles são encontrados em menor quantidade. O que nos interessa nessa análise, que contempla o Anuário do Museu de Belas Artes (1946), é a referência feita à tela *Dorso de mulher* [fig.28], sobre a qual é destacada, assim como nas demais análises apresentadas, a carnação da figura feminina, o colorido da pele e o desenho do corpo humano.

Figura 28 – *Dorso de mulher* (1893), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar_Pereira_da_Silva_-_1893_-_Dorso_de_Mulher.jpg . A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Tarasantchi (2006) também dedica algumas palavras para essa tela de Pereira da Silva, porém, diferentemente das outras apreciações, não centra seu olhar na pele da figura feminina: “A pincelada, neste caso, é anulada. Temos aí uma aula de academia, quanto ao colorido de tons suaves, estudo de volumes e tratamento detalhado dado ao cabelo” (TARASANCHTI, 2006, p.48). A autora aponta que Oscar Pereira da Silva executou nus femininos que são menos definidos pela sensualidade, que são mais concretos e que mantêm a qualidade artística. Os nus de Oscar não são marcados por um sensualismo, porém, pelo julgamento de outros críticos, percebemos que os nus femininos de Pereira da Silva apresentavam volúpia ao observador. Essa

qualidade pode não ser a característica máxima nesse gênero pictórico do artista, mas está presente, seja nos adornos, nos tecidos transparentes, na coloração da pele da figura feminina ou no fato de o corpo estar desnudo.

As obras analisadas nesta seção em grande parte, trataram das representações orientalistas que Pereira da Silva executou e que, apesar de apresentarem temáticas distintas da temática de *A noite*, conservam características similares na composição. Por exemplo, a carnalidade presente nas mulheres, a cor da pele que as confere vivacidade e a distância temporal entre essas representações. Percebe-se que Oscar executa mulheres que fazem parte de sua realidade em uma temática de pintura de acordo com a qual haveria de existir um distanciamento entre obra e artista, pois tratava-se do gênero alegórico e da temática orientalista, sem deixar de lado a estética acadêmica. Porém, nos primórdios do século XX, há, na produção de Pereira da Silva, uma mudança significativa, mas não total, de fatura, a qual também é presente em *A noite*, e que serão apresentados a seguir.

4.2 A MODERNIDADE NAS MULHERES DE OSCAR PEREIRA DA SILVA

Ao abordar a tela *Nu inacabado* [fig.29], Tarasantchi (2006) menciona que ela apresenta uma nova fatura na pintura de Pereira da Silva. A obra apresenta cores fortes que se diferem dos tons claros presentes nas obras do pintor, com pinceladas mais soltas, as quais, nas palavras da autora: “tem trechos espatulados”. Ainda que tenha feito novos apontamentos, Tarasantchi não deixa de citar as mesmas características apontadas até o momento: o bom desenho, o colorido da pele da figura feminina e o volume do corpo. Porém, mesmo com essas convergências, essa tela destoa dos nus de Pereira da Silva apresentados até aqui.

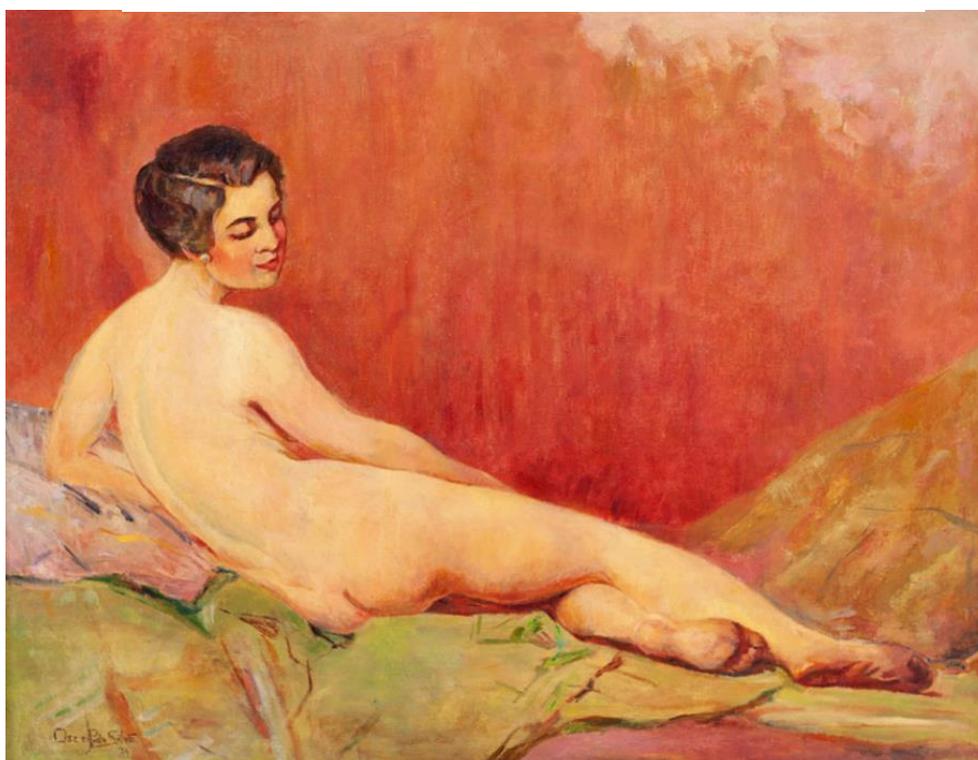
Apesar de não termos uma precisão da data de execução de *Nu inacabado*, poderíamos colocá-la em uma proximidade temporal com outra pintura executada por Oscar Pereira da Silva. Trata-se de “*Nu feminino*” [fig.30], cuja reprodução da tela foi encontrada no site de leilões James Lisboa. “*Nu feminino*” consta, no site, logo após a assinatura do artista, sob o número 34, provavelmente referindo-se ao ano de execução: 1934 – sete anos após o artista ter executado *A noite*. Ao compararmos *A noite* e *Nu inacabado*, podemos inferir que as duas telas partilham do mesmo clima, ou seja, possuem a mesma temática e elementos.

Figura 29 – *Nu (inacabado)*, de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP).

Figura 30 – *Nu feminino* (1934), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: <https://www.leilaodearte.com/leilao/2019/agosto/70/oscar-pereira-da-silva-nu-feminino-13393/>. A obra faz parte de coleção particular não identificado.

Nas duas telas, temos um corpo feminino nu deitado sobre um sofá ou uma cama, onde há tecidos sobre os quais o corpo repousa. Ambas as figuras femininas se encontram em posição semelhante, de costas para o observador e com a cabeça em posição $\frac{3}{4}$. Essa posição da cabeça da figura feminina, em ambas as telas, nos recorda a figura de *Uma odalisca* [fig.31], do artista francês Ingres (1780-1867), executada no ano de 1814.

Figura 31 – *Uma odalisca, dita a Grande Odalisca* (1814), de Jean-Auguste



Fonte: Museu do Louvre (Paris, França).

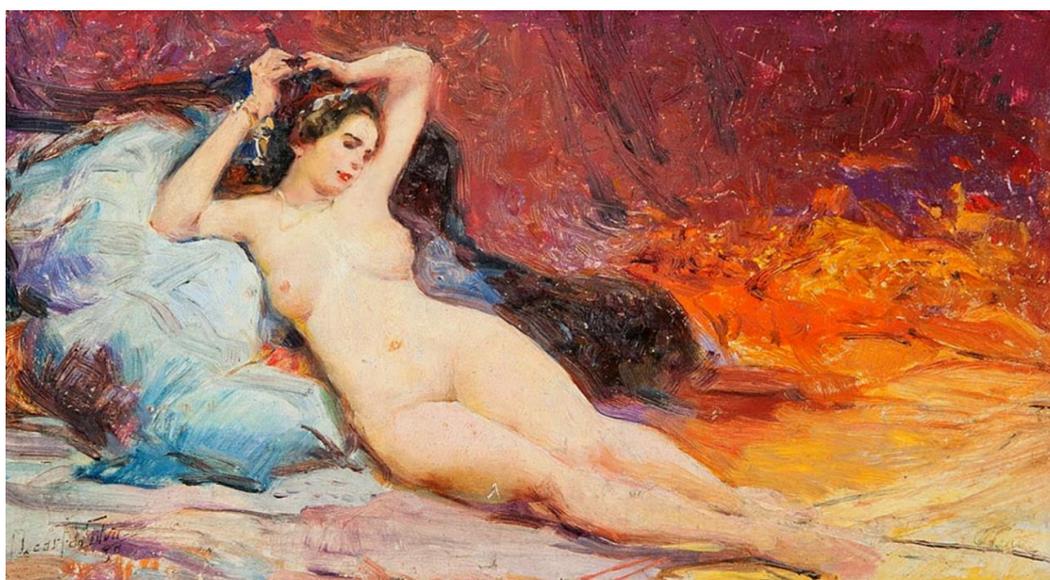
Apesar de a composição corpórea entre os dois artistas serem bem distintas, nas telas de Pereira da Silva temos um corpo feminino mais colorido, de pele mais vivaz, assim como as análises apresentadas mencionaram. Trata-se de uma compleição diferente da pele alva que Ingres apresenta, além de as costas da figura feminina de Ingres ser mais alongada. Ao olharmos para os corpos femininos, percebemos que tanto em Ingres quanto em Pereira da Silva, eles são marcados pela linha e não pela forma. Esses corpos são lisos, não apresentando uma musculatura aparente.

Ao compararmos os dois nus de Pereira da Silva, isoladamente, percebemos que eles apresentam algumas distinções, apesar das familiaridades aqui indicadas, que consistem no tratamento que o artista lhes confere, sendo “*Nu feminino*” [fig.30] apresentado com mais

detalhes, sugerindo uma obra concluída. Já *Nu inacabado* [fig.29] não foi finalizada pelo artista, o que pode ser implicado através do apontamento de Tarasantchi (2006), que chama atenção para a falta de detalhes nos pés da moça. Podemos perceber que o artista emprega, em ambas, uma pincelada mais solta, evidenciando as marcas da trajetória feita pelo pincel na tela, sobretudo no fundo da cena. Ao mesmo tempo, preserva, como Tarasantchi (2006) apontou, as características dos nus do início de sua trajetória como artista.

Se *Nu inacabado* [fig.29] e “*Nu feminino*” [fig.30] fazem eco às obras dos artistas impressionistas no que diz respeito ao emprego de cores e de pinceladas livres, o que dizer de sua tela, *Mulher nua reclinada* [fig.32], com datação próxima, encontrada no site de leilões Catálogo das Artes? A tela apresenta uma concepção semelhante das duas últimas citadas aqui: uma mulher nua, sob uma cama ou sofá, com diversos panejamentos que compõem o ambiente. A cores fortes e o traço do pincel são predominantes. Em *Mulher nua reclinada*, Pereira da Silva parece deixar mais aparente o trajeto do pincel. O corpo feminino apresentado nessa obra possui o mesmo tratamento do cenário, sendo aparentes as pinceladas empregadas pelo pintor, o que demonstra pouca preocupação com o traço perfeito. Essa despreocupação também é aparente nos pés da mulher representada, os quais praticamente se unem à base que a sustenta. Apesar de não finalizar, assim como em *Nu inacabado* [fig.29], em que o artista não se atentou em representar um corpo feminino com minúcia de detalhes e em seguir o padrão idealizado de beleza, percebido em seus nus já analisados anteriormente, ainda assim, conserva o modelado e a coloração da pele da modelo.

Figura 32 – *Mulher nua reclinada* (1937-39), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: <http://joserosariodiaras.blogspot.com/2017/09/16-de-setembro-de-2017.html> . A obra faz parte de acervo particular não identificado.

Porém, nem todos estudiosos de Pereira da Silva indicam o mesmo olhar sobre essa fatura do artista. Se Tarasantchi (2006) enxergou uma certa modernidade em *Nu inacabado* [fig.29], Cezario (2005) alega:

Um estudo sobre *Nu inacabado* (sem data), revela sua preocupação em tentar atingir uma perfeição quase arquitetônica da figura feminina. Nesta tela horrível, há uma mulher deitada na grama, de costas e desnuda, com o rosto de lado, perfilado, sem a menor perspectiva ao fundo, embora utilizasse cores rosas, num fundo paisagístico. Talvez, estivesse lecionando a algum aprendiz, fazendo uso daquela tela e por algum contratempo, teve de interromper e nada possibilitou retomadas das atividades (CEZARIO, 2005, p. 35).

Destacamos dois fatos neste trecho. O primeiro é que o cenário da tela é paisagístico. Para o autor, a figura feminina está deitada na grama. A nós, parece que ela se deita sob uma espécie de cama ou sofá, como já foi apontado anteriormente, devido ao fato de estar apoiando seu braço esquerdo sobre algo que sugere ser uma almofada. De acordo com a nossa análise, a cena representada por Pereira da Silva poderia ser de intimidade feminina ou de ateliê, e não uma cena de mulher representada na natureza, o que descartaria o mal gosto, apontado pelo autor, por Oscar empregar o tom de rosa para o fundo da tela. O segundo é que ele se refere à obra como se fosse apenas um estudo, de forma a menosprezá-la. Sua percepção sobre a representação feminina de Pereira da Silva se revela ainda mais ao abordar a tela *Mulher de turbante* [fig.33]:

[...] contendo um rosto e busto de mulher branca, lenço amarrado na cabeça e braços desnudos, revelando uma mulher bem modernizada visualmente, parece muito mais ter tido motivação treinatória, ou seja, não passava de um estudo sobre aspectos e formas figurativas e realistas sobre o “feminino”. Embora já tivesse realizado seu *Durante a pose* (1914), com fortes traços realistas e academicistas (CEZARIO, 2005, p. 34).

Figura 33 – *Mulher com turbante* (1930), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar_Pereira_da_Silva_-_1930_-_Mulher_de_Turbante.jpg . A obra faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP).

Como percebemos nos apontamentos de Cezario, novamente, uma tela de Pereira da Silva com fatura distinta das que o artista costumava executar é tratada como se fosse menos valorosa, por ser considerada como um estudo do artista. O crítico também não se esquece de citar os princípios de uma arte tradicional presente em outras telas de Oscar, ao mencionar *Durante a pose* [fig.34]. O autor demonstra desprezo pelas telas do artista que apresentam elementos pictóricos distantes do que se realizava nas academias de arte, sob uma perspectiva *Clássica*, tratando-as como telas que tinham apenas finalidade de estudo. Não considerava que elas pudessem apresentar uma nova técnica ou vertente que Pereira da Silva estava experimentando e produzindo, assim como outros artistas, como veremos mais adiante. Poderíamos citar mais telas de Oscar que possuem características semelhantes: o emprego de tons fortes e as pinceladas livres, em que fez questão de deixar visível o percurso do pincel.

Figura 34 – *Durante a pose* (1914), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Durante_a_pose_\(Oscar_Pereira_da_Silva\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Durante_a_pose_(Oscar_Pereira_da_Silva)) . A obra faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP).

É o caso de *Mulher com vaso de flores* [fig.35] e *Praia d'enseada do Guarujá* [fig.37], ambas encontradas no site de leilões James Lisboa. A maneira como Oscar compõe as flores e as folhas, com pinceladas rápidas, remete-nos às pinturas impressionistas dos artistas franceses Oscar-Claude Monet (1840-1926) e Édouard Manet (1832-1883) [respectivamente fig.36 e 38].

Consequentemente, podemos dizer que essas características estiveram presentes na produção de Pereira da Silva. Podemos deduzir, através de *Nu inacabado* [fig.29], *Nu feminino* [fig.30] e *Mulher reclinada* [fig.32], que Oscar não estava executando essas pinturas com esse tipo de fatura somente para ensinar pintura a seus alunos, mas sim, estava estudando e experimentando outros estilos pictóricos.

Essas obras nos indicam que Pereira da Silva possuía conhecimento de outras vertentes na pintura e que, durante sua vida, apesar de manter residência no Brasil, realizava viagens

constantes para a França, com a finalidade de aprimorar os estudos acerca da pintura¹²⁴. É possível inferir que, durante a estadia do pintor na França, Oscar Pereira da Silva teve contato com as obras desses artistas e, possivelmente, de outros.

Figura 35 – *Mulher com vaso e flores*, de Oscar Pereira da Silva



Fonte: <https://www.leilaodearte.com/leilao/2014/setembro/19/oscar-pereira-da-silva-mulher-com-vaso-de-flores-4748/>. A obra faz parte de acervo particular não identificado.

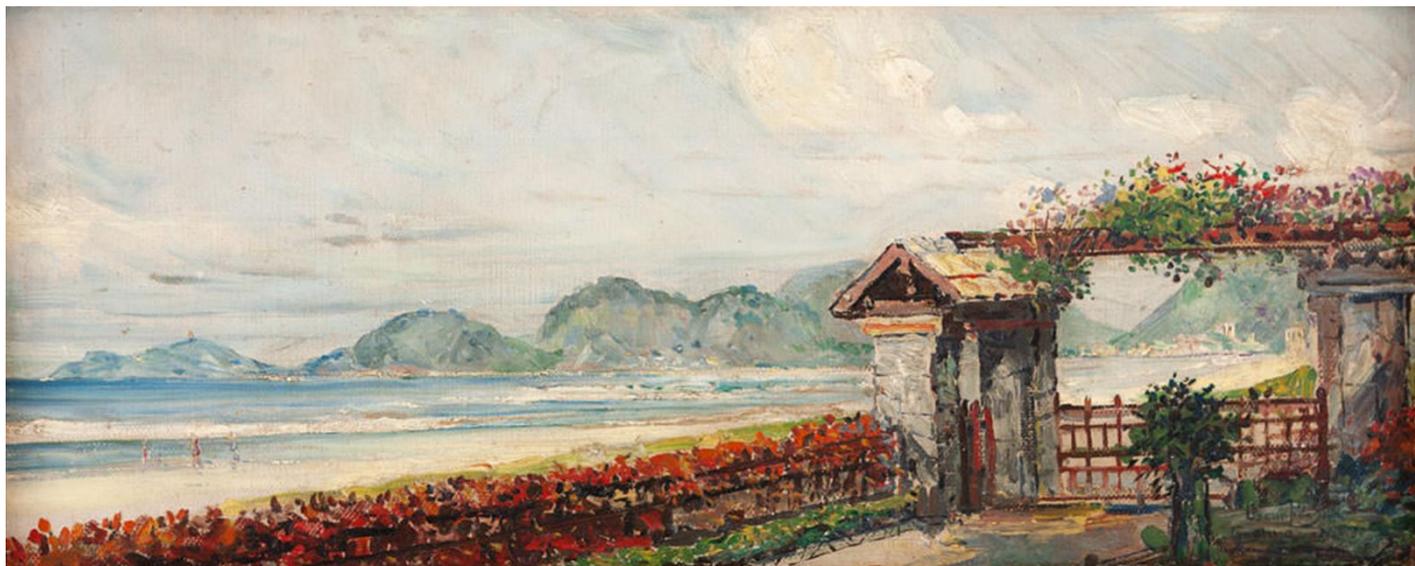
Figura 36 – *A vila de Vétheuil* (c.1881), de Claud Monet



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/6599>. A obra faz parte do acervo do Museu de Belas Artes de Rouen (Rouen, França).

