

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Oitocentos

TOMO III

Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal

2ª Edição

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2014



2014

Realização da Publicação

CEFET/RJ

UFRRJ

Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle

Camila Dazzi

Isabel Portella

Projeto Gráfico

Camila Dazzi

Revisão e Editoração

Smirna Cavalheiro/ComTexto

Editoras

CEFET/RJ

DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700
O39

Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª.
Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).- Rio de
Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II.

600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Portugal. 4. Arte – História. I. Valle,
Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel. IV. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-010-5



9 788570 680105



6. Alfredo Roque Gameiro e Oscar Pereira da Silva. Um Diálogo Possível entre Artistas do Velho e Novo Mundo

Carlos Rogerio Lima Junior¹



Na produção dos pintores Alfredo Roque Gameiro (1864-1935) e Oscar Pereira da Silva (1867-1939) – o primeiro português, e o último brasileiro – identificamos algumas obras com temas conexos, sobretudo àqueles sobre episódios da história do Brasil e de Portugal, como as navegações do século XV, a chegada de Cabral em 1500, e também os momentos “decisivos” que antecederam a Independência política em 1822. Neste artigo buscamos traçar uma análise comparativa – ainda que preliminar – entre as obras selecionadas dos dois artistas a fim de se destacar as possíveis divergências e convergências entre tais produções que ambicionaram, cada um ao seu modo, narrar o passado de suas nações a partir de seus pincéis.

A “lythografia” de Roque Gameiro e as telas de Pereira da Silva: a história luso-brasileira pelos pincéis de dois artistas

Alfredo Roque Gameiro, artista renomado por suas aquarelas e seus retratos, frequentou a Escola de Belas-Artes de Lisboa entre os anos de 1881 e 1882², e aproximadamente em 1883³, foi com uma bolsa estatal para a Alemanha,

¹ Mestrando pelo programa de pós-graduação em *Culturas e Identidades Brasileiras* do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), sob orientação da Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni. Agradeço aos funcionários do Setor de Documentação Textual e Iconográfica do Museu Paulista; Setor de “Manuscritos”; “Iconografia”; “Periódicos” e “Obras Raras” da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; Arquivo do Estado de São Paulo; Casa de Portugal de São Paulo, e às informações gentilmente fornecidas por e-mail pelo Museu de Aquarela Roque Gameiro (MARG, Portugal). Cabe um agradecimento especial às profas Ana Paula Simioni, Fernanda Pitta e Michele Fanini, pelas informações compartilhadas que tanto contribuíram para a escrita deste texto.

² ARTHUR, Ribeiro. *Artistas contemporaneos*. Lisboa: Ferin, 1898, p. 11.

³ ABREU, Maria Lucília. *Roque Gameiro: o homem e a obra*. [s/l]: ACD Editores, [s/d], p. 21.

onde foi aprender por três anos⁴ *Lythografia* no Liceu de Artes e Ofícios de Leipzig⁵. Ao longo de sua carreira artística também se dedicou a ilustrar obras literárias, como a edição comemorativa de 1900 d’*Os Lusíadas* (1900), *As pupilas do Sr. Reitor* (1906); e também as de caráter histórico, entre elas *A descoberta do Brasil* (1900), *Quadros da história de Portugal* (1917) e *História da Colonização Portuguesa no Brasil* (1921), só para citar alguns exemplos.

A relação de Roque Gameiro com o Brasil estreita-se ainda no início do século XX quando, em 1908, participou da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, alcançando a premiação máxima⁶. Em 1920, Gameiro, acompanhado de sua filha Helena – também artista – retornaria à capital federal, expondo seus trabalhos tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo⁷. O próprio pintor, em entrevista ao *Jornal da Europa*, destacou que a sua vinda ao Brasil estava atrelada ao novo trabalho para o qual ele iria cooperar, tratava-se de *História da Colonização Portuguesa no Brasil*, que viria ser publicada a partir de 1921 em três volumes.