¹²⁴ C.f. TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. 2006.

Figura 37 – *Praia d’Enseada Guarujá* (1930), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: <https://www.leilaodearte.com/leilao/2019/agosto/70/oscar-pereira-da-silva-praia-dlsequenseada-guaruja-13382/>. A obra faz parte de acervo particular não identificado.

Figura 38 – *Banco no jardim de Versailles* (1882), de Édouard Manet



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1982>. A obra faz parte de coleção particular não identificado.

Essas obras remetem a artistas que, durante o final do século XIX na França, buscavam romper com os cânones tradicionais da pintura, buscando uma forma distinta de representação da realidade, à qual não cabia mais ser representada sob os padrões e regras que eram ensinados nas academias de arte. Mudança essa que ocorreu devido aos acontecimentos históricos que modificaram a sociedade humana, como a primeira Guerra Mundial, a modernidade dos centros urbanos e os avanços tecnológicos e científicos, de acordo com a análise de Gombrich (1999).

Porém, a maneira como os artistas brasileiros lidaram com essas vertentes artísticas do início do século XX, especialmente em relação à representação feminina, ocorreu de forma distinta, expressando-se de maneiras múltiplas. Ana Paula Nascimento (2011) menciona que, na capital paulista, haviam obras de alguns artistas que se diferenciavam daquelas produzidas no século XIX:

Não estavam alheios ao que acontecia ao redor, tanto que incluíram em suas composições elementos do impressionismo e do pós-impressionismo, embora continuassem fiéis a uma pintura representativa cunhada nos preceitos das escolas de belas artes, sem romper com os cânones basilares formacionais (NASCIMENTO, 2011, p. 28).

A autora menciona que alguns artistas que habitavam a capital paulista buscaram associar convenções modernistas a conhecimentos técnicos e valorizar a pintura das academias por volta da década de 1930. Grande parte desses artistas formaram grupos, como a Família Artística Paulista¹²⁵, e outros realizaram estudos de forma independente, mantendo as lições do passado para trabalhos futuros. A autora menciona nomes como Gastão Worms (1905-1967), Quirino da Silva (1897-1981), Raphael Galvez (1907-1998) e Paulo Rossi Osir (1890-1959). Geração contemporânea a Oscar Pereira da Silva que de certa forma, as produções pictóricas

¹²⁵ Segundo Ana Maria Barbosa de Faria Marcondes, esse grupo de artistas foi marcado por certa rejeição daqueles intitulados “modernos”, justamente pela rede de sociabilidade em que se estabeleciam, pois eles aceitavam qualquer artista que quisesse fazer parte do grupo, independente da técnica artística empregada, proporcionando grandes experiências entre si. A autora, sob palavras do Crítico Mário de Andrade, enfatiza que esse grupo era desprezado pelos modernistas, que os percebiam como academicistas e não os aceitavam como semelhantes. O rótulo de academicistas se justificava pelo fato de o grupo valorizar o retorno à arte clássica, o que se explicita em alguns preceitos das academias. Por outro lado, o desprezo, por parte dos ditos acadêmicos, baseia-se na experimentação e na agregação de novas técnicas dos estilos modernistas oriundos de artistas europeus, sobretudo italianos. Dessa forma, temos um grupo de artistas “misto”, que empregava duas vertentes distintas em suas obras de arte. Dentre os nomes dos artistas integrantes, a autora cita: Anita Malfatti, Armando Balloni, Arnaldo Barbosa, Arthur Krug, Hugo Adami, Joaquim Figueira, Francisco Rebolo, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Clovis Graciano, Fulvio Pennachi, Manuel Martins, Humberto Rosa e Mario Zanini, entre outros. C.f. MARCONDES, Ana Maria Barbosa de Faria. *Entre Vanguardas: outro lado de uma mesma geração modernista*. 2018. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) -Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018, p. 178. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21731>>. Acesso em 24/01/2020.

dialogam na maneira de representar o feminino. Ao analisar algumas obras desses artistas, especificamente os nus femininos que produziram, Nascimento indica que os elementos clássicos se apresentam na representação do corpo humano, a qual não rompe totalmente com as técnicas das belas artes no que diz respeito ao volume, à iluminação e às sombras. Elementos estes, que identificamos nas telas: *Nu* (1934) [fig.39] e *Nu* (1936) [fig.40].

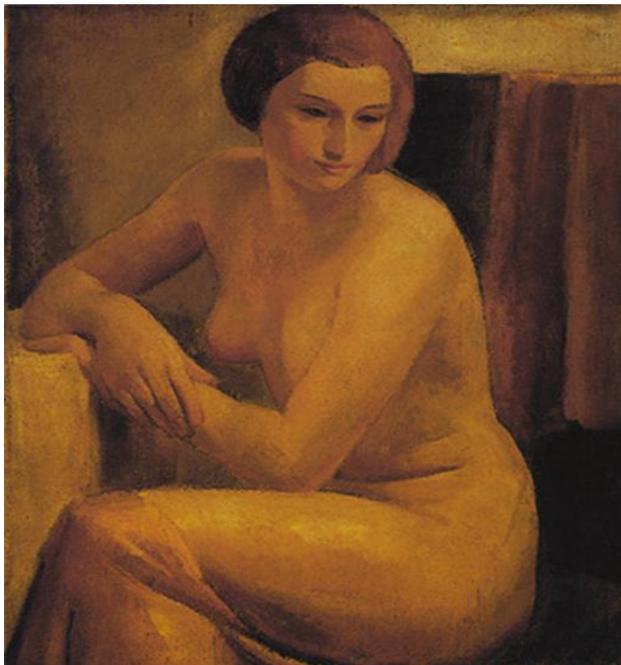
Lucie-Smith (1981), ao abordar o gênero nu feminino, apresenta-nos uma concepção semelhante à do cenário paulista artístico, ao proferir que “no nu moderno, há uma constante oscilação entre o classicismo e o oposto”¹²⁶ (LUCIE-SMITH, 1981, p. 138, tradução nossa). Para o autor, esses dois mundos da pintura, o clássico e o moderno, podem ser reconhecidos na pintura de Henri Matisse (1869-1954), intitulada *Carmelina*, [fig.41] de 1903.

Ao olhar para a tela de Matisse, percebemos que a proporção e a simetria do corpo humano são mantidas, e os volumes são conferidos pelas sombras. Assim como foi apontado nos nus de Oscar, o artista não apresenta uma preocupação em apresentar um corpo feminino que segue os cânones tradicionais da pintura. Essas duas vertentes da pintura também podem ser analisadas na obra de Edgar Degas (1834-1917), intitulada *The Tub* [fig.42]. Apesar de o artista, como menciona Lucie-Smith (1981), não ter utilizado os recursos da fotografia para capturar o movimento – como fez para representar cavalos de corrida e bailarinas –, a própria torção que a figura feminina apresenta não “foge do esperado”¹²⁷.

¹²⁶Texto original: “In the modern nude there is a constant oscillation between classicism and its opposite”.

¹²⁷ C.f. LUCIE-SMITH, Edward. *The body: images of the nude*. 1981, p. 148.

Figura 39 – *Nu* (1934), de Gastão Worms



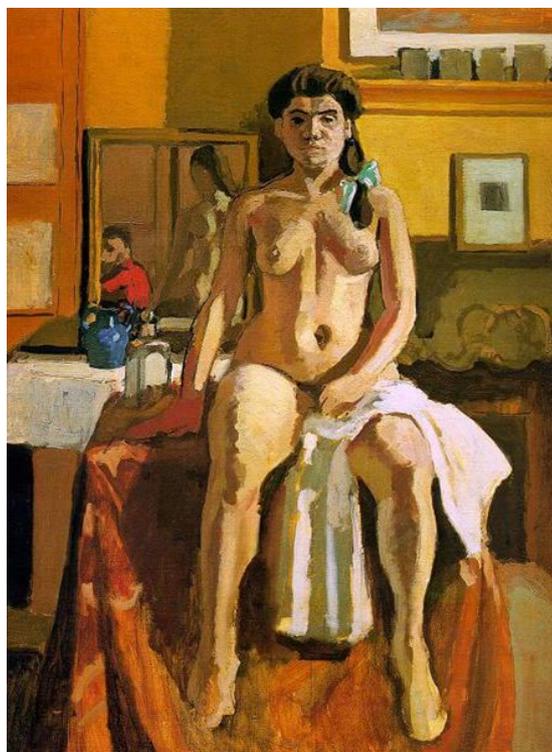
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8713/nu> . A obra faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP).

Figura 40 - *Nu* (1936), de Túlio Mugnaini



Fonte: CATÁLOGO da Pinacoteca da Associação Paulista de Medicina, 2012, [p.86].

Figura 41 – *Carmelina* (1903), de Henri Matisse



Fonte: Museu de Artes Finas de Boston (Boston, Estados Unidos da América).

Figura 42 – *The tub* (c.1885), de Edgar Degas



Fonte: LUCIE-SMITH, 1981, p. 150. A obra faz parte do acervo do Stead Museum, Connecticut (Estados Unidos da América).

Ao examinarmos as obras de Pereira da Silva analisadas neste artigo, em busca de relações entre o cenário artístico paulista e o europeu, podemos perceber que aquelas que apresentam características pictóricas modernas estão concentradas na década de 1930, mesmo período em que os artistas paulistas formaram grupos e tentaram equilibrar conceitos clássicos com modernos. Não encontramos nenhuma informação que indique a participação de Oscar em algum desses grupos, porém, Pereira da Silva pode ter sido um dos artistas que realizavam seus estudos de forma individual, como indicou Ana Paula Nascimento (2011).

Ao olharmos para a produção de Pereira da Silva, é possível citar mais alguns nus femininos que são apresentados com qualidades semelhantes, como é o caso de *Nu* (1936) [fig.43], em que podemos observar uma mulher nua sob a cama, contemplando-se a si mesma através de um espelho de mão. Sua pele apresenta a coloração viva tão mencionada pelos

Figura 43 – *Nu* (1936), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: <http://leiovejoeescuto.blogspot.com/2012/09/> . A obra faz parte de acervo particular não identificado.

críticos que analisaram os nus de Oscar que citamos na seção anterior. Percebe-se que a figura feminina foi composta sem a preocupação com uma representação idealizada e que Pereira da Silva também não concentrou muitos esforços em representar o corpo com minúcias, o qual é demarcado pelas linhas, em contraste com a face, a qual é mais detalhada, o que é perceptível na bochecha ruborizada da figura feminina. Os panejamentos dessa tela denotam certo movimento pelos drapeados. O tecido translúcido que cobre a região da vulva feminina se torna mais volumoso à medida que cai a sua frente na cama que repousa seu corpo, como se fosse uma fonte de água que desce de uma elevação e avoluma-se na parte rasa.

Por fim, citamos *Nu* [fig.44], de 1937, em que o cenário se reprisa. Porém, a mulher nua representada não está deitada sobre uma cama ou um sofá, mas sim, sentada, encarando o observador. Há vários panejamentos no fundo da cena, de diferentes tons, estampas e drapeados. A pele clara da modelo se destaca em meio às cores fortes utilizadas pelo artista no cenário de fundo. Essa tela conserva os mesmos elementos apontados anteriormente: a coloração da pele, o corpo delimitado por linhas e a apresentação despreocupada, sem muita preocupação com as minúcias.

Figura 44 – *Nu* (1937), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: <http://leiovejoescuto.blogspot.com/2012/04/oscar-pereira-da-silva-nu.html> . A obra faz parte de acervo particular não identificado.

Porém, na década de 1930, em meio às experimentações artísticas na capital paulista, não encontramos somente telas com propriedades modernas entre a produção de Pereira da Silva. É possível, também, encontrar nus femininos que mantêm forte ligação com os cânones tradicionais da pintura. Em grande parte dessas obras são apresentadas mulheres nuas em locais fechados, os quais, assim como os outros nus apontados, estão dispostos sob vários panejamentos. A cena nos remete a um momento de intimidade, em que encontramos mulheres cuja posição na cena sugere conforto, assim como em *Nu feminino* [fig.45], datada de 1936, em que a figura feminina nos é apresentada deitada sobre lençóis. Diferentemente dos outros nus de Pereira da Silva, essa tela representa um corpo com a pele pálida, remetendo-nos à arte “pompièr”. Porém, nesse caso, o tema não é bíblico, oriental ou alegórico, o que despertou a nossa atenção. Todo o corpo feminino parece ter uma aura espiritual devido à palidez. Esse

Figura 45 – *Nu feminino* (1936), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: <https://ribeiraopretoculturaljaf.blogspot.com/2018/10/nu-feminino-nu-feminino-oscar-pereira.html> . A obra faz parte de coleção privada não identificada.

corpo não foi executado com musculatura aparente, mas foi delineado, assim como os outros nus de Pereira da Silva, pela linha. Um detalhe nos despertou a atenção: a presença discreta das auréolas dos seios da figura feminina. É praticamente imperceptível aos olhos do observador, o que, na nossa compreensão, evidencia o caráter de um corpo inalcançável. É como se corpo fosse modelado em gesso. Essas características propõem um distanciamento entre obra e artista, mesmo em uma temática na qual não é necessário justificar o tema, pois a tela não se trata de uma alegoria ou apresenta o orientalismo.

Dessa maneira, podemos perceber que o nu feminino teve várias formas de representação na produção de Pereira da Silva, não se limitando apenas a uma vertente da arte. Ana Paula Nascimento (2011) traz uma concepção sobre a variedade de representação do nu, que, para nossa análise, faz-se pertinente:

A retratação do corpo é uma tradição na arte ocidental anterior mesmo à formação das academias de belas artes. Porém, sua representação pode ocorrer de maneiras mais diversas: buscando a cópia mais fiel de um corpo físico, ou de forma distorcida, a enfatizar processos psíquicos, ou ainda aproximando-se das geometrizações. Apesar das regras, sempre há espaço em seu interior para a transgressão. (NASCIMENTO, 2011, p. 41)

Portanto, a produção de Pereira da Silva não só dialoga com a dos artistas europeus, mas também com os grupos formados pelos artistas brasileiros paulistas. Oscar Pereira da Silva era um artista de seu tempo e possuía conhecimento sobre o que acontecia à sua volta, não permanecendo alheio a esses eventos. Mas, para compreender melhor como *A noite* se insere na produção do artista, é necessário olhar mais de perto o cenário brasileiro artístico da época e compreender o que estava acontecendo na cidade paulistana.

4.3 A NOITE NA PRODUÇÃO DE OSCAR PEREIRA DA SILVA

Nossa intenção, neste subcapítulo, não é de apresentar uma análise definitiva de *A noite*, mas sim, de indicar conceitos em que possamos contextualizar a composição da obra. Esta análise foi construída fundamentada em nossas leituras e comparações de imagens, da mesma forma como trabalhamos anteriormente, produzindo deduções que são passíveis de outras interpretações. Como podemos depreender das análises anteriores, a representação feminina foi uma constante na produção pictórica de Oscar Pereira da Silva, apresentando-nos transmutações em sua fatura, que resultaram em nus variados. Indicamos anteriormente, uma aproximação de Oscar com outros artistas brasileiros, que executaram nus femininos com qualidades da academia e que também aproximavam-se aos impressionistas franceses.

O período do qual *A noite* descende é marcado por experimentações na arte, com maneiras múltiplas de se representar o corpo feminino. Temos um conjunto de artistas que “vão marcar esse período da arte brasileira com suas obras, ora influenciadas pelo ‘retorno à ordem’ italiano, ocorrido nos anos 20 e 30, com o objetivo de retomar alguns padrões do formalismo classicista, colocando a figura feminina novamente em evidência” (CINTRÃO, 1998, p. 41). Cintrão indica, também, que o início do século XX representou um período fundamental para a arte brasileira, que culminou na Semana da Arte Moderna de 22, tanto na cidade carioca como na paulista. Nesse contexto, artistas como Anita Malfatti representaram uma ruptura com os padrões da arte tradicional, ao apresentar nus femininos distantes do padrão de beleza ideal.

Nesse período, a autora indica que a representação feminina, “diferentemente do que ocorreria no século XIX, deixa de ser o assunto principal da tela, para servir como meio de buscar uma nova expressão, uma nova forma, que possibilitasse uma arte eminentemente brasileira” (CINTRÃO, 1998, p. 27). Essa representação vai se pautar na nacionalidade, apresentando operários, caipiras e mulheres negras em ambientação tropical. Cintrão indica que alguns artistas brasileiros a experimentaram muito depois e não acompanharam vanguardas

modernistas europeias do período, como o *Futurismo* e o *Cubismo*. A autora justifica esse fato com a forte ligação que esses artistas tinham com o academicismo, como podemos contemplar nos nus de Pereira da Silva, os quais, apesar de apresentarem algumas características diferentes da arte tradicional, não são totalmente desprovidos dos preceitos tradicionais. As pinturas com presença de vertentes de vanguarda chegaram ao Brasil tardiamente, como pontua Cintrão, através das telas de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Lasar Segall, entre outros.

Brenda Oliveira (2019), ao analisar um nu pertencente ao Museu Mariano Procópio – tela sem título e sem datação – do artista Baptista da Costa¹²⁸, menciona qualidades modernas na pintura, semelhantes às que percebemos em *A noite*:

As pinceladas do plano de fundo são mais rápidas e extensas do que as que compõem o corpo, livremente exibem uma mistura de cores escuras nos tons verde e marrom se apresentando de uma forma abstrata. Em que em alguns pontos exibem o acúmulo de tinta que acompanha a pincelada, em outras pinceladas com menos tinta mostram as tramas do tecido. (OLIVEIRA, 2019, p. 85).

As cores que compõem o plano de fundo de *A noite*, azul e laranja, são distintas da tela analisada por Brenda, mas a composição em pinceladas rápidas e o fundo abstrato são semelhantes entre si, assim como o acúmulo de tinta nas pinceladas, que destacamos no ponto luminoso de *A noite*. Brenda Oliveira indica que essas qualidades estavam em conformidade com os debates sobre modernização que ocorriam na academia no período.

O texto de Sonia Gomes Pereira (2016) parece clarificar melhor o cenário artístico na passagem do século XIX para o XX, principalmente nos primórdios desse último, em que se situa *A noite*. Para a autora, a visão negativa da historiografia sobre os artistas em questão, devido a não avançarem mais na pintura adentrando os movimentos europeus de vanguarda, como o *Fovismo* e o *Expressionismo*, está cunhada na análise semelhante à que a historiadora Ângela Alonso fez acerca dos intelectuais brasileiros nesse período: esses eruditos buscavam uma realidade brasileira em ideários europeus, tentando transmitir esses conceitos, sem críticas e avaliações, para o cenário brasileiro. Daí a concepção de que esses artistas imitaram movimentos da arte contemporânea europeia, a exemplo do *Impressionismo*, do *Simbolismo* e do *Realismo*, sem progredir para movimentos de vanguarda.

Sonia também indica que a modernização histórico-social do período contribuiu para a coexistência entre vertentes clássicas e modernas na arte brasileira. Com a própria legitimação

¹²⁸A obra pode ser vista na página online do Museu Mariano Procópio, através do endereço eletrônico disponível em: < <https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10817#ad-image-0>>. Acesso em 04/08/2020.

da academia, onde era considerado importante que a aprendizagem inicial do artista se desse dentro dessa instituição, e um aumento significativo da clientela, que foi propício graças à modernização dos centros urbanos, difundindo a decoração de interiores. A autora indica que os artistas dessa nova geração, devido a esses movimentos, tinham que lidar com um gosto ambíguo:

De um lado, existe um público aburguesado, que prefere temas contemporâneos e uma linguagem mais atualizada para obras, que compra para uso decorativo em suas residências. Por outro, a consolidação da República e dos governos provinciais promove a demanda por temas históricos, que, embora tratados em retórica e linguagem modernizadas, ainda amarram a arte ao passado, isto é, a sua função antiga: contar histórias de caráter moral e didático. (PEREIRA, 2016, p. 245).

Esse excerto nos auxilia a compreender as questões que foram levantadas no terceiro capítulo dessa dissertação, sendo uma delas a crescente produção da pintura alegórica, da qual grande parte vai servir como corpo para essa função moralizante e, a outra questão, o fato de os patrocinadores dos artistas concebidos como modernos contratarem artistas ligados à academia para decorar suas residências. Sônia ressalta que a produção de arte brasileira das décadas de 1880 e 1920 se afastam dos cânones tradicionais no que diz respeito ao distanciamento de uma pintura histórica e retórica para tomar parte do cotidiano, valorizando a espontaneidade do artista.

O ponto fundamental tocado pela autora é que, tanto as obras com preceitos clássicos e modernos, coexistiram nesse período, pelas razões que foram indicadas e, por isso, não necessariamente devem ser encaradas como polos opostos. Cabe ressaltar que, nesse período, Oscar não estava ligado à Escola Nacional de Belas Artes, mas atuava de forma independente em seu ateliê e ministrava aulas no Liceu de Artes e Ofício em São Paulo. Como foi indicado por nós no segundo capítulo, o artista realizava viagens constantes para a França e os nus apresentados neste trabalho e *A noite* são frutos do modernismo que o artista experimentou. Se há uma palavra com a qual podemos definir o princípio do século XX, seria esta: experimentação. Ao olharmos para *A noite* [fig.46], tendo em vista o ano de sua execução (1927), percebemos que a tela se encontra próxima da década em que o artista experimentou novas vertentes para compor o corpo feminino despido. Não encontramos outros nus femininos do artista que apresentassem fatura semelhantes às das telas indicadas nas sessões anteriores, datadas previamente a 1927. Ao concentrarmos nosso olhar na produção pictórica de nu feminino do artista, percebemos que as telas apresentam semelhanças e distinções das pinturas que Oscar executou nesse período. Da mesma forma, que a maneira como Pereira da Silva

compôs a carnação feminina chamou a atenção de críticos e de estudiosos, principalmente no que tange ao modelado do corpo humano e à coloração da pele da figura feminina.

Figura 46 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.

A noite apresenta uma carnação, sua pele é viva e colorida. Ela não representa uma mulher inalcançável. Característica que Alexander Miyoshi (2010) indica ao abordar algumas mudanças que emergiram no final do século XIX, tratando-se especificamente da representação feminina. Ao mesmo tempo em que a Vênus era percebida como um símbolo ideal de beleza e era um tema muito representado pelos artistas, também era concebida com certo receio pela crítica. O que o autor nos mostra é que, nesse período, uma concepção diferente de beleza feminina começava a despontar. A questão da idealização e da perfeição começa a ser confrontada. Afinal, não haviam mulheres na sociedade que fossem uma Vênus. Assim, uma sensualidade começa a aflorar nas cenas com mulheres comuns despidas.

Miyoshi menciona a tela de Alexandre Cabanel (1823-1889), intitulada *O nascimento da Vênus* [fig.47], executada no ano de 1875. O autor indica que o artista nos apresenta uma carnalidade realista, porém, relativizada pelo tema e pelas paisagens fictícias. Pensando na composição de Pereira da Silva, ponderamos se *A noite* também é relativizada pelas mesmas qualidades. É certo que há algumas diferenças entre ambas. Apesar de o autor enxergar certa carnalidade na Vênus de Cabanel, acreditamos que o corpo da jovem deusa não deixa de remeter a uma mulher espiritualizada, devido à pele pálida que apresenta, tão comum nas alegorias.

Figura 47 – *O nascimento da Vênus* (1875), de Alexandre Cabanel



Fonte: Museu d'Orsay (Paris, França).

Por outro lado, *A noite* conserva características da arte tradicional, devido à representação ser de um corpo musculoso. Percebemos que esse corpo é demarcado pela musculatura – na verdade, a musculatura é só o que vemos. A mulher que Oscar nos apresenta não possui curvas naturais de um corpo feminino. Esse detalhe fica mais evidente quando concentramos nosso olhar nos seios da figura feminina [fig.48], em que não há volume natural da carne, mas sim, o músculo. Porém, o artista não deixa de apresentar um corpo menos planificado, ao dar um tom colorido para a pele da figura feminina.

O autor menciona que a paisagem na pintura de Cabanel, juntamente com o tema, são relativos em meio à realidade da carne na figura feminina. O tema da tela de Pereira da Silva também é relativo, pois se trata de uma mulher humana representando o anoitecer. Já sobre a paisagem, não podemos concordar nem discordar.

Figura 48 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.

Nota: Imagem editada pela autora, com destaque para a face da figura feminina.

Oscar pouco nos permite ver do ambiente em que se passa a cena. A figura feminina ocupa exatamente o centro da tela. Algumas partes das laterais são tomadas pelo movimento esvoaçante do tecido, que surge desde a parte superior e vai até a parte inferior da tela, além dos *putti* que o acompanham. O que está atrás destes personagens e o que o artista nos permite ver, são duas cores que dividem a tela quase pela metade. Tons de azul e laranja e alguns pequenos e quase imperceptíveis pontos brancos na parte superior. Todos esses elementos nos sugerem ser o céu, onde a figura feminina e os *putti* flutuam. Pereira da Silva não compôs com minúcia o cenário da cena, como fizera com seus personagens.

Em comparação com outras representações do anoitecer, vemos que a ambientação da cena representada foi um elemento importante, devido aos detalhes que os artistas se empenharam em executar, particularmente para a compreensão e a decodificação da cena representada. Como, por exemplo, a tela de Gérôme (1824-1904) – que foi professor de Oscar na França –, *Noite* [fig.49], em que é possível ver as estrelas, a lua e as nuvens – elementos que completam a nossa percepção de um céu. Outro exemplo é a tela de Juan Antonio (1779-1860), *Alegoria da noite* [fig.50], em que o artista não só reproduz um céu com estrelas e nuvens, mas nos permite enxergar um pouco da terra, ao conceder para o observador a vista de algumas rochas, folhagens e lagos. O que Oscar Pereira da Silva nos apresenta é uma abstração como fundo de cena para a composição de *A noite*, tal como percebida nos seus nus femininos, nas

telas *Nu inacabado* [fig.29], *Nu feminino* [fig.30] e *Mulher nua reclinada* [fig.31]¹²⁹. A pincelada que o artista emprega em *A noite* é diferente destes nus, pois mantém, mais fortemente, o rigor das belas artes, além de aplicar tons mais claros à composição.

Figura 49 – *Noite* (c.1850-55), de Jean-Léon Gérôme



Fonte: Museu d'Orsay (Paris, França).

Figura 50 - *Alegoria da noite* (c.1819), de Ribera y Fernandez, Juan Antonio



Fonte: Museu Nacional do Prado (Madri, Espanha).

Ao olharmos com atenção para alguns segmentos do corpo da figura feminina de *A noite*, depreendemos que, apesar de toda a composição do corpo humano, Pereira da Silva não se preocupou em finalizar e conferir acabamento para partes específicas desse corpo. Por exemplo, ao olharmos para a mão esquerda da figura feminina [fig.51], percebemos que o artista não lhe deu acabamento, deixando a parte final dos dedos quase abstratos, assim como a palma da mão. Igualmente a mão direita [fig.52], onde o artista mantém a mesma abstração, em que

¹²⁹A reprodução em imagem destas obras foram apresentadas na sessão anterior, com as respectivas numerações.

os dedos são formados por manchas de tintas e sombras, desconsiderando o realismo ao omitir as unhas dos dedos. Da mesma forma, o ponto luminoso que a figura feminina sugere segurar

Figura 51 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).

Nota: A imagem foi editada pela autora, com destaque para a mão esquerda da figura feminina.

Figura 52 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).

Nota: A imagem foi editada pela autora, com destaque para a mão direita da figura feminina.

com sua mão direita é composto por várias pinceladas em diferentes direções, em tons brancos e amarelos. No centro, o artista deixa um pouco da tinta em relevo, formando uma camada grossa e com volume na tela.

A falta de acabamento também está presente nos *putti* [fig.53], e também é vista nas mãos, em que os dedos, assim como da figura feminina, são praticamente abstratos e possuem uma pincelada distinta da empregada no resto do corpo, sobretudo na face. Porém, percebemos que Pereira da Silva confere um tratamento diferente para a composição desse corpo feminino. As pinceladas que formam as mãos e a coroa de flores que lhe enfeitam os cabelos são criadas a partir de movimentos rápidos, enquanto a face recebeu mais atenção e cuidado. Oscar fez questão de concentrar seus esforços no rosto da figura feminina [fig.54], no qual podemos enxergar esses cuidados, por exemplo, no brilho dos olhos, no rosado das bochechas, na boca bem desenhada, no nariz e nas sobrancelhas, o que, em conjunto, apresenta-nos um rosto de mulher muito fiel à realidade, da forma como era comum na sociedade. Essas minúcias contrastam com a falta de acabamento da coroa de flores e da mão esquerda.

Figura 53 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).

Nota: A imagem foi editada pela autora, com destaque para a representação de *putti*.

Figura 54 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).

Nota: Imagem editada pela autora, com destaque para a face da figura feminina.

Toda a movimentação que a tela apresenta parte de um único elemento: o panejamento.

Segundo Kenneth Clark (1956):

A roupa colada ao corpo, seguindo um plano ou uma curva, realça a elasticidade ou flexão do corpo; a roupa flutuante torna visível a linha de movimento segundo a qual o mesmo acaba de se processar. Deste modo é vencida a limitação estética do corpo nu em movimento: a contenção da representação a um presente imediato. O panejamento, sugerindo as linhas de força, indica para cada atitude um passado e um possível futuro. (CLARK, 1956, p. 159).

É através do movimento do tecido, com suas dobras esvoaçantes, que indicamos a figura feminina estar se erguendo no céu e guiando os *putti* que flutuam ao seu redor, acompanhando o movimento espiralado do panejamento. O nu que Pereira da Silva nos apresenta não é, portanto, imóvel. É uma afigura que faz uma ação – no caso, trazer o anoitecer. Podemos inferir, então, que a tela *A noite* apresenta faturas distintas em sua composição, ligadas às academias de belas artes e outras que provém de uma vertente fora do rigor do ensino, encaradas como modernas. Estamos tomando aqui, como uma fatura moderna, a despreocupação do artista com os acabamentos e as pinceladas soltas para compor o ponto luminoso. Esses elementos e a coloração da pele que Oscar apresenta em *A noite*, distinta da pele alva que costumamos observar nas pinturas de gênero alegórico, conectam a tela às demais produções de nu feminino do artista que foram citadas neste texto.

Portanto, a representação feminina que Oscar apresenta em *A noite* desvela:

[...] nos nus que a arte acadêmica brasileira realiza, na segunda metade do século XIX até primeiros anos de nosso século, muito mais que manifestação

de determinados cânones estéticos. Despidos de sua aparência apenas artística, esses nus apontam contradições e estratégias de uma época. (PESSANHA, 199, p. 44)

Consequentemente, percebemos que em *A noite*, Oscar Pereira da Silva nos apresenta uma alegoria com fatura distinta do que geralmente encontra-se em pinturas desse gênero. Representando uma figura feminina que assemelha-se à realidade, com cores e vicissitudes, ao invés de executar uma mulher de pele alva, inalcançável e espiritualizada. A despreocupação com a ambientação que se encontra esta figura feminina também é notável, bem como a falta de acabamento em certas partes da pintura como destacado. Nesse sentido, ele rompe com as demais representações alegóricas, mas ainda assim, conserva o pretexto de executar o nu feminino através do gênero alegórico.

5 A NOITE E OSCAR PEREIRA DA SILVA: SOCIABILIDADE COM O ARTISTA PEDRO AMÉRICO

Gostaríamos de mencionar a você, leitor, que este capítulo pode parecer distante do nosso objeto de estudo em relação aos capítulos anteriores. Esse distanciamento ocorre devido ao fato de, neste capítulo, objetivarmos traçar uma relação entre os artistas Oscar Pereira da Silva e Pedro Américo, através de nosso objeto de estudo, *A noite*. Através dessa tela, podemos concentrar nosso olhar nas reproduções pictóricas que Pereira da Silva executou de outros artistas, especialmente de Pedro Américo. Dessa maneira, parte do texto volta-se a abordar essas reproduções, mas sem deixar de evidenciar *A noite* – âmagos dos nossos estudos.

5.1 DOIS PINTORES, DOIS BRASILEIROS E NENHUM ENCONTRO

Oscar Pereira da Silva iniciou os estudos na Academia Imperial de Belas Artes no ano de 1880¹³⁰, com 15 anos de idade. Nesse período, Pedro Américo (1843-1905) era professor da Escola Nacional de Belas Artes e contava com 37 anos, residindo na Itália¹³¹. Os desencontros que ocorreram na vida desses artistas eram habituais. Pela data em que Oscar entrou na Escola Nacional de Belas Artes, as chances de Pedro Américo ter sido seu professor poderiam ter sido grandes, caso Américo não pedisse constantemente licenças de saúde para não dar aulas¹³². No ano de 1884, Pedro Américo expôs a tela *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor*, juntamente a outras dez obras, na Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro. Zaccara (2011) aponta, em uma carta escrita para o Ministro de Negócios, que o artista as executou nas pausas das dores físicas que sentia e solicitou que as telas não fossem expostas nas mesmas circunstâncias que as dos outros participantes.

Segundo a autora, Américo desejava que essas obras fossem expostas em uma sala à parte, pois eram uma demonstração pública de seu afeto por Brasil pois, apesar de ser um artista

¹³⁰C.f. TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo, Empresa das Artes, 2006, p. 24.

¹³¹C.f. ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX*. Recife, Editora Universitária UFPE, 2011, p. 117-124.

¹³²Em relação a esse fato, durante o período em que Pedro Américo foi professor da Academia Imperial de Belas Artes, a autora Madalena Zaccara aponta, em sua obra intitulada *Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX* (2011), que o artista exerceu seu cargo efetivamente por apenas quatro anos e quatro meses. Pedro Américo pedia licenças constantemente, alegando problemas de saúde, porém, ambicionava outras funções ao mesmo tempo, como ser o cônsul do Brasil na Itália- país onde residia com sua família.

brasileiro, professor de uma instituição brasileira, residia em outro país. Assim, mais uma oportunidade de encontro entre Américo e Pereira da Silva se perdeu. De acordo com a obra de Levy (2003)¹³³, Pereira da Silva neste mesmo ano expõe duas cópias na Exposição Geral de Belas Artes. Uma cópia do artista Almeida Júnior, intitulada *O descanso da modelo* e outra, a famigerada *A batalha de Avaí*, de Pedro Américo, juntamente com outras duas telas, um retrato e uma alegoria, intitulada *Alegoria ao renascimento da arte*.

No ano de 1885, novamente, tem-se uma nova chance para um encontro entre os artistas. Pedro Américo, agora com 42 anos de idade, volta para o Brasil com sua família, e Oscar, com 20 anos de idade, ainda aluno da Escola Nacional de Belas Artes, poderia ter tido a chance de ser aluno do artista. Porém, como relata Zaccara (2011), Pedro Américo pediu uma nova licença para tratar a saúde e executar a tela *O grito do Ipiranga*. Infelizmente para Oscar, Pedro Américo não esteve presente na Exposição Geral de Belas Artes para apreciar a tela que reproduziu. Enfim, aos 25 anos de idade, Pereira da Silva parte para a França, após esperar por três anos, devido ao impasse dos júris em relação ao prêmio de viagem de 1887.

Assim, enquanto, em 1890, Oscar parte para a Europa, Pedro Américo retorna para o Brasil, deixando sua família na Itália, a fim de estabelecer negócios na República brasileira. Zaccara (2011) menciona que Américo obteve sucesso em sua viagem e, no dia 15 de fevereiro, juntamente com sua família, fixa residência no Rio de Janeiro para assumir o cargo de deputado da Paraíba do Norte. A estadia de Américo no Brasil não dura muito. Apenas três anos depois, em 1893, após seu mandato ter terminado e o mercado de arte não se mostrar favorável, ele retorna a Itália com a família. Enquanto isso, Oscar segue com seus estudos na França, frequentando os ateliês de Gérôme e de Bonnat. Interessante como os dois artistas estavam geograficamente perto, em dois países que fazem fronteira, mas, novamente, não ocorreu nenhum encontro.

No ano de 1899, Pedro Américo, em seus últimos anos de vida, faz uma viagem à França, durante a qual, segundo Zaccara (2011), pede recomendações à princesa Isabel – que lá se encontrava exilada –, para se apresentar a alguns artistas. Esses artistas, como a autora descreve, eram “artistas oficiais, em moda” e Américo não desejava ser encarado por eles como um desconhecido. O que nos chama atenção é o fato de que, entre esses artistas, o nome de Bonnat aparece, o qual era mesmo pintor com que Oscar tivera aulas apenas três anos antes. Pereira da Silva havia retornado da França três anos antes. Novamente, temos um desencontro.

¹³³LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Bellas Artes: período monárquico- catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro, Publicação ArteData, 2003, p. 355.

Nessa época, Oscar fixara residência em São Paulo e realizava exposições individuais e, curiosamente, estava expondo cópias realizadas das obras de Pedro Américo.

O ano de 1905 marca nosso ponto final, visto que o artista Pedro Américo, aos 62 anos de idade, no dia 7 de outubro, falece na Itália. Nesse mesmo ano, Oscar, com 40 anos de idade, continuou a realizar diversas exposições individuais e a apresentar, em especial, a tela *Escrava Romana*¹³⁴, uma de suas obras mais conhecidas e que lhe rendeu mais elogios da crítica. Portanto, apesar de vários desencontros entre Pedro Américo e Oscar Pereira da Silva, esses artistas estão conectados através de nosso objeto de pesquisa, *A noite*. Assim, ainda que aparentemente tenham sido distantes em vida, fazem-se ligados pelos pincéis.