Do outro lado do Atlântico, e contemporâneo a Gameiro, estava o pintor brasileiro Oscar Pereira da Silva⁸, formado pela Academia Imperial de Belas-Artes na década de 1880 e que prosseguiu os seus estudos na capital francesa, cuja bolsa fora concedida pela sua premiação no conturbado concurso de “Prêmio de Viagem de 1887”, seguindo para a França apenas em 1890⁹. A partir de 1896, estabelece-se em São Paulo, executando diversos trabalhos de caráter histórico, sobretudo a partir

⁴ Existem controvérsias em relação ao tempo em que Gameiro permaneceu no exterior, segundo uma nota de jornal do *Diário Português*, de 6 de agosto de 1935, seriam apenas dois anos a sua estada na Alemanha para os estudos (apud ABREU, Marília, op. cit.).

⁵ ARTHUR, Ribeiro, op. cit., 1898, p. 11-12. Segundo Ribeiro Arthur, ao retornar desta viagem ao exterior, Gameiro tomou a “direção das oficinas lyto graficas da *Companhia Nacional Editora*, sendo depois, em 1894, nomeado professor da Escola Industrial Príncipe Real, ao Rato”.

⁶ MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Pintura portuguesa**: acervo do MNBA. Fundação Cultural Brasil-Portugal. Rio de Janeiro, 1990. (Verbete Roque Gameiro).

⁷ **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira**. v XII. Lisboa/Rio de Janeiro: Editora Enciclopédia Ilustrada, [s/d], p. 134-135.

⁸ Sobre a biografia deste artista ver TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Cia das Artes, 2005.

⁹ NASCIMENTO, Ana Maria T. Cavalcanti. Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. **Anais do Comitê Brasileiro de História da Arte**. São Paulo, 2006. Ver também FORMICO, Marcela Regina. Oscar Pereira da Silva, o último pensionista do Império. In: **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. IFCH, UNICAMP (Orientação: Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos). Campinas, 2012, p. 31-42.

de 1920, quando recebeu as diversas encomendas de telas com temas da história do Brasil e de São Paulo destinadas ao Museu Paulista (popularmente conhecido como Museu do Ipiranga) que estava sendo reestruturado pelo diretor (e historiador) Afonso d'Escragnoille Taunay (1876-1958) para o Centenário da Independência que ocorreria em 1922¹⁰.

Uma primeira aproximação possível entre os dois artistas seria em relação às representações da chegada de Cabral em 1500 à terra que viria a ser o Brasil, seriam elas: *Primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral* [Figura 6.1], de Oscar Pereira da Silva, pertencente ao acervo do Museu Paulista desde 1902¹¹, com o desenho *O desembarque de Pedro Álvares Cabral ao ter descoberto o Brasil em 1500*, de Roque Gameiro.

Produzida no calor do evento do IV Centenário do Brasil em 1900, a tela de Pereira da Silva, possivelmente inspirada na Carta de Pero Vaz de Caminha, representa o momento da primeira descida de Cabral em terra firme. Na tela, os índios à beira da praia acompanham atentamente, e bastante agitados, a chegada do navegador português e de sua tripulação (em posição bastante ativa) inserida na pequena embarcação. No desenho de Gameiro os nativos também observam a chegada dos povos vindos do além-mar que adentram o continente, em destaque a figura de Cabral e o oficial de armadura no grupo que avançam em direção ao interior da praia. A semelhança na estruturação das duas imagens é notável: em ambas os indígenas estão no lado esquerdo da composição, próximos à vegetação e observam a chegada de homens que acabaram de desembarcar.

Entretanto, o desenho de Gameiro e a tela de Pereira da Silva guardam algumas especificidades, sobretudo em relação à representação dos nativos. Enquanto o pintor brasileiro preocupou-se em conferir agitação destes à beira da praia, Gameiro retratou os índios apenas observando aqueles que chegam. Seus

¹⁰ Sobre a atuação de Afonso Taunay no Museu Paulista ver BREFE, Ana Cláudia. **O Museu Paulista: Afonso Taunay e a memória nacional (1917-1945)**. São Paulo: Unesp/Museu Paulista, 2005.