5.2 AS DUAS “NOITES”: RELAÇÃO ENTRE OSCAR PEREIRA DA SILVA E PEDRO AMÉRICO

Como vimos, as vidas de Pedro Américo e Oscar Pereira da Silva não foram marcadas por encontros, mas sim, por desencontros. Porém, através de duas telas específicas, os dois artistas possuem uma forte conexão. As telas de ambos os artistas, *A noite* [fig.55] e *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor* [fig.56] possuem afinidades no que diz respeito à composição, apesar de terem sido concebidas em tempos distintos. Primeiramente, as duas telas versam sobre a mesma temática: uma representação alegórica do anoitecer. Em ambas, as figuras femininas nuas se erguem no céu com os braços abertos. As duas figuras femininas representam a noite. Nas duas composições, elas não estão só, mas são acompanhadas por pequenas crianças aladas. Na tela de Pereira da Silva, os *putti* são numerosos, em comparação com a tela de Américo, porém, apesar de esta tela apresentar somente dois *putti*, o artista nos indica quem são – diferentemente de Oscar.

Pedro Américo emprega símbolos para seus *putti* – um é gênio do estudo e o outro, gênio do amor. O artista constrói o primeiro segurando folhas de pergaminho em uma das mãos, e, na outra, uma tocha, que o auxilia na leitura do texto apoiado em sua perna esquerda. Já o segundo se apresenta portando um arco e flecha, remetendo-nos à imagem do cupido, que está pronto para atirar.

¹³⁴ Para mais informações acerca dessa pintura de Pereira da Silva, é preciso ler a dissertação de mestrado da pesquisadora Marcela Formico, intitulada *A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil*. Disponível no endereço eletrônico: <repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284343/1/Formico_MarcelaRegina_M.pdf>. Acesso em 24/07/2019.

Figura 55 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).

Figura 56 – *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor* (1883), de Pedro Américo



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

A cabeça das duas figuras femininas [respectivamente fig. 57 e 58] se apresentam de forma semelhante: ambas estão em posição $\frac{3}{4}$, com o olhar voltado para o observador. As duas possuem cabelos longos e negros que voam pelo céu, o que faz alusão à força do sopro do vento, que os joga para o lado esquerdo. Porém, a noite de Oscar possui os cabelos adornados com uma coroa de folhas verdes. Outra semelhança entre as telas é a mão que segura um grande ponto luminoso, o qual sugere ser uma estrela. Ao olharmos para *A noite* e *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor*, podemos perceber que a posição dos dedos é análoga, executando o mesmo movimento [respectivamente fig. 59 e 60]. A diferença reside na composição que cada artista emprega ao executar a estrela. Na obra de Oscar, vemos que o ponto luminoso possui tons de amarelo e branco desvanecido – quase acinzentado –, o que é perceptível pela fatura, uma pincelada mais rápida, em que podemos avistar o percurso que o pincel utilizou trilhou.

Figura 57 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).
Nota: A imagem foi editada pela autora, com destaque para a face da figura feminina.

Figura 58 – *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor* (1883), de Pedro Américo



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).
Nota: A imagem foi editada pela autora, com destaque para a face da figura feminina.

Figura 59 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).
Nota: A imagem foi editada pela autora, com destaque para a mão direita da figura feminina.

Figura 60 – *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor* (1884), de Pedro Américo



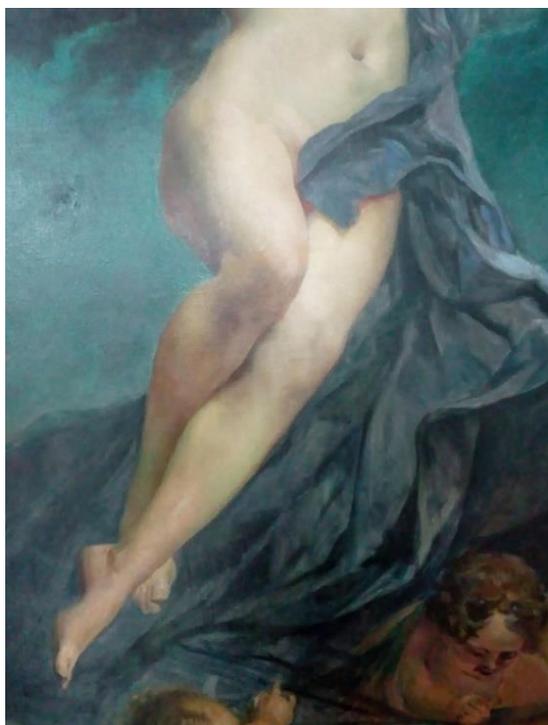
Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).
Nota: A imagem foi editada pela autora com destaque para a mão esquerda da figura feminina.

Esse elemento se difere da composição de Pedro Américo, que nos apresenta uma estrela em tom branco, cintilante, espalhando a tinta concentrada em seu centro para as pontas, a fim de dar efeito de luminosidade. Porém, não vemos, como na tela de Oscar, o percurso do pincel. As pernas das figuras femininas [respectivamente fig. 61 e 62] se apresentam em posições

congêneres. Nas duas telas, estão dispostas uma sobre a outra, encostando-se na altura dos joelhos. Enquanto uma perna está reta, a outra está levemente dobrada. Podemos perceber ainda que o tecido que cobre esses membros faz um jogo de revelar e esconder o sexo das mulheres.

Esse jogo acontece nas duas telas de formas distintas. Se, por um lado, a pintura de Pedro Américo apresenta um tecido transparente, deixando à mostra a vulva feminina, por outro lado, a pintura de Pereira da Silva possui um tecido azulado e denso, que cobre apenas parcialmente a região do sexo feminino, deixando o lado esquerdo da virilha aparente.

Figura 61 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).
Nota: Imagem editada pela autora, com destaque para as pernas da figura feminina.

Figura 62 - *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor* (1884), de Pedro Américo



Fonte: Da autora. A obra faz parte do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).
Nota: A imagem foi editada pela autora, com destaque para as pernas da figura feminina.

Seria interessante para a nossa análise realizar uma comparação entre a recepção das duas telas, pois, assim, poderíamos averiguar com profundidade as semelhanças e as diferenças entre ambas. Porém, não encontramos, até o presente momento, nenhum texto crítico sobre a tela de Pereira da Silva. Porém, a partir de algumas críticas sobre a pintura de Américo, teremos algumas considerações. Cavalcanti (2014) dedica-se a abordar a repercussão da tela

de Pedro Américo, *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor*, e a de Almeida Júnior, *Descanso do modelo*. A autora procura apresentar a razão que justifica a desaprovação crítica sobre a tela de Américo e o êxito que a pintura de Almeida Júnior obteve, tendo ambas sido apresentadas no salão de 1884. Nossa proposta é averiguar as críticas que a autora apresenta sobre a tela de Américo e realizar uma comparação com a composição de Oscar Pereira da Silva, a fim de estabelecer laços entre os dois artistas.

Na crítica que a autora apresenta, publicada na *Revista Illustrada*, o crítico assina o texto como “X” e afirma não se conformar com a falta de respeito às regras da lei da ciência presentes na tela de Pedro Américo. Para o crítico, devido à falta de atmosfera, nem a figura feminina, nem a coruja e nem o panejamento poderiam estar flutuando no céu. Se olharmos para a tela de Pereira da Silva e para a de Américo, nota-se que o fundo da cena, nas duas telas, apresenta essa estática. Não há movimento no céu, o fundo é paralisado.

Porém, na tela de Pereira da Silva, o fundo é abstrato. Não temos precisão do que compõe esse cenário do anoitecer. Apenas duas cores são aparentes: o laranja e o azul. Por outro lado, Américo nos apresenta algumas nuvens escuras e uma grande lua, que auxilia na compreensão e na identificação mais clara do cenário. Contudo, a figura feminina, o panejamento e os cabelos longos, nas duas telas, indicam o movimento do vento. O crítico aponta que, se a figura feminina da tela de Américo estivesse presa ao tecido e se o tecido caísse verticalmente, a composição seria mais científica e estética. Ao olharmos para a tela de Pereira da Silva, podemos perceber que, diferentemente da tela de Américo, o tecido está envolto nos braços, na cabeça, no sexo e nas pernas da figura feminina, em um movimento espiralado, mas que descende à parte inferior do quadro, verticalmente, como o crítico indicou.

A última consideração que o crítico faz em relação à tela de Américo refere-se à luz. Para ele, o artista não se atentou para a regra de claro-escuro, que poderia proporcionar um jogo de composição entre as luzes das estrelas e a luz do fogo que emana da tocha do *putti*, que ilumina os lugares escuros opostos à luz. Ao olharmos para a tela de Américo, percebemos que a representação do anoitecer é composta por tons de cinza e preto, salvo a luz amarelada que emana da lua atrás da figura feminina. Na tela de Pereira da Silva percebe-se que o artista também não utiliza o recurso claro-escuro. A tela de Oscar é marcada apenas por duas cores: o azul e o laranja. Os únicos pontos de luminosidade aparentes na tela são os pequenos pontos brancos tímidos que estão espalhados pela parte superior da cena e o grande ponto luminoso, em tons de branco e amarelo, na mão da figura feminina.

Gostaríamos de ressaltar, como pontuou Cavalcanti (2014), a respeito da falta de cientificação presente na tela de Américo – e, acrescentamos, na de Oscar – “é irônico, pois é

óbvio que não se pode exigir de uma alegoria que obedeça às leis da ciência”. (CAVALCANTI, 2014, p.1609). O fundo da cena da noite de Américo também desagrada a Gonzaga Duque, que, segundo a autora, escreveu que a “figura parece pregada num fundo sem perspectiva, onde a imaginação nada encontra” (DUQUE, apud CAVALCANTI, 2014, p. 1609). Essa fala nos faz ponderar sobre o que o crítico diria ao mirar o fundo abstrato que Pereira da Silva nos apresenta n’*A noite*, que é demarcado por duas cores. Cavalcanti também menciona a fala de Félix Ferreira, nos seus escritos sobre a tela de Américo na *Brazilen*, mencionando a inautenticidade com que Américo apresenta a luz do anoitecer. Em relação à tela de Pereira da Silva, não é possível saber ao certo qual é o momento que o artista representa: se o encontro da tarde com a noite, ou o encontro da noite com o dia – justamente pelas cores que emprega no plano de fundo.

Cavalcanti indica uma acusação de plágio, feita por Félix Ferreira ao artista Pedro Américo. A autora aponta não ter precisão de qual tela Félix se refere, mas nos apresenta a ilustração do artista francês Pascal Howyan, intitulada *O rapto de Psiquê* [fig.63].

Figura 63 – *O rapto da Psiquê* (c.1882), de Pascal Howyan



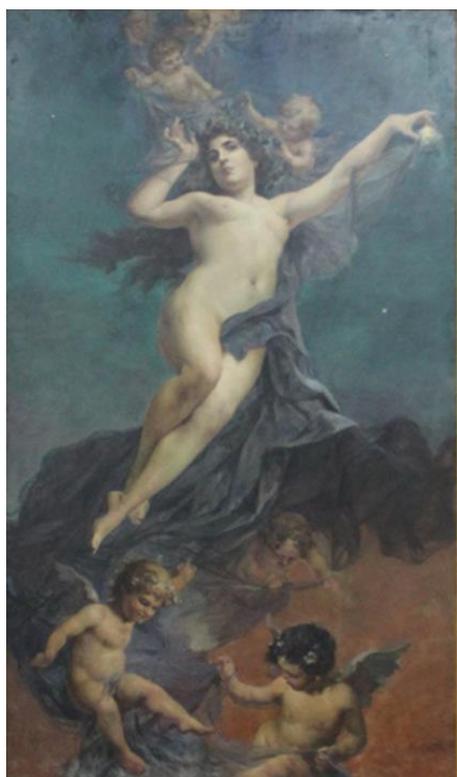
Fonte: CAVALCANTI, 2014, p. 1610.

A autora aponta semelhanças entre as composições, em que uma figura feminina é envolta por um tecido, acompanhada de *putti*, e cuja posição dos pés se assemelha à noite de Américo. Ao compararmos essa obra com a tela de Pereira da Silva [fig.64] percebemos que

ela também se aproxima à composição de Howyan, principalmente pelos *putti* atrelados ao panejamento envolto ao corpo da figura feminina, em movimento espiralado.

Cavalcanti (2014), a respeito da presença de pinturas alemãs na composição de Américo, profere: “Tal semelhança não indica um plágio, mas uma prática artística do século XIX. Era comum fazer uso de um repertório de temas e composições, combinando soluções anteriores, citando artistas renomados”. (CAVALCANTI, 2014, p. 1611). Apesar de essa ser uma prática do século XIX, ao olharmos para a tela de Pereira da Silva [fig.64], em conjunto com a de Américo [fig.65] e a de Howyan [fig.63], percebemos que Oscar continua realizando esse exercício nos primórdios do século XX. Constatamos a presença de Américo e, possivelmente, a de Howyan e de outras telas que podem ter servido de inspiração para Pereira da Silva compor *A noite* em 1927.

Figura 64 – *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).

Figura 65 - *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor* (1884) de Pedro Américo



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Não podemos afirmar que Oscar tenha lido as críticas feitas à tela de Pedro Américo antes de compor *A noite*. Mas, com tantas semelhanças entre as duas telas, podemos questionar se Oscar Pereira da Silva buscou alguma inspiração na tela de Américo para compor sua

representação do anoitecer. Após algumas investigações, conseguimos comprovar que essa percepção visual possui uma confirmação documental. Através do jornal *Gazeta de Notícias*¹³⁵, tivemos a informação de que Oscar apresentou duas telas no salão Vieitas, em que uma é um retrato e a outra é uma cópia da tela de Pedro Américo, *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor*. Cujo o texto transcrevemos: “Estão expostos no salão Vieitas dois bons trabalhos do distinto pintor brasileiro Oscar Pereira da Silva: um retrato de uma distinta senhora de nossa sociedade, e uma cópia da Noite, de Pedro Américo. “(GAZETA DE NOTÍCIAS, 1889, p. 1).

Não conseguimos localizar essa obra em nossas pesquisas, até o presente momento, e nem encontrar uma reprodução dessa tela em imagem. Essa limitação, porém, não impediu que avançássemos com fôlego sobre esse caminho. Assim, mesmo que a vida de Oscar Pereira da Silva e a de Pedro Américo tenham sido marcadas por vários desencontros, seguimos para uma outra esfera que essa informação nos permitiu examinar: Oscar Pereira da Silva executando reproduções de telas de outros artistas.

5.3 OSCAR E AS REPRODUÇÕES DE OBRAS

Gostaríamos de mencionar que grande parte das obras que serão abordadas a seguir são telas a que tivemos acesso somente em reprodução por imagem, através de sites de leilões e de páginas da internet, como a Wikipédia e as páginas de Museus e de outras instituições. A utilização dessas imagens se justifica pelo fato de não ter sido possível o acesso às telas fisicamente, o que nos levou a recorrer a análise das reproduções. Dessa maneira, reconhecemos que as análises que foram feitas em relação à composição, às cores e a outros elementos podem ser frágeis, todavia, não alteram a importância de se abordar esses trabalhos neste texto.

O ato de copiar era uma atividade comum na formação dos alunos que desejavam se tornar pintores formados pela Academia Imperial de Belas Artes. Pereira (2016) menciona que os alunos da Academia tinham contato com obras daqueles considerados grandes mestres europeus, através das cópias realizadas pelos pensionistas. A prática da cópia, portanto, constituía uma etapa fundamental da formação e era a forma pela qual os alunos tinham de se relacionar diretamente com as produções europeias, visto que somente o aluno que vencesse o concurso para obter o prêmio de viagem é que teria oportunidade de ter contato direto com as telas dos grandes mestres. Além da didática, Pereira (2016) aponta que as cópias serviam para

¹³⁵ *Gazeta de Notícias*, 7 de fevereiro de 1889, p. 1.

os alunos resolverem alguns problemas de composição ao executar uma pintura. Ao citar alguns deles, menciona o colorido e as questões de luz. Para solucionar esses obstáculos, os alunos recorriam às telas de distintos artistas de múltiplas épocas, sobretudo daqueles encarados como grandes coloristas. Ao entrar em contato com as telas de vários artistas, buscavam também uma natureza própria de pintar.

Pereira (2016) aborda que as cópias tinham a função de apresentar aos alunos um conhecimento sobre a tradição clássica da arte europeia, a qual englobava artistas que atuaram após o Renascimento. A Academia comprava cópias para o seu acervo ou encomendava aos pensionistas para que as executassem. Em seu texto, Pereira menciona as cópias realizadas pelos pensionistas da Academia, distinguindo-as das escolas a que pertenciam as telas originais. Apesar de a autora aprofundar mais a discussão sobre as cópias realizadas da escola italiana, iremos nos deter somente às cópias da escola francesa, pois foi a escola em que Oscar Pereira da Silva completou seus estudos. A autora identificou 32 telas do acervo do Museu Dom João VI, entre as quais apenas sete são oriundas da escola francesa, sendo a italiana a detentora do maior número de obras reproduzidas. Dentre esse conjunto, a autora aponta duas obras como autoria de Oscar Pereira da Silva: *Cristo Morto*, indicada como cópia da tela de Phillipe de Champaigne, e *Excomunhão de Roberto, o Piedoso*, de Jean-Paul Laurens.

Tarasantchi (2006) aponta que Pereira da Silva foi conhecido e prezado por executar cópias esmeradas, tanto de artistas do passado quanto de sua contemporaneidade. A ação de realizar cópias não só fez parte da vida de Oscar como aluno, mas se tornou uma atividade lucrativa depois de se tornar um artista formado. A autora menciona que, durante o século XIX, um artista que era capaz de reproduzir telas com o máximo de fidelidade possível era muito admirado, pois nem todos possuíam essa habilidade. Perpassando pela escola francesa, Tarasantchi (2006) relata que os alunos realizavam cópias no Museu do Louvre, o que era um requisito para cumprirem o currículo integral do curso. A finalidade era, assim como na Academia do Rio de Janeiro, aprender com as técnicas dos grandes mestres do passado. Ao mencionar as cópias realizadas pelos alunos brasileiros, enquanto pensionistas, exibidas em uma exposição ocorrida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a autora destaca que as reproduções executadas por Pereira da Silva, quando comparadas com as de outros artistas, o torna superior nesse tipo de representação.