¹¹ O Museu Paulista foi criado em 1893 e aberto ao público em 1895. Segundo o Regulamento de 26 de julho de 1894, determinava-se que, além das coleções de ciências naturais, haveria uma destinada à história nacional, dando destaque à coleta de documentos e artefatos relativos à Independência política e dos envolvidos no evento histórico, como também propunha “lugar para o quadro de Pedro Américo e para outros de assunto de história e costumes pátrios”. **Regulamento do Museu Paulista**, conforme Decreto n. 249, de 26.07.1894, assinado por Bernadino de Campos, presidente do Estado de São Paulo (apud OLIVEIRA, Cecília Helena de. Nos bastidores da cena. In: MATTOS, Cláudia Valladão de. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: EDUSP, 1999B, p. 68.

corpos são ainda mais idealizados¹², de tonalidade bastante escura, e estão nus, ao contrário dos índios de Pereira da Silva, que portam a cinta de penas ao redor da cintura.

Tanto os índios de Pereira da Silva quanto os de Gameiro seguram arcos; podemos ainda notar a presença de mulheres e crianças nas duas representações, sendo que uma das índias em Gameiro segura um papagaio, enquanto o artista brasileiro não incluiu nenhum animal em seu quadro. É preciso rastrear se o desenho de Gameiro circulou de algum modo no Brasil, ou se, o contrário, o quadro de Pereira da Silva serviu de inspiração ao artista português. Ainda é possível estabelecer um diálogo dessa tela de Pereira da Silva com o desenho *Partida de Vasco da Gama para Índia* [Figura 6.2] de Roque Gameiro; temos por hipótese que este desenho seria aquele submetido pelo artista ao Concurso de Pintura de História realizado pela Câmara Municipal de Lisboa, em novembro de 1886, sobre o tema da partida de Vasco da Gama para a Índia¹³.

Como observou Maria de Aires Silveira, a representação de Gameiro, por sua vez, é semelhante à tela *Partida de Vasco da Gama para a Índia*, de Miguel Angelo Lupi (1823-1883), produzida em 1880 durante as celebrações dos 300 anos do aniversário de morte de Camões¹⁴. Gameiro inseriu no pequeno batel o oficial vestido de armadura segurando um estandarte atrás de Vasco da Gama, e omitiu a figura do religioso que aparece em Miguel Ângelo dentro da embarcação de cabeça abaixada.

Na tela de Pereira da Silva o oficial de armadura está dentro da embarcação com o capacete emplumado, assim como em Gameiro, mas o artista brasileiro preferiu retratar esta figura apoiada em uma espada e não ao modo da representação

¹² Tanto Pereira da Silva quanto Roque Gameiro aproximaram-se da convenção mantida por artistas ao longo do século XIX que idealizavam os corpos dos indígenas, pintando robustos e musculosos. De acordo com Maraliz Christo, a arte brasileira deste período, apresentou um índio genérico, “anulado de sua individualidade para abrigar uma força poética, destinada a libertar nossa imaginação para o drama vivido no passado”. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Representação oitocentista dos índios no Brasil. In: PARANHOS, Kátia et al. **História e imagem**: textos visuais e práticas de leituras. Minas Gerais: FAPEMIG/Mercado das Letras, 2011, p. 90.

¹³ SALDANHA, Nuno. **José Malhoa**: tradição e modernidade. Lisboa: Scribe, 2010, p. 202; 205. Agradeço à pesquisadora Lucía Stumpf pelas indicações de livros e catálogos sobre a produção artística portuguesa no século XIX.