Oscar não só realizou cópias das telas de outros artistas como também de suas próprias telas, das quais, Tarasantchi (2006) ressalta, eram reproduzidas em diversas versões, como é o

caso de *O concertador de porcelana*¹³⁶ e *Escrava Romana*¹³⁷. A pesquisadora Marcela Formico (2012) centra a sua dissertação de mestrado a estudar a tela *Escrava romana* de Pereira da Silva, e nos informa que a versão presente na Pinacoteca do Estado de São Paulo é uma cópia. Formico encontra outra tela da escrava em um acervo particular. Esta tela apresenta algumas distinções da versão presente no acervo da Pinacoteca. O mesmo ocorre com a tela *O concertador de porcelana*¹³⁸, a qual, igualmente, possui outra versão em acervo particular, apresentando distinções na composição se comparada à versão exposta, e de localização desconhecida.

5.3.1 As cópias de Oscar de artistas estrangeiros

Dentre as reproduções de telas de outros artistas, identificamos algumas produzidas por Oscar que são cópias de produções de artistas estrangeiros. Algumas foram executadas quando Oscar ainda era aluno da Academia e outras, depois de se tornar um artista formado. As primeiras telas são as apontadas por Tarasantchi (2006): *Cristo morto*, cópia de Philippe Champaigne (1602-1674) e *Excomunhão de Roberto, o Piedoso*, cópia de Jean- Paul Laurens (1838-1921).

Encontramos uma imagem no Wikipédia [fig.66], que faz referência à tela executada por Oscar, em que a datação é imprecisa, mas que aponta ter sido executada por volta de 1892 – ano que coincide com a estadia do artista na França. Ao olharmos para a cópia de Oscar e para a tela original [fig.67], percebemos que, assim como nas suas próprias execuções, Oscar realiza a cópia com algumas distinções. Ao contemplarmos a obra, de uma forma geral, percebemos que o artista nos deixa mais próximos ao corpo de Cristo, ao contrário da tela de Champaigne, em que constatamos uma certa distância entre o observador e o corpo masculino.

¹³⁶Pode-se ter acesso à imagem da obra através do endereço eletrônico:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Oscar_Pereira_da_Silva_-_1894_-_Consertador_de_Porcelanas.jpg>. Acesso em 23/08/2019.

¹³⁷Essa tela foi abordada por nós no capítulo 3 desta dissertação e a figura de número 53 contempla sua reprodução em imagem.

¹³⁸Para saber com profundidade sobre as diferenças nas composições das telas de Oscar: C.f. 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*. p.150-164.

Figura 66 – *Cristo morto* (c.1892), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar_Pereira_da_Silva_-_Cristo_morto.jpg . A obra faz parte do acervo do Museu Dom João VI (Rio de Janeiro, RJ).

Figura 67 - *Cristo morto deitado em sua mortalha* (1654), de Philippe Champaigne



Fonte: Museu do Louvre (Paris, França).

A testa da figura masculina na pintura de Champaigne apresenta pequenas manchas avermelhadas, causadas pelo uso da coroa de espinhos, a qual se encontra caída do lado esquerdo da tela, na parte inferior, perto do corpo. Porém, em sua representação, Oscar não apresenta um Cristo com a testa ferida pela coroa. Não há uma gota de sangue. O mesmo ocorre com a costela do homem, que, na tela original, possui uma ferida aberta da qual emanam gotas de sangue. Não vemos o mesmo na obra de Pereira da Silva, apenas a ferida que se apresenta em um tom escuro, sem toques de vermelho.

A representação do corpo masculino, nas telas, apresentam distinções de composição. A costela do homem, na tela original, é mais robusta e tonificada. Já na tela de Oscar, se apresenta menos tonificada e demarcada, misturando-se a parte do abdômen. Por fim, temos o

pé esquerdo do homem, que, na tela original, possui uma ferida semelhante à do abdômen, com pequeno gotejamento de sangue. Entretanto, novamente, Oscar representa a ferida de forma suave, como um ponto escuro, sem a presença de sangue.

Na tela *Excomunhão de Roberto, o Piedoso* [fig.68], novamente temos um cenário mais próximo do observador, ou seja, o ângulo que Oscar reproduz nos permite visualizar melhor os detalhes da cena. Percebemos que o artista procurou estresir fielmente a tela de Laurens, mas que ainda assim há diferenças, mesmo que poucas, as quais consistem no ângulo e na face da figura feminina sentada ao lado do homem que ocupa o centro da cena, a qual não possui os traços tão definidos como na tela original [fig.69].

Figura 68 – *Excomunhão de Roberto, o Piedoso* (1892), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar_Pereira_da_Silva_-_A_excomunh%C3%A3o_de_Roberto,_o_Piedoso.jpg . A obra faz parte do acervo do Museu Dom João VI (Rio de Janeiro, RJ).

Figura 69 – *Excomunhão de Roberto, o Piedoso* (1875), de Jean-Paul Laurens



Fonte : Musée d'Orsay (Paris, França).

Tarasantchi (2006) menciona algumas cópias realizadas por Oscar de outros artistas estrangeiros. A primeira delas, *Enlèvement da Psyché* [fig.70], que hoje compõe o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, trata-se de uma reprodução da tela de Prud'hon (1809-1865), executada no ano de 1914, no qual Oscar já não era mais um aluno da Academia. A respeito dessa tela, a autora menciona que o mais interessante é a convenção com que Pereira da Silva executa a pele das figuras humanas, sobretudo na cor e na textura. Ela ainda menciona que o artista, no mesmo ano, executou outra cópia, em Paris, *Adoração dos Pastores* [fig.72]¹³⁹, que é uma reprodução da tela de Jusepe Ribera (1591-1652), a qual, junto à cópia de Proudhon, compõe o acervo da Pinacoteca.

Dessa maneira, nota-se que a cópia era uma atividade presente na vida de Oscar. Tarasantchi (2006) menciona ainda que ele viajava constantemente para a França com o intuito de estudar mais sobre arte. Deprendemos desse dado que essas reproduções possam ser frutos de sua aprendizagem voluntária na França.

¹³⁹Ao realizar uma busca por uma reprodução em imagem da tela de Ribera, encontramos uma que indica o nome do artista como José de Ribera, enquanto Tarasantchi (2006), menciona, na legenda da cópia feita por Oscar, o nome Diego de Ribera. Ao pesquisar brevemente sobre o artista, não encontramos o nome que a autora menciona, mas sim, o nome de José Ribera.

Figura 70 – *Enlèvement da Psychè* (1914), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP).

Figura 71 – *Enlèvement da Psychè* (1808), de Pierre-Paul Prud'hon



Fonte: Museu do Louvre (Paris, França).

Figura 72 – *Adoração aos pastores* (1914), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: TARASANTCHI, 2006 p. 157.

Figura 73 – *Adoração aos pastores* (1948), de Jusepe Ribera



Fonte: Museu d'Orsey (Paris, França).

Tarasantchi (2006) nos apresenta mais algumas cópias do artista. Ela menciona que Oscar executou, no ano de 1913, a pedido do Governo do Estado de São Paulo, algumas reproduções dos artistas Velásquez (1599-1660), Piter Paul Rubens (1577-1640), Rembrandt (1606-1669) e Ribera (1591-1652). A autora não especificou quais telas seriam essas. Traz apenas a imagem de uma reprodução da tela de Pablo Salinas, *Ceia de cardeais* [fig.74], que não é mencionada em seu texto. Ao realizarmos uma busca por uma imagem da tela original, não encontramos uma obra com o título apontado na cópia realizada por Oscar, que consta no livro de Tarasantchi. Porém, encontramos uma obra muito semelhante, *Três prelados – as festas natalinas* [fig.75], que contém o mesmo tema: três religiosos sentados ao redor de uma mesa com xícaras, flores e um grande candelabro sobre a mesa. Um luxuoso lustre no teto também se apresenta em ambas as cenas, assim como a vestimenta dos religiosos, em ambos os casos, é descrita de forma similar.

As diferenças entre essas obras residem em uma das figuras masculinas apresentada por Oscar. Na tela original, dois cardeais estão sentados à mesa, conversando, enquanto um deles está em movimento semelhante ao de quem se levanta da cadeira. Na composição de Pereira da Silva, esse cardeal se localiza entre os dois, que estão sentados próximos a uma vela do candelabro, prestes a acendê-la com a chama de outra vela. Notamos que a tela original possui uma grande pintura ao lado esquerdo do ambiente – um retrato, talvez. Na tela de Oscar também

existe uma pintura, mas que ocupa o centro da cena. Além disso, a personagem é diferente e está em uma pose distinta da tela original.

Figura 74 – *Ceia de Cardeais*, de Oscar Pereira da Silva



Fonte: TARASANTCHI, 2006, p. 156. A obra faz parte de acervo não identificado.

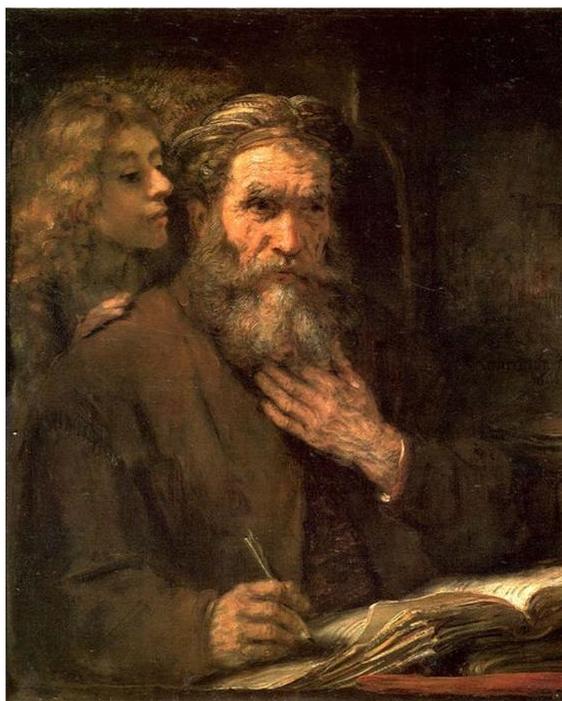
Figura 75 – *Três prelados – festa natalina*, de Juan Pablo Salinas



Fonte: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (São Paulo, SP).

Através de uma nota publicada na revista *O Pirralho*¹⁴⁰, a qual relata algumas exposições de artistas, há um comentário sobre a exposição de Oscar Pereira da Silva ocorrida na rua Boa Vista, sobre a qual o periódico menciona que grande parte das telas apresentadas por Oscar são reproduções de outros artistas. Uma dessas telas é a cópia de Rembrandt, intitulada *São Mateus*. Essa tela, entretanto, não poderia ser a mencionada por Tarasantchi (2006) como fruto do pedido do Governo do Estado, pois foi executada no ano de 1913, na França. A nota da revista se refere ao ano de 1912, um ano antes de Oscar realizar essa encomenda. Não encontramos uma reprodução em imagem da cópia desta tela, porém, deparamo-nos com uma pintura que pode ter servido de base para a reprodução de Oscar. Trata-se de *Evangelista Mateus* [fig.76]. A tela foi executada por Rembrandt em 1661, pertencendo hoje ao acervo do Museu do Louvre. Por meio dela, podemos imaginar qual seria a temática, bem como a composição da reprodução de Oscar.

Figura 76 – *Evangelista Mateus* (1661), de Van Rijn



Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/8XXB98-Rembrandt-Van-Rijn-Evangelista-Mateus>. A obra faz parte do acervo do Museu do Louvre (Paris, França).

¹⁴⁰ *O Pirralho*, 3 de agosto de 1912, p. 29, nº 52.

As outras telas são *Fidalgo hespanhol* e *Cerâmica Grega*, as quais receberam duras críticas do escritor, sendo apontadas, uma como possuidora de “certa dureza” e a outra como “horrível”. Uma fala do crítico nos chama a atenção: “Oscar Pereira da Silva é um copista esplendido, tem um bello colorido e quase sempre o seu desenho é perfeito; porém, não é artista.” (O PIRRALHO, 1912, p. 29.)

O escritor dessa nota, dono dessas palavras, apenas se identifica na revista como R. Essas palavras nos mostra como as cópias de Oscar eram percebidas nesse período e dialoga com a fala de Tarasantchi (2006), que menciona que elas agradavam ao público. Para o crítico, as reproduções que Oscar executava de outros artistas são melhores do que suas criações inéditas.

É possível encontrar mais cópias de Oscar no site de leilões Catálogo das Artes. A empresa aponta outra cópia de Rembrandt, atribuída a Oscar Pereira da Silva. Apesar de não se mencionar o título da obra, sabemos que se trata de *O banho de Betsabé* [fig.77]. No site, a tela está datada em 1905. Assim, se for mesmo de autoria de Oscar, ele a executou antes de *São Mateus*. É perceptível, então, uma predileção de Oscar por Rembrandt.

Figura 77 – *Cópia de Rembrandt* (1905), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/UUBcc/> . A obra faz parte de acervo particular não identificado.

Figura 78 – *Bete-sebe em seu banho* (1654), de Van Rijn Harmensz Rambrandt



Fonte: Museu do Louvre, (Paris, França).

Outra cópia atribuída a Oscar Pereira da Silva, nesse site, é intitulada de “*Nu*” [fig.79] e é datada de 1923. Trata-se de uma cópia da tela de Ingres (1780-1867), *A Fonte*. Ao olharmos para as duas telas, percebemos que há algumas distinções. Na tela executada por Oscar, os traços do rosto são distintos, apresentando olhos menores e uma face arredondada e cheia. A mão que segura o vaso do qual emana água, na parte superior, apresenta o dedo mindinho, que sugere estar mais fortemente flexionado para segurar o objeto, enquanto, na tela original, essa flexão se apresenta de maneira delicada. No umbigo da figura feminina nua também há um contraste. Na cópia, ele se apresenta sem profundidade e o ventre é menos saliente.

Dessa forma, com as informações recolhidas nos periódicos, podemos concluir que as reproduções que Oscar executou não o conferiram o status de um mero imitador, mas sim, eram muito bem vistas, tanto pelo público quanto pela crítica. Além disso, percebemos a predileção de Oscar por artistas da escola francesa, o que demonstra quem eram os “grandes mestres do passado” para Pereira da Silva, que, mesmo não possuindo mais a obrigação de reproduzi-los enquanto aluno da Academia Imperial de Belas Artes, não deixou de apresentar seu aprendizado com esses mestres, durante a sua carreira já consolidada, sendo ele próprio considerado pela sociedade paulista como um grande mestre.

Figura 79 – *Nu* (1923), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/tPteU/>. A obra faz parte de acervo particular não identificado.

Figura 80 - *A fonte* (1856), de Jean-Auguste Dominique Ingres



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/jean-auguste-dominique-ingres/a-fonte-1856>. A obra faz parte do acervo do Museu do Louvre (Paris-França).

5.3.2 As reproduções de artistas nacionais

Além de realizar cópias de artistas estrangeiros, sobretudo franceses, Oscar Pereira da Silva executou algumas reproduções de artistas nacionais, tanto do passado quanto de sua contemporaneidade. A autora Tarasantchi (2006) indica algumas das reproduções de artistas brasileiros que Oscar executou. Dentre elas, *Caipiras negaceando* e *Descanso do modelo*, de Almeida Júnior (1850-1899) e *Estudo de mulher* de Rodolfo Amoedo (1857-1941). Em pesquisa no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, encontramos, na pasta do artista, alguns catálogos e recortes de jornais que apresentavam algumas obras de Oscar que foram leiloadas durante o século XIX e início do XX. Uma dessas obras é a cópia de *Descanso do modelo* [fig.81]. Na legenda da foto, no recorte do jornal *Diário Popular*¹⁴¹, a cópia aparece com o título de “*Repouso do modelo*”, e figurou no leilão ocorrido do dia 29 a 31 de outubro

¹⁴¹ *Diário Popular*, 25 de outubro de 1984.

de 1984. Poucas são as informações que o recorte nos oferece. Acrescentamos que o leilão contou com obras de outros artistas, como Antonio Parreiras e Anita Malfatti.

A tela de Almeida Júnior [fig.82] é datada de 1882. Nessa época, Pereira da Silva havia acabado de adentrar a Academia Imperial de Belas Artes como aluno. Acreditamos que Oscar tenha contemplado a pintura na exposição geral de 1884.

Figura 81 – *Repouso do modelo*, de Oscar Pereira da Silva



Fonte: DIÁRIO Popular, 1984, n.p. A obra faz parte de acervo particular não identificado.

Figura 82 – *Descanso de modelo* (1882), de José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

A execução da reprodução de Oscar pode ter sido oriunda de alguma encomenda, pois a obra fez parte de um leilão posterior à sua execução, o que significa que ela pertencia a uma residência particular. Pode ser que o dono a tenha adquirido de outra pessoa, a qual pode ter feito a encomenda a Oscar Pereira da Silva. Em uma nota do jornal *Gazeta de Notícias*¹⁴², há menção a uma reprodução da tela *A batalha dos Guararapes*, do artista Victor Meirelles (1832-1903). Essa nota foi publicada no ano de 1880, quando Pereira da Silva havia entrado para a Academia Imperial de Belas Artes. A notícia afirma que Oscar tinha apenas 14 anos de idade e frequentava a Academia há apenas 6 meses. Todavia, já estava apresentando uma cópia de um grande artista do período, o qual foi seu professor na instituição.

Consta na nota que essa cópia estava exposta na vitrine da Notre Dame e que recebeu críticas positivas: “Os seus mestres, cheios de entusiasmo, já são os primeiros a apresentar Oscar como digno de toda a animação e merecedor de grandes elogios (GAZETA de Notícias 1880, p. 1). Porém, essa não foi a única tela de Meirelles que Oscar reproduziu. Em 1889, Pereira da Silva executou uma cópia da tela *Batalha do Riachuelo*¹⁴³ (fig.83), que hoje se encontra no Palácio Pedro Ernesto, na cidade do Rio de Janeiro.

Figura 83 – *Batalha do Riachuelo* (1889), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Fotografia por Maraliz Christo. A obra faz parte do acervo do Palácio Pedro Ernesto (Rio de Janeiro, RJ).

¹⁴²*Gazeta de Notícias*, 17 de janeiro de 1880, p.1.

¹⁴³Tomamos conhecimento desta obra de Oscar através da professora Maraliz Christo que gentilmente nos cedeu a imagem da tela.

Em uma nota do *Jornal do Commercio*¹⁴⁴, encontramos informações a respeito dessa execução. De acordo com o periódico, a tela foi encomendada pela Câmara Municipal da Corte e permaneceria na sala de honra da instituição.

Dessa forma, percebemos que o artista concretizava as suas reproduções com minúcia e com o máximo possível de fidelidade aos originais. Como apontado por Tarasantchi (2006), essas cópias não eram encaradas como telas inferiores por se tratarem de reproduções, mas sim, como obras que individualizaram o artista, que o tornaram único nesse quesito de produção.