¹⁴ SILVEIRA, Maria de Aires. A Pintura de História (1850-1895). In: LAPA, Pedro et al. **Arte Portuguesa do Século XIX**. Museu do Chiado. Catálogo da Coleção. v. 1 (1850-1910). Lisboa, 2000, p. cv. Vale notar que neste concurso saiu vitorioso José Malhoa.

do artista português que segura um estandarte. O oficial pintado por Pereira da Silva se aproxima da postura corporal do oficial da tela de Miguel Angelo Lupi (sobretudo pela posição das penas) que guarda a figura do rei.

Ainda sobre a temática da chegada dos portugueses em 1500 podemos arriscar outra aproximação entre Gameiro e Pereira da Silva. O Museu Paulista possui em seu acervo a tela *Nau Capitânia de Cabral*, de Oscar Pereira da Silva, sem datação. A composição refere-se ao momento relatado na carta de Caminha em que dois índios são levados à presença de Cabral que está sentado e muito bem vestido, portando sobre o peito um grosso colar de ouro¹⁵. Não sabemos ao certo, até o momento estudado, se esta obra foi realizada sob encomenda pelo diretor Afonso Taunay para ser exposta no Museu Paulista.

Em 1900, Gameiro, em parceria de Manuel Macedo, ilustrou o livro *A descoberta do Brasil*¹⁶, e entre todas as imagens que compõem o livro, muitas delas referentes às passagens da Carta de Caminha, inclusive uma que se refere *A primeira missa no Brasil*¹⁷ bastante semelhante à tela *Primeira Missa* (1861) de Vitor Meirelles (1832-1903), o artista português também escolheu retratar o momento em que os índios são levados à presença do capitão. Podemos identificar algumas semelhanças entre as representações dos dois artistas como os religiosos que portam velas atrás da cadeira do Cabral, como também na posição das figuras que apontam para os índios.

Por fim, um último diálogo entre os dois artistas seria entre a tela *Sessão das Cortes de Lisboa*, de Pereira da Silva [Figura 6.3] e o desenho *As Côrtes Constituintes de 1820* [Figura 6.4], de Roque Gameiro publicado em *Quadros da História de Portugal*, livro de 1917¹⁸. A tela de Pereira da Silva fora uma encomenda de Afonso Taunay realizada em 1922 para ser instalada no Salão de

¹⁵ **Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil.** (texto integral). São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 96-97.

¹⁶ FONSECA, Faustino da. *A descoberta do Brasil.* O Século, Lisboa, 1900.

¹⁷ De acordo com Maria Aparecida Ribeiro, Roque Gameiro realizou esta composição a partir de uma ilustração feita por Ernesto Condeixa (1858-1933) para o IV capítulo de “Descobrimiento do Brasil – narrativa de um marinheiro”, publicado em *O Ocidente* (1878). Ao contrário do pintor Vitor Meirelles, Condeixa preferiu impor a marca do Império (um escudo português) pregada na Cruz. RIBEIRO, Maria Aparecida. *A Carta de Caminha na Literatura e na Pintura do Brasil e de Portugal: tradição e contradição.* In: LOPES, Marília dos Santos (org.). **Os Descobrimientos Portugueses nas Rotas da Memória.** Viseu: UCP, 2002, p. 35-36.

¹⁸ CHAGAS, Franco et al. **Quadros da história de Portugal.** Lisboa: Papelaria Guedes, 1917.

Honra do Museu Paulista. Entre todos os espaços existentes no interior do grande edifício, tanto do andar inferior quanto superior, percebe-se que Taunay se deteve, sobretudo, à preparação deste salão para os festejos do Centenário¹⁹. Já na planta de construção do edifício idealizada pelo arquiteto-engenheiro Tommaso Gaudenzio Bezzi (1844-1915) na década de 1880²⁰, à grande sala localizada no segundo andar do edifício era reservada uma atenção especial, pois, além do amplo espaço que receberia uma decoração pomposa, seria ali colocada a tela do afamado artista Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905), *Independência ou Morte!* encomendada pelo próprio governo Imperial em 1886²¹, o qual reforçaria o caráter memorial do edifício em relação ao fato histórico da Independência do Brasil, proclamada na colina do Ipiranga, local onde posteriormente foi erigido o Palácio-monumento.

Apenas na década de 1920, dois artistas, Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti (1872-1923)²², confeccionariam telas para o Salão de Honra com temas e personalidades relacionados à Independência política em 1822, sob encomenda de Taunay. Coube a Failutti, pintor de origem italiana, a confecção do quadro *Imperatriz Leopoldina e seus filhos e Maria Quitéria de Jesus*. Já Pereira da Silva elaborou os painéis *Príncipe D. Pedro e Jorge Avilez a bordo da Fragata União e Sessão das Cortes de Lisboa*, assim como dos retratos dos “vultos da Independência²³”: *D. Pedro I, José Bonifácio de Andrada e Silva, Antonio Carlos de Andrada e Silva, Padre Diogo Feijó e Gonçalves Ledo*, todos estes expostos no Salão de Honra do Museu²⁴.

¹⁹ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O espetáculo do Ipiranga. In: **O espetáculo do Ypiranga: mediações entre história e memória**. Tese (livre-docência). Museu Paulista da USP, 1999a, p. 89.

²⁰ Para uma cronologia sobre o Museu Paulista, desde o tempo da construção da edificação ver GUILHOTTI, Ana Cristina; LIMA, Solange Ferraz de; MENESES, Ulpiano Bezerra de. **As margens do Ipiranga: 1890-1990**. (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu Paulista da USP, 1990.

²¹ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles, op. cit., 1999b, p. 66-68.

²² Pouco se sabe ainda sobre a atuação deste artista na capital paulista. Segundo Cláudia Mattos, Failutti estudou em Udine e na Academia de Veneza, tendo em seguida trabalhado em diversos países europeus, assim como na Venezuela, nos Estados Unidos e no Brasil. MATTOS, Cláudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista**, ano 6, v. 7, n. 007, 2003.

²³ Em 1922, ano das Celebrações do Centenário da Independência, Taunay publicou uma obra intitulada **Grandes Vultos da Independência Brasileira**, no qual eram biografados os 29 “personagens da Independência” que foram retratados para o Museu Paulista por Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti.

²⁴ Além das telas, Taunay reuniu uma série de documentos e objetos pessoais de D. Pedro I e sua família, como também relacionados a eventos da Independência. Sobre a organização do Salão e o seu

A tela *Sessão das Cortes de Lisboa* de Pereira da Silva relembra, segundo Afonso Taunay, “uma sessão agitadíssima das cortes (...) em que Antonio Carlos e os deputados brasileiros fazem frente ao partido recolonizador que quer votar medidas opressivas ao Brasil”²⁵.

O historiador Antonio Penalves Rocha em recente estudo demonstrou como a “recolonização do Brasil pelas Cortes” recebeu atenção de intelectuais ao longo do século XIX e primeiras décadas do século XX, e identificou como muitos deles chegaram a “distorcer” as discussões que ocorreram entre brasileiros e portugueses nas bancadas das Sessões das Cortes de Lisboa em 1822. Como ressalta Penalves Rocha, de fato, durante a Regência de D. Pedro esse neologismo apareceu em alguns documentos oficiais para denunciar o sentido das intervenções das Cortes no Brasil, mas os deputados portugueses, assim que tiveram conhecimento da denúncia, negaram categoricamente que havia um plano para restabelecer a dominação colonial. De acordo com o autor, os historiadores brasileiros e portugueses na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, “lançaram uma pá de cal” sobre as controvérsias e deram como certo que a Independência do Brasil resultara, em última análise, de uma reação ao plano das Cortes. Assim, a noção de que as Cortes pretendiam recolonizar o Brasil se metamorfoseou em fato histórico que encontrou abrigo na História do Brasil por um motivo ideológico: “explicava a Independência como reação dos brasileiros a um inimigo comum externo, contribuindo, portanto, para justificar a existência do Estado Nacional Brasileiro”²⁶.