Essa análise nos permitiu apreender como as cópias de Pereira da Silva foram recebidas e como o pintor, em tão tenra idade, já demonstrava talento e chamava atenção enquanto artista. Em todos os períodos em que Oscar executou as cópias, seu talento foi reconhecido e apreciado através delas. Nos chama atenção o fato de o artista ter realizado cópias, não só das telas de artistas estrangeiros, mas também de artistas nacionais. Era comum no cotidiano de um aluno da Academia Imperial realizar cópias de artistas estrangeiros, mas não de nacionais. Porém, no caso de Pereira da Silva, é passível de compreensão a presença de artistas nacionais entre suas reproduções, pois o próprio Oscar considera alguns dos artistas brasileiros como mestres.

Em entrevista a Laudelino Freire (1914), Oscar é questionado sobre quem seriam os artistas brasileiros mais notáveis de sua época. Em sua resposta, aparecem nomes de artistas que encontramos entre suas reproduções, como Pedro Américo, Rodolfo Amoedo e Victor Meirelles. Se a realização de cópias tinha a finalidade de aprender com os mestres estrangeiros, através dessa produção de Pereira da Silva, vemos que ele não só considerava artistas forâneos como tal, mas também artistas nacionais.

5.3.3 As reproduções de obras de Pedro Américo

Além de executar reproduções de alguns artistas brasileiros, conseguimos identificar que Oscar também fizera numerosas cópias das telas de Pedro Américo, além da tela *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor*. A primeira delas é *Judite e Holofernes* [fig.84], em que Formico (2012)¹⁴⁵ aponta uma diferença entre a reprodução de Oscar e a original de Pedro Américo: o rosto, que na tela original é oval, foi executado por Oscar como uma face

¹⁴⁴*Jornal do Commercio*, 10 de agosto de 1889, p.1.

¹⁴⁵FORMICO, 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) – Instituto de Artes Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2012, p. 220.

Figura 84 – *Judite e Holofernes*, de Oscar Pereira da Silva.



Fonte: QUATRO grandes pintores de São Paulo, (s.d.), n.p. A obra faz parte da coleção Arnésio Urbano Júnior.

Figura 85 – *Judite e Holofernes* (1880), de Pedro Américo



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

plenamente redonda. Essa característica que a autora aponta é digna de destaque, por ser uma idiossincrasia que se repete em sua produção pictórica acerca do feminino. A autora ressalta que, apesar de a tela não estar datada, ela remete aos anos em que Oscar foi aluno na Academia Imperial de Belas Artes, pois, segundo sua opinião, ele não dominava a técnica de luz e sombras, a qual é perceptível na pintura, apresentando a figura feminina como “uma figura ignóbil.”¹⁴⁶

A próxima reprodução que encontramos é a da tela *A rabequista árabe* [fig.86]. Nós nos deparamos com essa pintura no site de leilões Catálogo das Artes¹⁴⁷, que atribui autoria à Oscar

¹⁴⁶Ibidem, p. 165.

¹⁴⁷A obra citada pode ser vista na página online do site de leilões de arte, Catálogo das Artes, através do endereço eletrônico: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1147/rabequista-arabe>>. Acesso em 15/04/2019.

Pereira da Silva. A única ressalva que fazemos é em relação à data da tela. No site, é mencionado que a obra foi produzida no ano de 1957, porém, Oscar havia falecido antes desse

Figura 86 – *Figura tocando violino*, de Oscar Pereira da Silva



Fonte: <https://catalogodasartes.com.br/obra/zAetz/>. A obra faz parte de acervo particular não identificado.

Figura 87 – *Rabequista árabe* (1884), de Pedro Américo



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

período, em 1939. Sabemos que Pedro Américo também executava reproduções de suas próprias telas. Zaccara (2011) menciona que o artista as executava para quem lhe encomendasse. Porém, ele também não poderia ter executado essa cópia na data apontada pelo site do leilão, pois havia falecido no ano de 1905.

Ao observarmos a reprodução da tela *Rabequista árabe*, no canto inferior direito, percebemos que há algo escrito, que está localizado exatamente no mesmo espaço em que Pedro Américo assinou e datou a sua tela. Até os traços da escrita são bem semelhantes, porém, percebemos que talvez o conteúdo seja distinto, pois aparenta ter mais palavras que a tela de Pedro Américo. Todavia, a qualidade da imagem de que dispomos não nos permitiu a confirmação dessa hipótese. Ao pesquisarmos os periódicos da época, o jornal *A Folha Nova*¹⁴⁸,

¹⁴⁸*A Folha Nova*, 21 de Outubro de 1884, p. 3.

traz uma nota na qual é mencionado que Oscar expôs, na Glace Elegante, uma tela intitulada *Lição de rabeça*. A nota ainda menciona ser esse o último original do artista, o que provavelmente seria a tela mais recente que ele executou na época. Podemos inferir, então, que, apesar das várias dúvidas apontadas acima, em relação à autoria da tela, que muito provavelmente se trata de uma cópia da tela de Pedro Américo, a *Rabequista árabe*.

Através de diversas notas publicadas em periódicos, conseguimos ter a notícia de que Oscar reproduziu mais telas de Pedro Américo. *O Diário do Brazil*¹⁴⁹ menciona a reprodução da tela *Batalha do Avaí*, executada por Pedro Américo em 1872-1879, o qual, transcrevemos o texto:

Acha-se exposto na galeria Moncada um quadro a óleo representando << a batalha do Avaí>>, copiado pelo esperançoso aluno da nossa academia das belas artes, Oscar Pereira da Silva, do original do laureado professor Dr. Pedro Américo. A impressão que nos causou esse trabalho foi boa, e o seu autor demonstra aplicação e paciência. Mais de espaço trataremos dessa bela cópia. (O DIÁRIO DO BRASIL, 1884, p. 3).

O periódico *Gazeta da Tarde*¹⁵⁰ também menciona essa cópia realizada por Oscar, direcionando críticas positivas e deslumbradas ao talento do artista, que contava, na época, com apenas 18 anos de idade, definindo-o como “uma das primeiras manifestações de um Oracio Vernet”. Ainda menciona o fato de Pereira da Silva não ter, ainda, experiência artística fora do território nacional.

A outra tela que Oscar reproduziu aparece com o título de *Heloísa*, cópia sobre a qual colhemos informação no jornal *Gazeta de Notícias*¹⁵¹ e transcrevemos o texto:

Na conhecida casa Vieitas, a rua da Quitanda, acham-se expostas duas cópias, trabalho do pintor Oscar Pereira da Silva. Uma das cópias representa, em pequenas dimensões, o quadro do Sr. Ferraz de Almeida: *Pendant la repôs*, e a outra o quadro de Pedro Américo: *Heloísa*. Ambos os originais são propriedade da Academia de Belas Artes. São dignas de ver-se as pequenas telas do Sr. Oscar Pereira da Silva. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1888, p. 1.)

Acreditamos, dessa forma, que se trate de uma cópia da tela de Pedro Américo, intitulada *O voto de Heloísa*¹⁵², executada em 1880, pertencente hoje ao Museu Nacional de Belas Artes.

¹⁴⁹ *O Diário do Brazil*, 6 de março de 1884, na página 2.

¹⁵⁰ *Gazeta da Tarde*, 14 de março de 1884, p. 2.

¹⁵¹ *Gazeta de Notícias*, 3 de novembro de 1888, p. 1.

¹⁵² A referente pintura pode ser visualizada através do Google Arts & Cultura, disponível no endereço eletrônico:

<<https://artsandculture.google.com/asset/heloise%C2%B4s-vow/7QGW1awSEEztyg?hl=pt-BR&ms=%7B%22x%22%3A0.5035309193343324%2C%22y%22%3A0.4964690806656677%2C%22z%22%3A8.689040724979343%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A4.101661873372458%2C%22height%22%3A1.2411727016641692%7D%7D>> . Acesso em: 22/05/2019.

Uma nota do jornal *Correio Paulistano*¹⁵³ nos informa sobre outra cópia, realizada por Oscar, de uma obra de Pedro Américo. Trata-se da tela *Independência ou Morte*¹⁵⁴. Apesar de o periódico trazer uma reprodução em imagem dessa obra, a qualidade não é aprazível, o que dificulta com que façamos uma análise comparativa entre a cópia e a original.

O jornal *Diário de Notícias* de 1889¹⁵⁵, informa-nos sobre outra tela executada por Oscar, a qual também é uma cópia de Pedro Américo. E transcrevemos o texto: “Acham-se expostos na casa Vieitas dois quadros, sendo uma redução do original do Sr. Pedro Américo, que pertence à Academia de Belas Artes, e o outro um retrato de Nossa Senhora. Estes quadros foram executados pelo pintor Oscar Pereira da Silva”. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1889, p. 2)

Como pode-se perceber, a nota não aborda o nome da pintura, somente menciona ser uma tela de Américo que pertence ao acervo do Museu de Belas Artes. Juntamente com essa cópia, Oscar expôs, na casa Vieitas, uma tela de temática religiosa e um retrato representando Nossa Senhora.

Através da nota presente no jornal *Gazeta Litterária*¹⁵⁶, qual transcrevemos o texto:

O sr. De Wilde publicou um Catálogo Ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, contendo 76 desenhos, a maior parte dos próprios artistas expositores. Apesar de não declarar, os desenhos das telas do sr. Pedro Américo e de outros expositores são devidos ao sr. Oscar Pereira da Silva. (GAZETA LITTERÁRIA, 1884, p. 15.)

Como se observa, temos a informação de que o catálogo elaborado por De Wilde¹⁵⁷, com algumas ilustrações das telas que figuraram na exposição geral de 1884, no que confere as telas do artista Pedro Américo, foram executadas por Oscar.

A nota menciona que ninguém havia indicado que Oscar havia executado as ilustrações referentes às telas Pedro Américo. Não encontramos outras fontes que comprovem, nem quem descartem esta afirmação. A página que vem após a folha de rosto do catálogo [fig.88] apresenta

¹⁵³*Correio Paulistano*, 7 de setembro de 1904, p. 2.

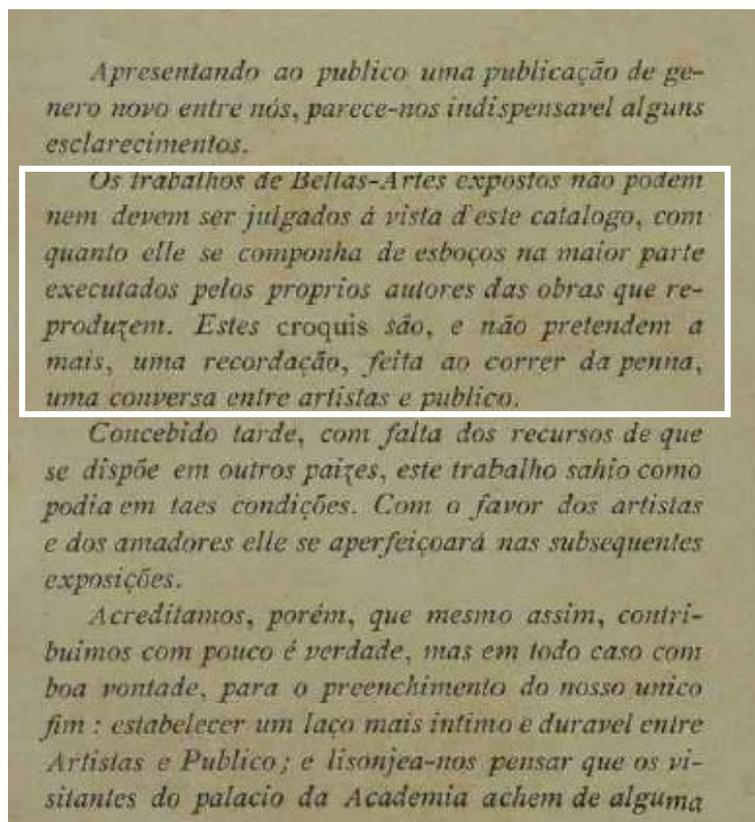
¹⁵⁴A referente tela executada por Oscar Pereira da Silva, pode ser visualizada no periódico *Correio Paulistano*, 7 de setembro de 1904, p. 1. A tela que serviu de base para a reprodução, pode ser visualizada através do endereço eletrônico do Google Artes e Cultura: <<https://artsandculture.google.com/exhibit/a-independ%C3%Aancia-do-brasil-na-tela-imaginando-o-grito-do-ipuranga-museu-paulista/igLiK9JtTdxIKA?hl=pt-BR>>. Acesso em 21/09/2020.

¹⁵⁵*Diário de Notícias*, 8 de fevereiro de 1889, p. 2.

¹⁵⁶*Gazeta Litterária*, 2 de setembro de 1884, p. 15, na coluna intitulada “Movimento Artístico”.

¹⁵⁷De acordo com André Luiz Faria Couto, L. de Wilde foi proprietário de uma importante galeria de arte no Rio de Janeiro no século XIX. C.f. COUTO, André Luiz Faria. Exposições Gerais de Belas Artes. In; Brasil Artes Enciclopédia. Disponível em: <http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/temas/exposicoes_gerais_de_belas_artes.php>. Acesso em 21/09/2020.

Figura 88 – Página do catálogo Ilustrado De Wilde



Fonte: DE WILDE, 1884, p. [4].

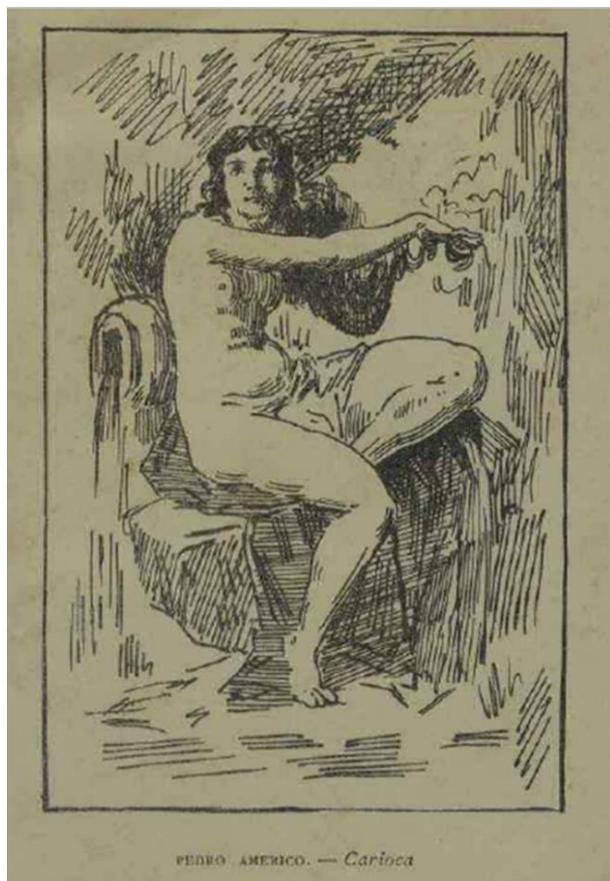
uma nota, que o documento menciona ser de autoria do De Wilde, na qual é pronunciado que grande parte das ilustrações foram executadas pelos próprios artistas aos quais se referem, ou seja, de fato, nem todos os artistas citados no catálogo executaram as ilustrações referentes as suas próprias pinturas.

Essa informação sustenta a hipótese de que Oscar Pereira da Silva possa ter executado os desenhos que se referem às obras de Pedro Américo. As ilustrações¹⁵⁸ que constam no catálogo referente às telas de Américo, concernem as obras: *A carioca*; *Joana D'Arc*; *Judith rende graças a Jeová por ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes*; *Retrato de D. João IV, infante, Duque de Bragança*; “*A vaidosa*” e, por fim, mas não menos importante, *A noite e os gênios do estudo e do amor*. Vale destacar que, ao comparar as telas originais com as ilustrações do catálogo, estamos lidando com obras de suportes distintos. Assim, há, naturalmente, uma diferença de composição entre elas. Com relação ao desenho da tela *A*

¹⁵⁸Preservamos os nomes das ilustrações conforme aparecem no catálogo, bem como a grafia, a fim de manter o conteúdo na íntegra do documento.

carioca [fig.89], percebemos que a linha que forma o tronco do corpo da figura feminina não é reta como na tela original, mas lhe são conferidas algumas curvas extras.

Figura 89 – *Carioca* (1884), Catálogo De
Wilde



Fonte: DE WILDE, 1884, p. [15].

Figura 90 – *A carioca* (1882), de Pedro
Américo



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

O ventre é mais saliente no desenho do que na tela de Pedro Américo. Os seios, por outro lado, quase não são perceptíveis aos nossos olhos. Os pés não têm o acabamento como na tela de Américo, pois na ilustração vemos apenas três dedos. Porém, a marca da tela de Américo foi mantida, como o exagero do tamanho da coxa da perna direita da figura feminina.

Na ilustração que representa a tela *Joana D'Arc* [fig.91], observamos que há algumas proporções exageradas. Por exemplo, ao olharmos para a cabeça dessa figura feminina, percebemos que ela é bem menor em relação ao corpo, fato que não ocorre na tela original, em que há simetria.

Figura 91 – *Joanna d’Arc* (1884), Catálogo De Wilde



Fonte: DE WILDE, 1884, p. [16].

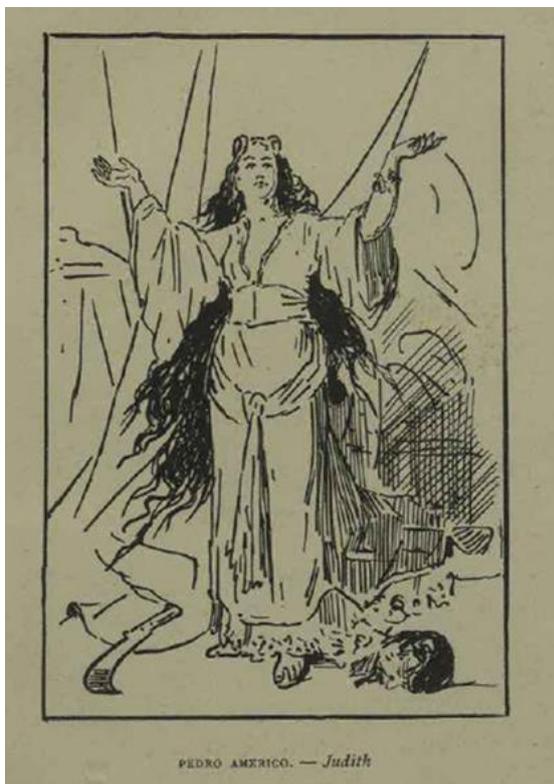
Figura 92 – *Joana d’Arc* (1883), de Pedro Américo



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Sobre a ilustração da tela *Judith rende graças a Jeová por ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes* [fig.93], percebemos que ela dialoga com a cópia realizada por Oscar Pereira da Silva, em termos de proporção e simetria. Retomando os apontamentos da pesquisadora Formico (2012), a face da figura feminina deixa de ser oval para ser totalmente redonda na cópia executada por Oscar. Percebemos que na ilustração o mesmo acontece – como também o ventre de Judith se apresenta mais proeminente do que na composição de Pedro Américo. Notamos que há a presença de uma faixa na vestimenta da figura feminina, logo abaixo dos seios, que não faz parte da tela de Américo e nem está presente na cópia executada por Oscar.