Desta forma, é significativa a escolha do episódio da Sessão das Cortes para ser representado em tela, tendo em vista o projeto decorativo de Taunay como um todo para o Museu Paulista: do *Hall* de entrada ao Salão de Honra, o que se desejava pôr em evidência seria a atuação dos paulistas ao longo da história do país; assim, dentro deste discurso, se na Colônia os Bandeirantes desbravaram os sertões

caráter celebrativo em relação ao 7 de setembro de 1822, MENESES, Ulpiano Bezerra de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da Memória. In: **Como explorar um museu histórico**. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1992.

²⁵ RELATÓRIO Referente ao anno de 1922 apresentado a 23 de janeiro de 1923, ao Ex.^{mo} Snr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Afonso d'Escragnoille Taunay. **Revista do IHGSP**, Tomo XIV, p. 735, 1926.

²⁶ ROCHA, Antonio Penalves. **A recolonização do Brasil pelas Cortes**: história de uma invenção historiográfica. São Paulo: Unesp, 2008, p. 9, 12.

e foram os responsáveis pela integração do território, no processo de Independência, em 1822, novamente os “bravos paulistas” teriam papel decisivo, pois seriam aqueles que diante os deputados portugueses lutaram pela não “recolonização” do Brasil²⁷.

Em seu *Guia de Secção Histórica*, publicado em 1937, Taunay ainda nos dá outra informação bastante instigante sobre a tela, que complementa àquelas fornecidas em seu *Relatório ao Secretário do Interior do ano de 1922*. Segundo o diretor, “*valendo-se da composição de Roque Gameiro*, representou o artista [Oscar Pereira da Silva] uma sessão agitada das Côrtes”²⁸. Não sabemos ao certo se foi Oscar Pereira da Silva que comentou sobre a existência deste desenho a Taunay, ou se o contrário. No entanto, os estudos sobre o período da gestão de Taunay no Museu Paulista destacam como esse diretor mantinha um intenso controle na preparação das telas, chegando a pedir alterações sempre que achava necessário²⁹.

Como nos ensina Jorge Coli, o procedimento por citações, dentro da pintura de História, era um instrumento legítimo à natureza do gênero³⁰, seria um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurgiria numa outra inter-relação. Nesse sentido, Pereira da Silva apropriou-se do desenho de Gameiro para compor o desenho da Sala onde teria ocorrido a “agitadíssima sessão”, aproveitou a distribuição dos personagens sentados formando um círculo de frente à tribuna, mas também fez algumas alterações significativas. No desenho do artista português, a figura central que está em pé no lado esquerdo da composição aparece na tela de Pereira da Silva do lado direito, invertida, ainda mais na vertical, inclinando-se para a frente, o que acentua a movimentação do personagem. Esta seria a representação de Antonio Carlos de Andrada (1743-1845), irmão de José Bonifácio, como nos

²⁷ Sobre o programa decorativo de Afonso Taunay para o Museu Paulista ver OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O Museu Paulista e o Imaginário da Independência. In: **Museu Paulista: novas leituras**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 1995; MATTOS, Cláudia, op. cit., 2003.

²⁸ TAUNAY, Afonso d’Escragnolle. **Guia da Secção histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937, p. 64. Grifos meus.

²⁹ Sobre essa questão da supervisão de Taunay no trabalho dos artistas contratados ver MATTOS, Cláudia Valladão de, op. cit., 2003; CHRISTO, Maraliz. Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico. **Projeto História: artes da história e outras linguagens**. São Paulo: PUC-SP, 2005B, n. 24; BREFE, Ana Cláudia Fonseca, op. cit., 2005.

³⁰ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005, p. 34.

relata Taunay³¹, que fez frente ao deputado português Borges Carneiro (1768-1837) inserido no lado esquerdo da tela, em pé, entre um grupo de homens que observam tal discussão.

No desenho de Roque Gameiro, os personagens têm os seus gestos um tanto comedidos em relação aos que foram retratados na tela de Oscar Pereira da Silva; este, para conferir agitação à cena, movimentou os braços dos indivíduos para o alto, o que nos permite estabelecer um diálogo possível com a tela *Le serment du jeu de Paume à Versailles le 20 juin 1789* (1791), de Jacques-Louis David (1748-1825)³².

Desta forma, apesar de todas as semelhanças, o artista brasileiro, ao ter se inspirado no desenho de Gameiro, buscou *reelaborá-lo, ressignificá-lo, adaptando-o* para o tema que lhe foi destinado de acordo com a demanda de sua encomenda³³: uma sessão das cortes portuguesa, não a de 1820, como a do desenho do pintor português, mas a de 1822, momento decisivo dentro do discurso museológico de Taunay para o Museu quando se queria legitimar a ação dos paulistas no processo de Independência do Brasil.

Para concluir, Roque Gameiro e Oscar Pereira da Silva contribuíram, a partir de seus pincéis, para fixar em imagens eventos da história luso-brasileira. Um diálogo profícuo entre História e Arte está presente em tal produção que recorria à “verossimilhança”, mas também às regras da “ciência do belo” no momento de se retratar os episódios históricos; tais obras, como bem lembra Ulpiano Bezerra de Meneses, nos reportam às necessidades simbólicas vividas pelo artista e sua sociedade, aos tempos em que foram produzidas e consumidas; são deste modo, fontes preciosas de informação para reconstituir o *imaginário* da sua época³⁴.

³¹ RELATÓRIO Referente ao anno de 1922 apresentado a 23 de janeiro de 1923, ao Ex.^{mo} Sr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Afonso d’Escragnolle Taunay. **Revista do IHGSP**, Tomo XIV, p. 735, 1926.

³² Agradeço a professora Ana Paula Simioni por ter indicado esta tela de David durante um dos nossos encontros de orientação. Para a reprodução desta obra, acessar: www.photo.rmn.fr

³³ Sobre as recriações pictóricas nas telas encomendadas por Taunay, ver LIMA, S. F.; CARVALHO, V. C. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista**; história e cultura material. São Paulo: Universidade de São Paulo, nova série, n.1, 1993.

³⁴ MENESES, Ulpiano Bezerra de. Pintura histórica: documento histórico? In: **Como explorar um museu histórico?** São Paulo: Museu Paulista da USP, 1994, p. 24.



Figura 6.1 - Oscar Pereira da Silva, *Primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral*, 1900.



Figura 6.2 - Alfredo Roque Gameiro, *A Partida de Vasco da Gama para a Índia em 1497*, 1888.

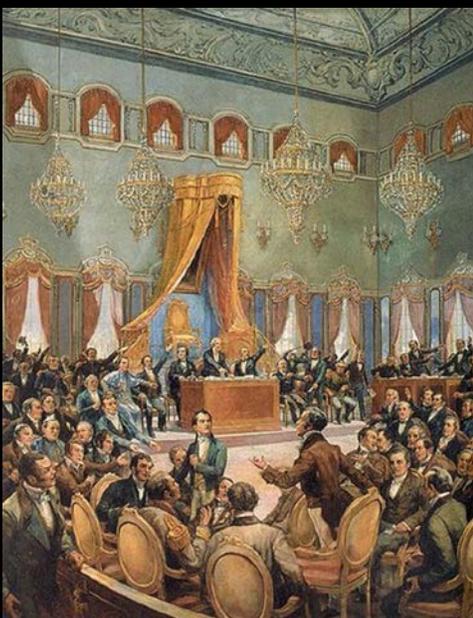


Figura 6.3 - Oscar Pereira da Silva, *Sessão das Cortes de Lisboa*, 1922.



Figura 6.4 - Alfredo Roque Gameiro, *As cortes constituintes de 1820*.