Figura 93 – *Judith* (1884), Catálogo De
Wilde



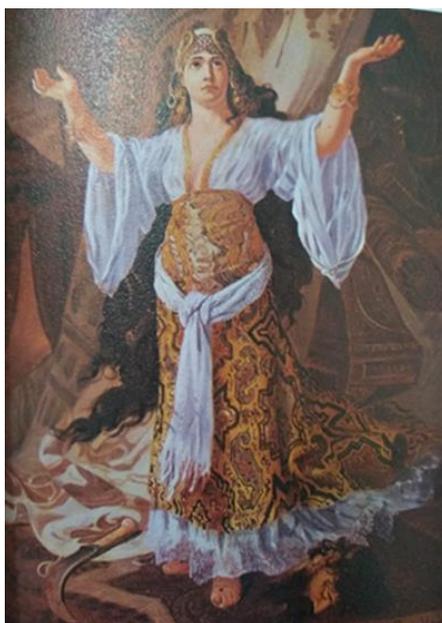
Fonte: DE WILDE, 1884, p. [25].

Figura 94 – *Judite e Holofernes*
(1880), de Pedro Américo



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Figura 95 – *Judite e Holofernes*, de
Oscar Pereira da Silva



Fonte: Fonte: QUATRO grandes pintores de São Paulo, (s.d.), n.p. A obra faz parte da coleção Arnésio Urbano Júnior.

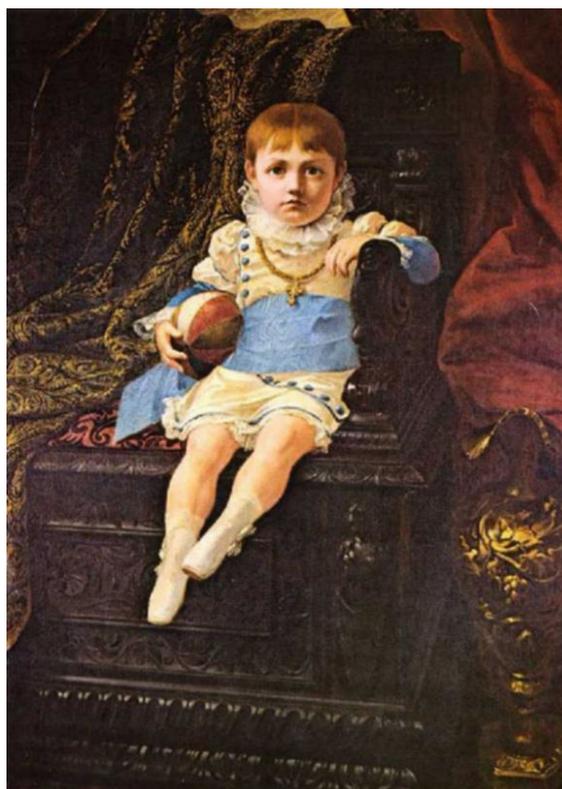
Na ilustração que representa a tela *Retrato de D. João IV, infante, Duque de Bragança* [fig.96], vemos que as pernas da criança são mais esguias do que na tela original e suas mãos não são tão ricas em detalhe quanto na pintura de Américo. Na ilustração, mal percebemos as formas dos dedos, apenas o contorno das mãos.

Figura 96 – *Retrato* (1884), Catálogo De Wilde



Fonte: DE WILDE, 1884, p. [29].

Figura 97 – *Retrato de D. João VI, Duque de Bragança* (1879), de Pedro Américo



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pedro_Am%C3%A9rico__Dom_Jo%C3%A3o_IV_infante,_Duque_de_Bragan%C3%A7a_-_1879.jpg . A obra faz parte do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Na ilustração que se refere à tela “*A vaidosa*” [fig.98], percebemos que os traços empregados para a composição da face da figura feminina infantil conferiram-lhe um semblante dessemelhante ao da pintura de Pedro Américo. Na tela original, o olhar da menina mira o espectador. Já na ilustração, seu olhar parece distante e vago, olhando para algo fora do desenho. Além disso, os traços empregados tiraram-lhe as características infantis, concedendo-lhe uma aparência madura. A sombrinha nas mãos da criança ajuda-lhe a sustentar sua posição, apresentando-se também, com traços díspares. Na tela de Pedro Américo, a esse objeto, apesar

de ser afilado, é conferido certo volume pelos babados da renda, o que não ocorre na ilustração, apresentando-se sem volumes e detalhes.

Figura 98 – *Retrato* (1884), Catálogo De
Wilde



Fonte: DE WILDE, 1884, p. [32].

Figura 99 – *A vaidosa* (1881), de
Pedro Américo



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pedro_Americo_-_A_Vaidosa.jpg . A obra faz parte de coleção particular não identificado.

A última e mais importante ilustração, para nós, refere-se à tela *A noite e os gênios do estudo e do amor* [fig.100]. Diferentemente das outras ilustrações apresentadas, essa nos chama atenção, não somente por compartilhar a temática que elencamos, mas também pelo desenho. Os detalhes da ilustração são muito semelhantes, em alguns pontos, com a tela original de Pedro Américo, como o movimento dos dedos que seguram o ponto luminoso e o olhar da figura feminina que, diferentemente da ilustração anterior, permanece encarando o espectador. O movimento do panejamento que cobre o corpo feminino sugere a força do vento para o lado esquerdo, assim como o fogo que se avoluma para o lado direito, exatamente como encontramos na composição de Américo. Porém, o detalhe mais importante para nós são os pés da figura feminina. O artista que executou essa ilustração manteve a anotação que Américo representou nessa tela. O dedo hálux, ou, como conhecido popularmente, o dedão, está exageradamente

afastado dos outros, em ambos os pés. O que demonstra a preocupação em representar com fidelidade a tela de Américo.

Figura 100 – *A noite* (1884), Catálogo De Wilde



Fonte: DE WILDE, 1884, p. [55].

Figura 101 – *A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor* (1883), de Pedro Américo



Fonte: Da autora. A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Dentre as cópias de artistas brasileiros executadas por Oscar Pereira da Silva, têm-se, em maior número, as que se baseiam nas telas do pintor Pedro Américo. Não por acaso, em entrevista a Laudelino Freire (1914), ao ser questionado sobre quais seriam os dez artistas mais notáveis do Brasil, Oscar menciona Américo em primeiro lugar. O mesmo acontece quando é questionado, de forma mais íntima, acerca de quais seriam os artistas que mais influíram em sua carreira. Novamente, o nome de Pedro Américo é citado. Dito isso, fica claro que Oscar admirava a figura que Pedro Américo representava no cenário artístico brasileiro da época. Ainda que não tenham estabelecido uma relação de amizade, Oscar considerava Américo como

um grande mestre. Sentimento que se desvela nas reproduções que executava constantemente do artista.

Por fim, diante dessas informações, *A noite* não se apresenta como mais uma criação entre tantas dentro da produção de Oscar Pereira da Silva, ou apenas como uma obra semelhante à de Pedro Américo, como se essa relação se desse por coincidência. *A noite* representa uma relação entre dois artistas cujas vivências foram marcadas por desencontros. Porém, a tela é muito expressiva e se apresenta como um belo modelo da admiração que Pereira da Silva nutria pelo grande pintor que foi Pedro Américo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para construir este estudo da tela *A noite*, foi necessário ir além do campo da Arte e estabelecer ligações interdisciplinares com outros campos do conhecimento. Metodologia que já fora defendida pela primeira geração dos *Annales*, ao indicarem uma necessidade de ampliação dos horizontes no campo da pesquisa histórica. Por meio da interdisciplinaridade e da multidisciplinaridade, Bloch (2001) assinala que:

Toda ciência, tomada isoladamente, não significa senão um fragmento do universal movimento rumo ao conhecimento [...] para melhor entender e apreciar seus procedimentos de investigação, mesmo aparentemente os mais específicos, seria indispensável associá-los ao conjunto das tendências que se manifestam, no mesmo momento, nas outras ordens de disciplina (BLOCH, 2002, p. 30).

Dessa forma, buscamos estabelecer diálogos entre teóricos de áreas distintas, analisando questões sociais, culturais e históricas, basilares para a investigação e a compreensão da tela de Pereira da Silva. Tais conhecimentos se desvelaram e se construíram conduzidos pela sua própria narrativa. Ao realizar esta pesquisa sobre a pintura de Oscar Pereira da Silva, acreditamos que:

Entender o fator preponderante da realização de uma imagem pelo artista em um determinado local é, antes de tudo, compreender a obra não em chaves de originalidade, mas percebê-la em um ambiente cultural que dialoga e se mostra a partir das relações seguidas de demonstrações em cada obra. Este ambiente cultural não diz respeito apenas aos anos que circundam a vida do artista, mas àqueles que a obra analisada suscita (DA COSTA JÚNIOR, 2013, p. 356-357).

Dessa forma, no percurso analítico de *A noite*, foi possível apreender não só informações sobre a obra ou sobre o artista, mas do mundo em que estavam inseridos, conhecimento pertencente à História da Arte e da Cultura. Através da trajetória de *A noite*, foi possível apreender um pouco sobre a relação entre paulistas e italianos na capital de São Paulo por volta do ano 1928, especialmente no campo das artes. Outrossim, foi possível enxergar como as exposições de arte aconteciam no período que compreende a primeira República brasileira e a importância das exposições coletivas para essa época e a importância do acervo do Museu Mariano Procópio, ao apontar *A noite* dentro do acervo e compará-la com a tela de Horácio Hora – *Folhas de outono*.

O gênero da tela de Pereira da Silva nos levou a questões acerca da própria alegoria dentro da pintura, as quais trouxeram obstáculos à nossa pesquisa, mas, ao mesmo tempo,

tornaram-na ainda mais instigante. Assim, foi possível perpassar pela indagação de o que seria, de fato, uma pintura alegórica e, além disso, de como esse gênero era compreendido pelos críticos brasileiros durante a primeira República brasileira. Como foi possível perceber, essa compreensão não se fez de forma imediata. Estudar o gênero alegórico implica em complexidades, pois a obra alegórica pode perpassar outros gêneros dentro da pintura, tornando-se híbrida – como foi o caso de *A noite* – ao apresentar uma pintura alegórica que também é um nu feminino.

Foi necessário, então, analisar a tela de Pereira da Silva sob esses dois aspectos, o que foi revelador para a nossa pesquisa. Ao analisar a obra enquanto uma pintura alegórica, obtivemos a compreensão de que Oscar Pereira da Silva não se utilizou da literatura – como fizeram alguns artistas para comporem representações do anoitecer. Observamos, também, algumas transformações históricas na composição das obras alegóricas, que se desprenderam de suas qualidades espirituais e que apresentavam mulheres inalcançáveis que não despertavam lascívia ao espectador. Essas obras passaram a apresentar mulheres com traços fisionômicos comuns aos das mulheres da sociedade, em que o observador facilmente poderia identificá-las, além da carnalidade presente na coloração de uma pele que vibra. É essa mulher que Oscar Pereira da Silva nos apresenta em *A noite*.

Através do estudo da alegoria, foi possível passar por outros caminhos, como o de ponderar o papel da mulher na primeira República brasileira, ainda que de forma breve. Ao estabelecer uma conexão com a representação feminina em contraposto com a imagem masculina da monarquia, a proposta dos positivistas era criar uma imagem para o novo regime de política do Brasil, que se centrou na representação alegórica da República. Como pontuou José Murilo de Carvalho (2005), essa representação, que tinha como protagonista a mulher, não perdurou, devido ao fato das mulheres brasileiras não terem participação na vida política, diferentemente das francesas.

As mulheres, no Brasil, eram vistas como indivíduos que deveriam manter habilidades domésticas. Deveriam cuidar da família e dos filhos e serem verdadeiras artesãs da pátria. Dessa forma, a imagem da mulher passa a não ser apropriada para a representação da República, e as alegorias com esta temática vão deixando de ser frequentes. Em consequência disso, essa mudança abre espaço para outras temáticas, como a da passagem do tempo, o que acontece com a representação de Pereira da Silva e de tantos outros artistas. Não encontramos fontes que nos apontassem ou indicassem a predileção de Oscar por esse tema, nas pinturas alegóricas. Mas o fato é que elas estavam agradando o público naquele período.

Por outro lado, ao se atentar para a tela de Oscar Pereira da Silva enquanto uma pintura de nu feminino, foi possível perceber, por meio de comparações com outras telas do artista, de mesmo gênero, que Oscar não era alheio ao que ocorria a sua volta. O artista soube executar nus femininos de diversas faturas, desde perspectivas realísticas, passando por estéticas ligadas aos cânones das belas artes, até as que evidenciavam estilos reputados como modernos. Percebemos que não só os nus de Pereira da Silva apresentavam essa estética pictórica, mas também as cenas de gênero e paisagem, as quais se aproximam das de grandes mestres franceses, como Édouard Manet, mas também das produções dos artistas paulistas. As contribuições de Ana Paula Nascimento (2010) nos possibilitaram realizar essa ligação, em que as telas de Pereira da Silva – assim como de alguns artistas paulistas – denotavam características mistas de estéticas acadêmicas e modernas.

Esse fato se apresentou como uma informação importante, não só para o estudo de nosso objeto de pesquisa, que se encontra nas origens dessas experimentações do artista, mas também para a história de Pereira da Silva, que, foi ao longo do tempo, encarado como um artista acadêmico. Nossa pesquisa demonstra que Oscar experimentou outras técnicas de estudo e que esses trabalhos não eram apenas estudos para exercer seu magistério. As telas compunham, também, seu acervo pictórico de trabalho e de estudo.

O estudo e a análise de *A noite* nos possibilitou perceber a admiração que Pereira da Silva nutria pelo artista Pedro Américo. Apesar de, no percurso da pesquisa, não termos encontrado documentos que indicassem uma relação de amizade entre os dois artistas, foi possível constatar certa predileção de Oscar por Américo. A partir desse caminho, a pesquisa abriu portas para conhecermos uma outra face de Pereira da Silva, isto é, a face de um artista que executava cópias de outros, e, partir delas, demonstrava suas habilidades artísticas, ao mesmo tempo em que evidenciava seus mestres – tanto estrangeiros como nacionais.

Assim, realizamos uma pesquisa com a qual você, leitor, pudesse ter a oportunidade de observar a história por outras lentes, a da História da Arte e a da Cultura. Ao traçar a trajetória de *A noite*, percebemos o quão singular essa tela de Pereira da Silva se apresenta a nós, mesmo anos após a sua execução. O fato de não termos encontrado um estudo de fôlego sobre ela nos chama atenção, pois até textos breves como artigos, que a abordem, são escassos. Uma obra tão representativa, com uma força tão expressiva em sua composição, não poderia carecer de estudos e de reconhecimento. Como podemos constatar, através desse percurso, mesmo com as limitações impostas pela falta de informações, tivemos uma dimensão acerca do pintor e das relações sociais advindas da tela.

Até mesmo o percurso que a tela percorreu se faz peculiar: foi executada em São Paulo, em 1927, permaneceu lá por uma breve temporada, apareceu no estado do Rio de Janeiro por volta de 1933 e, também por um finito período, ressurgiu, provavelmente, quatro anos mais tarde, na cidade de Juiz de Fora, compondo o acervo do Museu Mariano Procópio. Através de *A noite*, três estados brasileiros encontram-se ligados: São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, transversalmente, pela História da Arte e pela Cultura.

REFERÊNCIAS

A FOLHA NOVA, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1884, pág.3.

A GAZETA, São Paulo, 25 de fevereiro de 1930, p.6. Título: “Ignorância artística das gerações mentaes do Brasil”.

A MANHÃ. Rio de Janeiro, 1 de Julho de 1928, p.2. Matéria intitulada: “A exposição collectiva da Muse Italiche”.

A NOITE. Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1940, p. 8 e 12.

A NOTÍCIA, Rio de Janeiro, 13-13 outubro de 1894, p. 2.

ACQUARONE, Francisco. *História da arte no Brasil*. Rio de Janeiro, Oscar Manos & Cia-Editores,1939, p.205.

ACQUARONE, Francisco. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, s.d., p. 189-200.

ALMEIDA, Maria das Graças de (org.). Ficha Catalográfica da tela *A Noite*, de Oscar Pereira da Silva. In: Levantamento de Pinturas de cavalete do Museu Mariano Procópio, de M á P. Fundação Museu Mariano Procópio,2010, p.20-21.

ALMEIDA, Maria das Graças de (org.). Ficha Catalográfica da tela *Folhas de Outono*, de Horácio Hora. In: Levantamento de Pinturas de cavalete do Museu Mariano Procópio, de H a I. Fundação Museu Mariano Procópio,2010, p.52-53.

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, n. 3- 1941, pág. 78.

ARTE NO BRASIL. São Paulo, Nova Cultural, 1986, 365 p.

ARLEQUIM: Revista de actualidades. São Paulo: Typ. Irmãos Ferraz, 1928.

BATTISTINI, Matilde. *Symboles et Allégories*. Paris, Éditions Hazan, 2004, p. 6.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984, 181-259 p.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin; BLOCH, Étienne. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: J. Zahar, c2002. 159 p.

BOTELHO, André Amud; QUEIROZ, Eneida Quadros; SANTOS, Robson dos; et all. Os direitos autorais e os Museus: o caso brasileiro. IN: *Cadernos de Sociomuseologia*, 41, 2011, p. 85-132. Disponível no endereço eletrônico:

<<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2726>> acesso em 28/03/2019.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales 1929-1989: a revolução francesa da historiografia*. 2ª edição, São Paulo: Editora UNESP, 1992, 115 p.

BURKE, Peter. *História e teoria social*. São Paulo: Editora UNESP, c 2000. 275p.

BROCOS, Modesto. *Retórica dos pintores*. Rio de Janeiro, Typ. D'A Indústria do Livro, 1933, 142 p.

CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo, Companhia das letras, 2005, p.75-108.

CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte*. Tradução de Marta de Senna. São Paulo: EDUSC, 2004, 241 p.

CATÁLOGO DO LEILÃO DE 1933. Typ. do Jornal do Commercio, Rodrigues & C, 1933. Coleção Particular.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. In: *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. São Paulo, SP: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2006, 5

p. Disponível em: <[Http://www.eba.ufrj.br/ppgav/anacanti/pdf/oconcurso1887.pdf](http://www.eba.ufrj.br/ppgav/anacanti/pdf/oconcurso1887.pdf)> acesso em 20/05/2019.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. "A noite" de Pedro Américo e o "Descanso do modelo" de Almeida Júnior no salão de 1884. In: *23º Encontro da ANPAP- "Ecosystemas Artísticos"*. 15 a 19 de setembro de 2014- Belo Horizonte, MG, p. 1605-1618.

CAVALCANTI, Carlos; BRASIL; Ministério da Educação e Cultura Instituto Nacional do Livro. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1974. 4v (Dicionários especializados; 5).

CEZARIO, Hernane Douglas. *Obras que dialogam entre si: estudo comparado entre os trabalhos de Almeida Júnior e Oscar Pereira da Silva*. São Paulo, 2005, 51 p.

CINTRÃO, Rejane Lassandro. *Entendendo a mulher na arte brasileira do século XX*. São Paulo: Lemos Editora, 1998, 76 p.

CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Ulisseia, 1956. 347 p.

COLEÇÕES EM DIÁLOGO: MUSEU MARIANO PROCÓPIO E PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Curadoria Fernanda Pitta e Valéria Piccoli; textos Maraliz de Castro Vieira Christo [et al]. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2014, 280p.

COLI, Jorge. *O que é arte*. 15. ed., 18. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2010. 134 p. (Primeiros passos; 46).

COLI, Jorge. *Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <[Http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm](http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm)>.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: CosacNaify, 2010. 365p.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1928, p.5.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 3 de novembro de 1888, pág. 1.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 7 de setembro de 1904, pág. 1-2.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 6 de fevereiro de 1919, pág.1.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 25 de janeiro de 1920, pág. 6.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 21 de Agosto de 1925, p. 1. Coluna “Registro de Arte” título “Exposição de pintura”.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 24 de agosto de 1925, p. 3. Coluna “Registros de Arte”, título “Exposição de pintura Theodoro Braga”.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 22 de abril de 1928, p.2.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 1 de maio de 1928, p.11. Coluna intitulada “Primeira exposição Geral de Bellas Artes”.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 5 de maio de 1928, p.4. Coluna intitulada “Registro de Arte”, assinada por “X.T”.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 12 de maio de 1928, p.2. Coluna intitulada “Registro de Arte”, assinada por “X.T.”

COSTA JÚNIOR, Martinho Alves. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século*. 2012, 417 f. Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2013.

COSTA, Richard Santiago. *Parnaso Paulistano: História, Arquitetura e decoração do Teatro Municipal de São Paulo*. 2017, 795 f. Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2017.

D'ALLEVA, Anne. *Methods e Theories of Art History*. 2. ed., United Kingdom, Laurence King Publishing, 2012, p. 21.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 1889, pág. 2.

DIÁRIO DE SÃO PAULO, São Paulo, 19 de janeiro de 1939, p.1. “Oscar Pereira da Silva”, por Menoti del Picchia.

DIÁRIO NACIONAL: A DEMOCRACIA EM MARCHA, São Paulo, 23 de maio de 1928, p.2. Coluna intitulada “Arte”, assinada por M. de A.

DIÁRIO POPULAR, São Paulo, 25 de outubro de 1984.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). In: *Revista Antíteses*, v. 7, n. 14, p. 20-42, jul. - dez. 2014. Disponível em:

< [Http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/20524/15661](http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/20524/15661) > acesso em 29/22/2019.

FORMICO, Marcela Regina. Olhares inocentes à jogos de sedução- a composição do feminino na arte de Oscar Pereira da Silva. In: *VI EHA- Encontro de História da Arte- UNICAMP*, 2010, 293-302 p.

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*. 2012, 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2012.

FREIRE, Laudelino. *Galeria histórica dos pintores no Brasil: Oscar Pereira da Silva*. Rio de Janeiro, Typografia R, 1914, 18 p.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, c1970. 184p.

GAZETA ARTÍSTICA: REVISTA QUINZENAL-MÚSICA, LITERATURA E BELLAS ARTES, ano II, nº14, fevereiro de 1911, pág.3.

GAZETA LITTERÁRIA, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1884, pág. 15, na coluna intitulada Movimento Artístico.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1880, pág. 1.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 30 de maio de 1885, pág. 1.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 6 de julho de 1885, pág.1.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1888, pág. 2.

GAZETA DE NOTÍCIAS, 3 de novembro de 1888, p. 1.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1889, pág. 1.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 24 out. 1894, p. 2

GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 14 de março de 1884, pág. 2.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, c1999. 688p.

GRAVELOT, H.F. et Cochin. *Iconologie ou traité des allégories, emblèmes*. Tome IV, Paris, Le Pan, 1791, p. 99.

HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo, Hedra, 2013. 103 p.

IL PASQUINO: COLONIALE, São Paulo, 24 de abril de 1926, ano XVIII, número 964, p.12.

JORGE, Fernando. *Vidas de grandes pintores do Brasil*. Livraria Martins Editora S.A., São Paulo, 1954, 312 p.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1937, p.11.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 29 de março de 1885, pág.2.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1885, pág.1.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1889, pág.1.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1886, p.3.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 10 setembro de 1901, p.3.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1928, p.13.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1928, p.6.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 24 e 25 de julho de 1933, p.17.

JURT, Joseph. O Brasil: um estado-nação a ser construído. O papel dos símbolos nacionais, do império a república. In: *Revista Mana*, vol.18 no.3 Rio de Janeiro Dec. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132012000300003> acesso em 29/22/2019.

LANGMUIR, Erika. *Allegory*. Great Britain, National Gallery Company Limited, 1997, 5-13p. (Series The Pocket Guide).

LEVI, Geovanni. Sobre a micro-história. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. Peter Burke (org.), São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p.133-161.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Republicano-Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933*. 2 vol., Publicação Arte Data, Rio de Janeiro 2003, 522-818p.

LIMA JÚNIOR, Carlos Rogério. *Folhas de Outono*, de Horácio Hora, e *A Noite* de Oscar Pereira da Silva: acerca de duas pinturas alegóricas do Museu Mariano Procópio. In: *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. De 08.11.14 a 22.05.15*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2014, p. 240-25.

LIMA JUNIOR, Carlos Rogério. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. 2015, 253 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

LUCIE-SMITH, Edward. *The body: images of the nude*. 1981, 176 p.

MARCONDES, Ana Maria Barbosa de Faria. *Entre Vanguardas: outro lado de uma mesma geração modernista*. 2018. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) -Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018, p. 178. Disponível em:
< <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21731>> último acesso em 24/01/2020.

MARTIN, Rene. *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-romana*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, p.178.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, 285 p.

MIYOSHI, Alexandre Gaiotto. *Moema é morta*. 2010. 422 f. Tese (Doutorado) –Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.

MUSE ITALICHE SOCIETADE ITALIANA DE CULTURA. 1ª Exposição de Bellas Artes, Palácio das Indústrias. Catálogo Geral. São Paulo, 1928, 48 p.

NASCIMETO, Ana Paula. São Paulo: o meio artístico e as exposições (1895-1929). In: Arthur Valle; Camila Dazzi (org.). *Oitocentos-Arte brasileira do Império a República*. Tomo 2, Organização Rio de Janeiro: EDU-UFRJ/Dezenovevinte, 2010, p.73-83. Disponível em: < <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/>> acesso em 12/02/2019.

NASCIMENTO, Ana Paula. *O nu além das academias*. São Paulo: Secretaria de Cultura, 2011. 98 p.

O DIÁRIO DO BRAZIL, Rio de Janeiro, 6 de março de 1884, pág. 2.

O JORNAL, Rio de Janeiro, 26 novembro de 1922, p.3.

O JORNAL, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1926, p.1.

O JORNAL, 12 de maio de 1928, p.7, no artigo intitulado Arte e artistas em larga escala: a exposição da Muse Italiche.

O MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Juiz de Fora: Tribuna de Minas, 1996. 120 p.

Disponível em: <<https://www.yumpu.com/xx/document/read/62114439/museu>> acesso em 28/03/2019.

O MUSEU MARIANO PROCÓPIO. São Paulo: Banco Safra, [2006]. 359 p.

O MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. São Paulo, Banco Safra, 1985, p.166.

O MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. São Paulo, Banco Safra, 1984, p. 64-66.

O NU NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. In: *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1946, nº 8, p. 95-107.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1884, p.1, na matéria intitulada “Noticiário.”

O PAIZ, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1885, p. 2.

O PIRRALHO, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1912, p.29, nº 52, na matéria intitulada “Exposição de Arte.”

OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil-Paris-Japão*. São Paulo, 1969, 58 p.

OLIVEIRA, Brenda Martins. *Olhar para o corpo: um estudo do “nu feminino” de Baptista da Costa do Museu Mariano Procópio e sua relação com a pintura do entre séculos XIX e XX*. 2019, 188 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. In: *a/e Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, 2004, 113-125 p. Disponível em:
<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_craig_owens.pdf> acesso em 23/01/2020.

PANÓPLIA, MENSÁRIO DE ARTE, CIENCIA E LITERATURA, anno I, São Paulo, junho, 1917, nº 1 e 2º edição, 38-40 p. Coluna Arte: “Oscar Pereira da Silva”.

PASTOR, Dom Luis G. *Iconologia o tratado de alegorias y emblemas*. 4 vols. México, Imprenta Económica, 1866.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Editora Mauad/ FAPERJ, 2016, 293 p.

PEREIRA, Ana Carolina de Souza; GEN, Gabriella de Amorim. *Oscar Pereira da Silva e suas representações do feminino*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/ops_feminino.htm> acesso em 27/07/2019.

PESSANHA, José Américo Motta. Despir os nus. In: *O desejo na Academia 1847-1916*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 1991, 136 p.

PINACOTECA DA ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE MEDICINA. São Paulo, Publicação Associação Paulista de Medicina, [2012], p. [91]

PLATÃO. *Diálogos: Georgias, Mnexeno, Eutidemo, Menon, Cratilo*. Madri: Editorial Gredos, c2008. v.2, 61 p.

PROGRAMA CLUB BEETHOVEN: 3.º grande concerto symphonico. Rio de Janeiro, Typographia de G. Leuzinger & Filhos, 1884.

QUATRO GRANDES PINTORES EM SÃO PAULO: *Benedicto Calixto; Paulo do Valle Junior; Pedro Alexandrino; Oscar Pereira da Silva*. Sociarte, São Paulo, [s.d.] p. 32.

REVISTA MUSICAL E DE BELLAS ARTES, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1879, p.5.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. 3 vols., Venetia, 1645, p. 764.

SANTOS, Aline Tosta dos. *A construção do papel social da mulher na primeira República*. In: Coleção Digital da PUC-Rio de Janeiro, [s.d.], [18 p.]. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=14404@1>> Acesso em 13/02/2020.

SILVA, Eliane Pinheiro. *A construção do visível: alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX*. 2017. 217 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008. 358 p.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo, Empresa das Artes, 2006, 181 p.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. 2ª ed., Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, 387 p.

TURIM 1911: vestígios de uma exposição universal. São Paulo: Pinacoteca do estado, 2014. 80 p.

VALLE, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República*

(1890-1930): *da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. 2007. 448 f. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte) - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, Rio de Janeiro, 2007.

VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. 2014, 163 f. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Juiz de Fora, 2012.

ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX*. Recife, Editora Universitária UFPE, 2011, 499 p.

WILDE, L.(org.). *Catálogo Ilustrado da Exposição Artística da Imperial Academia de Bellas Artes do Rio de Janeiro. 1884*, Rio de Janeiro, Typographia e litografia vapor, Lombaertes & Comp., [85 p.]. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egba.pdf> acesso em 22/05/2019.

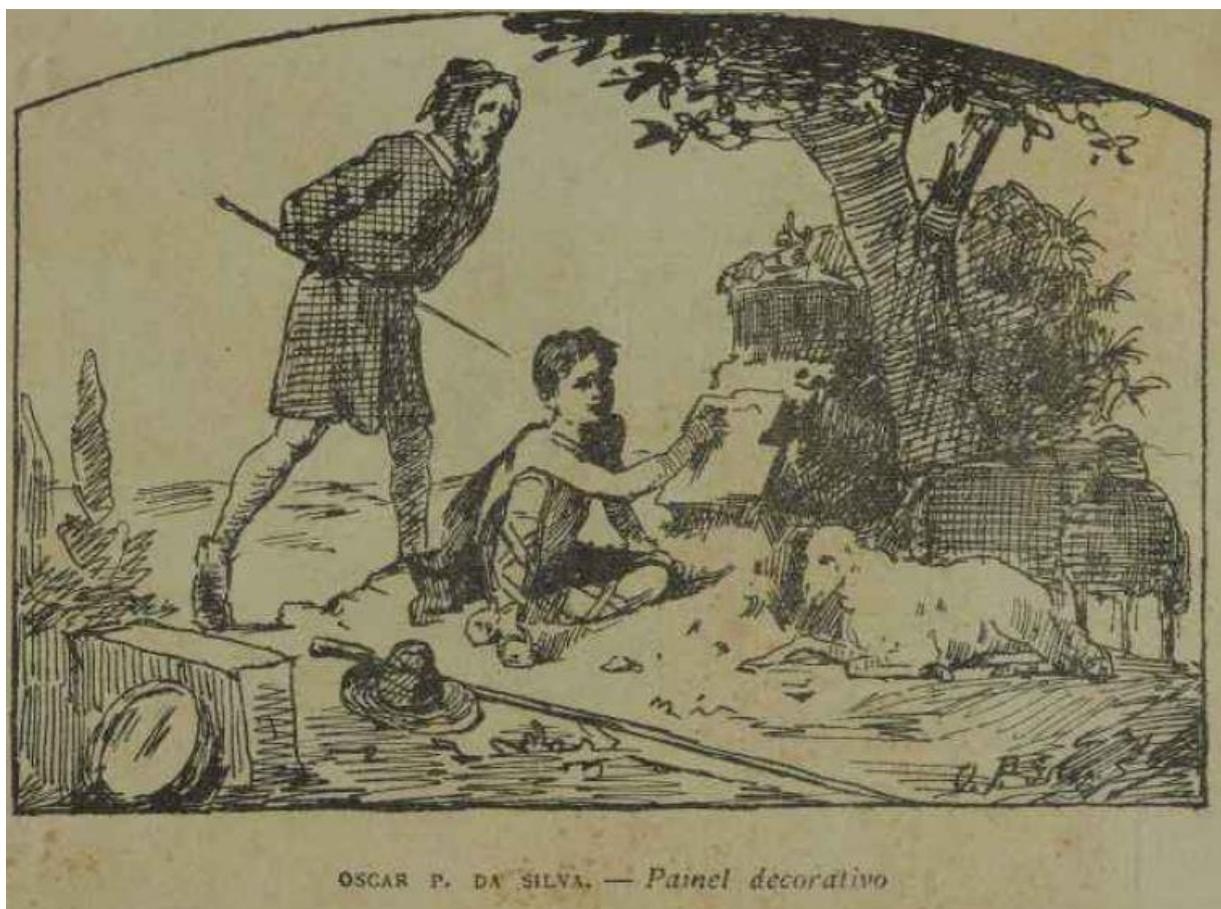
APÊNDICE A – CADERNO DE IMAGENS

FIG – CI -2 - *Figura alegórica* (1910) de Oscar Pereira da Silva



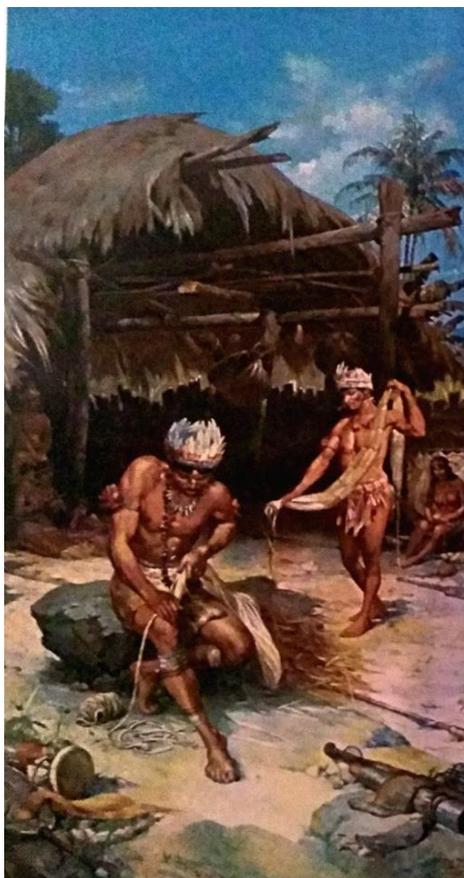
Fonte: Catálogo das Artes Leilões (Brasília, DF). A obra faz parte de acervo particular não identificado.

FIG - CI - 3 - *Alegoria ao Renascimento da arte*, de Oscar
Pereira da Silva



Fonte: DE WILD, 1884, p. [83]. A obra faz parte de acervo não identificado.

FIG - CI - 4 - A indústria do séc. XV; A indústria do séc. XVII; Alegoria a indústria (1903), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: TARASANTCHI, 2006, p. 56; PINHEIRO, 2017, p. 189. As obra compõe a coleção do FAU Maranhão –USP (São Paulo, SP).

FIG – CI - 5 - *Estudo para a sala da Congregação da Escola Politécnica de São Paulo*, de Oscar Pereira da Silva



Fonte: TARASANTCHI, 2006, p. 58. A obra compõe a coleção da sala da Congregação da Escola Politécnica de São Paulo (São Paulo, SP).

*FIG – CI - 6 - Estandarte da Faculdade de Medicina de São Paulo
(1916), de Oscar Pereira da Silva*



Fonte: TARASANTCHI, 2006, p. 54. A obra compõe o acervo da Faculdade de Medicina de São Paulo (São Paulo, SP).

FIG - CI - 7 - *Embarque do café no porto de Santos* (c.1911), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: TARASANTCHI, 2006, p. 58. A obra compõe a coleção do Salão nobre da ESALQ Piracicaba (São Paulo, SP).

FIG – CI - 9 - *Alegoria do algodão* (1916), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: TARASANTCHI, 2006, p. 59. A obra compõe a coleção do Salão nobre da ESALQ Piracicaba (São Paulo, SP).

FIG – CI - 8 - *Uma comédia ambulante nas ruas de Atenas* (1911), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar_Pereira_da_Silva_-_Uma_Com%C3%A9dia_Ambulante_nas_Ruas_de_Atenas.jpg. A obra compõe a coleção do Teatro Municipal de São Paulo (São Pulo, SP).

FIG-CI- 10-A *música; A dança* (c.1910), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: SANTIAGO, 2017, p. 497-498. As obras compõe a coleção do Teatro Municipal de São Paulo (São Paulo, SP).

FIG – CI - 11 - *O sonho de Beethoven*, de Oscar Pereira da Silva



Fonte: FREIRE, 1914, p. [6]. A obra faz parte de coleção particular não identificado.

FIG – CI - 12 - *Cenas do paraíso*, de Oscar Pereira da Silva



Fonte: TARASANTCHI, 2006, p. 53. As obras fazem parte de acervo não identificado.

FIG – CI - 13 - *Alegoria a São Paulo com a Vitória* (1932), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: TARASANTCHI, 2006, p. 54. A obra faz parte de acervo não identificado.

FIG – CI - 14 - *A noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG).