

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

ANNA CAROLINA CARLOTA MIRES

O ARTISTA NEGRO NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES:

O Legado de Estevão da Silva

Rio de Janeiro, 2019

ANNA CAROLINA CARLOTA MIRES

O ARTISTA NEGRO NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES:

O Legado de Estevão da Silva

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa

Rio de Janeiro, 2019

CIP - Catalogação na Publicação

C791a Carlota Mires, Anna Carolina
O Artista Negro na Academia Imperial de Belas
Artes - O Legado de Estevão da Silva / Anna
Carolina Carlota Mires. -- Rio de Janeiro, 2019.
35 f.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2019.

1. Artista Negro. 2. Estevão da Silva. 3.
Academia Imperial de Belas Artes. 4. Racismo. 5.
Afroperspectivismo. I. Leal Azevedo Corrêa,
Patricia, orient. II. Título.

MIRES, Anna Carolina Carlota. *O artista negro na Academia Imperial de Belas Artes: O Legado de Estevão da Silva*. Rio de Janeiro, 2019. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RESUMO

Estudo da presença e atividade de artistas negros no Brasil do século XIX, especialmente no contexto da Academia Imperial de Belas Artes, a partir da perspectiva racial que forjou este século e impactou diretamente na vida dos artistas negros. Busca-se ressaltar fatos que foram omitidos pelo olhar da história da arte e são relevantes para uma compreensão verossímil desse período. O caso do pintor Estevão da Silva (1844 - 1891) marcou a cena artística carioca no gênero natureza morta e na vanguarda dos pintores da época.

Palavras-chave: Afroperspectivismo; AIBA; Artista Negro; Estevão da Silva; Racismo.

AGRADECIMENTOS

Laroyê Exu! Gratidão aos senhores e senhoras do caminho e da comunicação por me guiarem nessa caminhada! Tenho a convicção de que as palavras escritas aqui não darão conta da dimensão do sentimento de gratidão que tenho por cada pessoa que me ajudou a chegar nesse lugar. O lugar da Academia criado para legitimar discursos que não são os que prego, luto, estudo e ensino ao meu filho, mas que preciso aprender para ter o direito de dar luz a novas narrativas e perspectivas.

Gratidão à minha ancestralidade por a cada dia e a cada noite em que pensei em desistir dar-me força e sabedoria para entender que essa é apenas mais uma das lutas que preciso vencer entre tantas outras. Minha avó, Hilda Fontes da Silva, mulher, indígena, empregada doméstica que cunhou em mim a força para conquistar o que é meu, sem nenhum romantismo, mas com o realismo de quem viu e viveu lutas diárias pelas quais ela queria que eu não passasse. Hoje entendo, vó, cada palavra dita por ti que passei tanto tempo desconhecendo seu real significado. Minha mãe, amorosa como uma filha de Oxum e firme como a rocha de Xangô deu conta por 34 anos, meu atual tempo de existência, pela escolha que fez: me parir. Brigou com tudo e todos, e inclusive comigo, para que eu chegasse nesse lugar e pudesse voar cada vez mais alto. Sempre falei para ela e, agora tenho a oportunidade de deixar registrado na história, que só tenho forças de estar em qualquer lugar no mundo e enfrentar o maior dos obstáculos porque sei que ela existe. A minha irmã preferida e única por me amar, me respeitar, por me ajudar e por cuidar da nossa mãe diariamente com amor. Caso você queira ocupar o espaço acadêmico estarei de mãos dadas contigo e aplaudindo de pé, assim como torce por mim hoje. E, finalmente, mas não menos importante, a todas as mulheres ancestrais que me acolheram, me nutriram, me repreenderam para que eu alcançasse mais uma vitória. A Nanã, Oxum, Iemanjá, Iansã e todas as iabás gratidão por serem força e morada em mim, as senhoras da minha existência.

Aos amigos que enfrentaram comigo essa caminhada de autoconhecimento: Fernando, Diogo Barroso, Kaká Portilho, Renata, Beth, Sandra Tinoco, D. Rogéria, Tiago Chaim, Iya Jacqueline, Iya Wanda, Vânia Carla, meus colegas de trabalho na Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, a minha família emprestada – Dinda, Tio Jorge, meus primos –, e tantas outras pessoas que passaram na minha caminhada e que contribuíram em algum nível para que eu chegasse aqui: Gratidão.

A minha orientadora Patrícia Corrêa que foi fundamental e especial para a construção dessa monografia e que conduziu sabiamente o meu processo de escrita, sendo tolerante e leve em cada momento em que não acreditei na minha escrita.

A banca examinadora composta por Erica Portilho e Ana Mannarino.

Gratidão ao meu filho Bento Meireles Carlota Mires, seu nome foi composto pelo sobrenome de todas as matriarcas materna e paterna para que nunca esqueça de onde é sua origem. Menino que mudou o meu norte e ressignificou meu olhar para a vida me apresentando a essência do sentimento de amor.

Gratidão aos pretos e pretas velhos, erês, caboclos e caboclas, encantados e aos orixás por me despertarem para o compromisso que tenho com o meu corpo, com a minha história e com a espiritualidade. Axé

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Jean-Baptiste Debret, <i>Aplicação do Castigo do Açoite</i> , c. 1830.	9
Figura 2: O castigo do bolo. Jean-Baptiste Debret, <i>Loja de sapateiro</i> , c. 1830.	9
Figura 3: O instrumento de tortura “anjinho”	10
Figura 4: Fotografia anônima. Liceu de Artes e Ofícios, Salvador, BA, final do século XIX	18
Figura 5: Jacopo Barbari, <i>Perdiz e Armas</i> , 1504	22
Figura 6: Pereira Neto, “O pranteado artista Estêvão Silva”, <i>Revista Ilustrada</i> , 1891	24
Figura 7: Estevão da Silva, sem título, 1889, óleo sobre tela, 61 x 30 cm, coleção particular	25
Figura 8: Estevão da Silva, <i>Natureza morta com abacaxi e fruteira</i> , óleo sobre tela, 65 x 81 cm	28
Figura 9: Estevão da Silva, <i>Retrato do Pintor Castagneto</i> , 1880, óleo sobre tela, 45 x 37 cm, acervo Museu Nacional de Belas Artes	30
Figura 10: Estevão da Silva, sem título, 1891, óleo sobre tela, 29 x 44 cm, coleção particular....	31

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. REFLEXÕES INICIAIS SOBRE O NEGRO NO BRASIL DO SÉCULO XIX E NA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA	4
3. O ARTISTA NEGRO NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES NO BRASIL	14
4. O LEGADO DE ESTEVÃO DA SILVA ATRAVÉS DAS SUAS OBRAS	22
5. CONCLUSÃO	32
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33

1. INTRODUÇÃO

Somos colonizados. E não podemos entender o país e sua história sem entender os alicerces que fundaram o conceito de nação, o conceito de sociedade e, principalmente no caso brasileiro, as teorias raciais que influenciaram a vida, a política e a economia. O esforço de admitir essa posição demanda resignada humildade e pode representar um passo fundamental para "novas" e fascinantes histórias. Ao fazê-lo, no entanto, deparei-me com a necessidade de um conhecimento mínimo sobre características da história e da cultura africana que uma vida de estudos eurocentrados não me havia propiciado.

Somos resultado de uma metrópole. Somos o resultado da criação de um outro, seguindo os mandos e desmandos de uma(s) nação(s) que não via(m) o país como um futuro, mas como um presente para enriquecer e explorar. Essa história é em geral narrada por uma única visão. No início dessa busca marginal da realidade dos fatos, percebi que as fontes que me deram a base para fundamentar a defesa de outra visão também haviam sido forçadas a recorrer a outras fontes, muitas primárias, *in locu*, para que uma outra realidade fosse revelada. Ou seja, os livros não contam essa outra história. Portanto, não haverá novas reflexões na história da arte brasileira se um novo olhar não for despertado. Um sopro no sentido de uma nova perspectiva para a história do artista brasileiro.

Numa busca de conhecer e compreender o artista negro na história da arte no Brasil, surgiram diversas indagações – com uma pitada de indignação: houve artistas negros na Academia Imperial de Belas Artes? Sim. Muitos. Resposta fácil de confirmar, considerando que antes da AIBA havia as corporações de ofícios onde a burguesia local encomendava peças de artes – pintura e escultura. Muitas dessas corporações eram formadas por homens negros, uma vez que a arte era considerada de menor valor por ser uma técnica manual. Para a sociedade na época, profissões como advogado e médico, essas sim eram destinadas aos intelectuais. Prevalecia a ideia de que para se realizar o trabalho manual estava totalmente dissociado o uso do trabalho mental, da inteligência. Portanto, o trabalho manual era relegado aos que tinham, supostamente, capacidade inferior.

O período do surgimento da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro acontece entre 1816 a 1826, a partir da chegada da Missão Francesa. Nessa época, instaura-se no país um ensino artístico aos moldes da Europa, baseado na tradição clássica. Porém, o mais importante é que com o estabelecimento dessa formação técnica pela academia, o artista ganha outro estatuto daquele herdado do mundo colonial. Emanuel Araújo, em seu livro *A Mão Afrobrasileira*, afirma

que nesse momento o artista ganha o status de intelectual. Essa união foi fundamental para o aprimoramento da técnica europeia à regionalidade local, visto que a técnica estrangeira não conseguiria por si só retratar a experiência local. A partir daí o lugar do negro no campo da arte ganha uma nova dimensão na sociedade brasileira.

O ser humano negro escravizado era tratado desde a mendicância à prostituição, de onde vinha considerável parcela dos rendimentos das famílias da classe média urbana. Esse era o quadro moral do escravismo, apenas a cinco anos da abolição. Negros cegos e leprosos tinham valor maior no mercado do que os saudáveis, por servirem como mendigos aos burgueses na rua. Os senhores desses escravizados não precisavam se preocupar com moradia e alimentação, pois eles não entravam na casa grande a fim de não infectar a família nem os demais escravizados, morando nas ruas. Cem milhões de negros foram arrancados da África, desestabilizando sociedades inteiras, fazendo desaparecer povos, corrompendo outros e condenando os africanos a estagnarem no tempo. Tudo no Brasil girou em torno desse sistema econômico. O nosso chão fértil está ensopado de sangue negro. Sem esse dado não se entende o Brasil.

É nessa realidade que artistas como Estevão da Silva, Firmino Monteiro e Antônio Rafael Pinto Bandeira estudaram na Academia, ganhando prêmios de viagens e tendo suas obras apresentadas em exposições no Rio de Janeiro ao imperador por seus excelentes trabalhos. Personagens que são raramente citados na história da arte brasileira, cuja contribuição é importante para entendermos a perspectiva da história narrada até hoje. Só assim poderemos construir novas narrativas que sejam mais plurais.

Através de pesquisas bibliográficas e documentais, historiadores como Emanuel Araújo comprovaram e trouxeram luz ao impacto artístico-social dessas obras na sociedade de sua época, mostrando a importância desse legado para a historiografia da arte hoje, para além de responder à minha primeira pergunta tão rasa. Roberto Conduru (2007), no livro *Arte Afro-brasileira*, descreve um diálogo entre a afrodescendência do Brasil e sua vinculação estética e cultural na história da arte. Num dos capítulos do livro, ele afirma que o diferencial maior de nossa arte acadêmica é o valor do componente africano na formação da cultura brasileira. Ao invés de ser degeneradora, a miscigenação étnica é paradigma e emblema das relações artísticas. Entretanto, é preciso ver como, no Brasil, esse interesse por questões culturais afro-descendentes foi de segundo grau, em boa parte estimulado e filtrado pela valorização europeia das culturas entendidas até então como primitivas, além de não estar isento de preconceitos.

Portanto, para estudo de caso escolho o pintor carioca Estevão Roberto da Silva, homem negro, especialista em natureza morta e reconhecido pela excelência do seu trabalho por seus pares, professores e críticos. Entretanto, nenhuma dessas qualidades garantiu a Estevão o direito por lei

de existir como sujeito, buscando na AIBA a chance de ser reconhecido e aprovado. Nas pesquisas realizadas, o que chama atenção é que ele não é amplamente estudado, pesquisado e difundido no meio acadêmico, mesmo que hoje a crítica de arte reconheça esse artista negro como ícone do oitocentos no gênero. Nem na Escola de Belas Artes, onde as pesquisas partem desse desejo de conhecimento, cada vez mais pelos alunos do que de fato pelos professores. Estevão é somente um caso dos catorze que tive a oportunidade de pesquisar, mas neste trabalho meus interesses me conduziram a ele.

2. REFLEXÕES INICIAIS SOBRE O NEGRO NO BRASIL DO SÉCULO XIX E NA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA

negro

ne·gro

adj

1 Que tem a cor mais escura de todas, como o piche e o carvão.

2 Que se refere a pessoa de etnia negra.

3 Que não tem luz; completamente escuro e sombrio.

4 Que está encardido; preto: As chaminés ficaram negras com a fumaça.

5 FIG Que é triste ou lúgubre: Vi uma capela negra ao longe.

6 FIG Que anuncia infortúnios; nefasto: Futuro negro.

7 FIG Que inspira medo ou pavor; tenebroso: Durante o ataque aéreo, viveram um dia negro.

8 Que revela crueldade ou sordidez; perverso: Seus feitos negros assustavam toda a comunidade.

9 FÍS Que absorve toda luz que nele incide: Corpo negro. (NEGRO, 2019)

Civilizações têm seu imaginário marcado por mitos: narrativas que transmitem determinado conhecimento sobre sua sociedade.

Agora, o que é um mito? A definição de dicionário seria: História sobre deuses. Isso obriga a fazer a pergunta seguinte: Que é um deus? Um deus é a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo – os poderes do seu próprio corpo e da natureza. Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo. Mas há também mitos e deuses que têm a ver com sociedades específicas ou com as deidades tutelares da sociedade. Em outras palavras, há duas espécies totalmente diferentes de mitologia. Há a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. E há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular. Você não é apenas um homem natural, é membro de um grupo particular. Na história da mitologia europeia é possível ver a interação desses dois sistemas. (CAMPBELL, 1990, p. 37)

Carl Jung, psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica, traz na construção do seu pensamento a ideia de uma estrutura cognitiva evoluída que ele chamou de arquétipo. Os arquétipos são padrões simbólicos que formam a base dos mitos em quaisquer civilizações. Ou seja, são imagens que personificam questões e/ou sentimentos que sejam comuns em diferentes povos em distintas épocas. Segundo Jung, um dos objetivos da construção do mito em determinada sociedade é o desenvolvimento psicológico desse grupo.

Esses símbolos [mitológicos] provêm da psique; eles falam de e para o espírito. E eles são de fato os veículos de comunicação entre as profundidades mais profundas de nossa vida espiritual e essa camada relativamente fina de consciência pela qual governamos nossas existências na luz do dia. (CAMPBELL, 1990, p. 6)

No caso da civilização ocidental, foram os mitos gregos que tiveram essa função. Histórias com disputas de poder, guerras e conceitos sociais bem marcados reunidos uma coleção de narrativas que se refletiram diretamente nas artes. Foi através desse modo de pensar e agir que o homem branco estabeleceu a sua forma de exercer poder sobre os diferentes dele. Os diferentes de cor, de pensamentos, de costumes, de crença, de linguagem e de religião, dando origem a pensamentos que, muitos séculos depois, ainda alimentam movimentos racistas como a KKK (Klu Klu Klan) nos Estados Unidos da América, por exemplo, que tem seu primeiro grupo criado em 1865. Ressalto que o conceito de homem branco tem significados diferentes dependendo do lugar, da época e de quem fala, por isso é etno-sêmico, político-ideológico e não biológico. Ainda que na medicina genética moderna o conceito de raça branca e raça negra seja infundado, o fenótipo do homem de pele preta ou branca é um critério social relevante na construção da sua identidade, bem como do seu lugar na sociedade.

Uma outra possibilidade de forjar o imaginário de uma sociedade é pela maneira como contamos a sua história. Por isso, a disciplina História nas escolas é tão importante na formação do cidadão, pois através dela o ser social construirá suas raízes e, portanto, quem ele é e quem os outros são, ou seja: a sua identidade. O estudo dessa disciplina no Brasil ainda é baseado no conhecimento eurocêntrico, ou seja, uma narrativa contada através dos olhos da Europa, colonizadora do Brasil e da África. Existe um ditado popular brasileiro que diz: quem conta um conto aumenta um ponto. Quando escrita pelos colonizadores, essa história exalta todos os pontos fortes de quem conta, omite as fortalezas de seu inimigo/colonizado e justifica o que pode gerar conflitos. E assim é criada a teoria da supremacia branca em detrimento do homem negro. A construção da inferioridade do continente africano se dá, no plano discursivo, buscando fundamentar-se nas dimensões moral, filosófica e religiosa. Alguns pensadores europeus marcam essa produção discursiva: Voltaire, George Cuvier, David Hume, Immanuel Kant, Friedrich Hegel, entre outros tantos.

Nesse caminho, chamo atenção à universalidade que sustenta o modo como é contada a história, tanto mundial quanto a própria história brasileira. Em contraponto a esse conceito de universalidade, temos o que para mim converge com o que seria um ideal de perspectiva histórica, o conceito de pluriversalidade trazido pelo filósofo sul-africano Mogobe Ramose (2011). Nele deixa-se de lado o pensamento de uma unidade histórica e se propõem diferentes perspectivas dando luz a outras possibilidades de narrativas. Ou seja, é o reconhecimento de que todas as visões devem ser válidas, apontando como equívoco o privilégio de um único ponto de vista. Assim, os conflitos geopolíticos enfrentados entre europeus e africanos invisibilizariam sistematicamente o pensamento africano, que seria uma outra versão da narrativa, com o mesmo peso das demais

formas possíveis. O filósofo Charles Mills diz que “nas ciências humanas, a filosofia é a área mais branca”. Ainda nessa linha de pensamento, Ramose ratifica que

Reivindicar que só há uma filosofia ‘universal’ sem cultura, sexo, religião, história ou cor, é afirmar que a particularidade é um ponto de partida válido para a filosofia. (...) Em termos pluriversais, a filosofia é o conjunto da multiplicidade de filosofias particulares. (RAMOSE, 2011, p. 6).

O conceito dominante de universalidade, que vai sendo desconstruído homeopaticamente, exclui várias formas de mitos e acarreta um grave problema para a formação do pensamento social. Como exemplo, cito um trecho do texto *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* de Immanuel Kant ao referir-se a David Hume, que mostra sua postura racista e excludente:

Os negros da África carecem por natureza duma sensibilidade que se eleva acima do insignificante. O Sr. Hume desafia o que lhe apresente um exemplo de um negro que mostre talento, e afirma que entre os centos de milhares de negros transportados a terras estranhas, apesar de muitos terem obtido a liberdade, não se encontrou um único que tenha criado alguma coisa grande na arte, na ciência ou em qualquer outra coisa honrosa, enquanto entre os brancos é frequente o caso dos que, pelas suas condições superiores, sobem de um estado humilde e conseguem uma reputação vantajosa. Tão essencial é a diferença entre estas raças humanas que aparece tão grande nas faculdades espirituais como na cor. A religião dos fetiches, espalhada entre eles, é uma espécie de culto idólatrico que cai no insignificante (KANT apud PIZA; PANSARELLI, 2017, p. 273)

A supremacia branca é um pensamento forjado a partir de uma única história, associado ao pensamento evolucionista que chega ao Brasil no século XIX com o lastro de séculos de escravidão, base da economia colonial e do Império Brasileiro iniciado em 1822. Segundo o livro *O espetáculo das raças*, “o termo raça é introduzido na literatura mais especializada em inícios do século XIX por George Cuvier, inaugurando a ideia da existência de heranças físicas permanentes entre os vários grupos humanos” (SCHWARCZ, 1993, p.47). Cuvier tinha pensamentos racistas e teve influência nos debates raciais brasileiros.

Portanto, diante desse privilégio de discursos dos homens brancos, surge o conceito de epistemicídio, utilizado por Renato Nogueira, professor de filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, que caracteriza o extermínio das maneiras de conhecer e agir dos povos africanos, silenciando suas experiências, conhecimento e verdade. Muitos pensadores vêm contribuindo para a desconstrução da universalidade e da supremacia branca. Cheikh Anta Diop (1923-1986) foi um polímata senegalês formado em física, filosofia, química, linguística, economia, sociologia, história, egiptologia, antropologia, versado em diversas disciplinas e técnicas científicas modernas. A partir das pesquisas de Louis Leakey em arqueologia pré-histórica, fundamentou que a origem da humanidade aconteceu na África e que todas as etnias humanas surgiram a partir desse tronco em função de mudanças climáticas e ambientais ocorridas

durante a última era Glacial. Mesmo com outras correntes que tentam desacreditar o trabalho de Diop, entendendo que no campo da proto-história não é correto dar como definitiva qualquer conclusão encontrada uma vez que a descoberta de um fóssil pode redesenhar toda narrativa construída até aquele momento, sua tese apresentada em 1974 na UNESCO levanta a questão de uma intencionalidade racial na justificativa para a escravização dos africanos e dos índios americanos por parte dos europeus.

Estudos afrocentrados, compostos não só pelas teorias de Diop como pelas de Boubacar Namory Keyta, doutor (Ph.D. em 1977) em ciências históricas pela Universidade Estatal de Leningrado, atuando principalmente sobre a temática na área da Antropologia, por exemplo, saíram do lugar comum e foram em busca de novas perspectivas para preencher as lacunas na história hegemônica como a conhecemos. A Afrocentricidade, “um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre a sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” (ASANTE, 2009, p. 93) é uma teoria em que o ser humano africano é localizado no centro da discussão a partir de um problema universal. Neste trabalho não tenho a pretensão de inversão de papéis, substituir um olhar eurocêntrico por um afrocêntrico, mas de contribuir para um processo que é maior do que esta monografia pode alcançar, trazendo alguns indícios que possam relativizar a narrativa da história da arte brasileira, tal como ela é contada hoje. Pensar a África numa narrativa endógena significa descrevê-la, pensá-la, analisá-la e só então estabelecer uma relação histórica múltipla, multifacetada com outras sociedades, culturas e civilizações, tendo sempre presente as interseções, bem como suas relações. Isso é primordial para que não se homogeneizem as realidades africanas.

Interessa-me pensar o continente africano como possuidor de uma autonomia histórica, política, econômica e cultural, podendo a sua história ser narrada e contada pelos próprios africanos, potencializando uma emancipação intelectual sem rejeitar ou denegar as historicidades de outras sociedades e povos, e muito menos as múltiplas conexões que se foram tecendo no continente africano. Acredito no perspectivismo amplo como um caminho de pesquisa para termos uma pluralidade de pensamentos e, conseqüentemente, uma diversidade de possibilidades de olhares para compreender a história da humanidade. Sem a pretensão de eleger a melhor visão e sim, de sinalizar um caminho com possibilidade viável para enxergar o desenvolvimento sociocultural difundindo caminhos reais de pesquisa.

É preciso, portanto, lembrar a história do ser negro e da escravização no Brasil, repensando a narrativa construída. Em busca de matérias-primas e mão de obra barata para suas regiões coloniais, os europeus fizeram um caminho imperialista mercantil. Na África, essa mão de obra ao invés de ser remunerada pelos serviços prestados, foi arrancada de suas terras para as colônias

na América. Esses africanos eram sequestrados, colocados em navios por meses para cruzarem o oceano Atlântico sem qualquer tipo de salubridade, contato com sua família, com sua língua e costumes, sendo capturados para o trabalho servil. Ao chegarem à América, eram separados de seus grupos linguísticos para evitar a comunicação e minar ainda mais a força que restava a esses homens e mulheres. Importante entender o poder da língua materna na unidade de um povo, pois é através dela que compreendemos o mundo, como uma espécie de íris que decodifica tudo que recebemos e gera sentimento de pertencimento. Franz Fanon, no seu livro *Pele Negra, Máscara Branca*, menciona a importância da língua materna na construção do indivíduo. Para ele, “uma vez que falar é existir absolutamente para o outro”, expõe um princípio de existência e de pertencimento a sociedade: “Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (FANON, 2008, p.33). A língua traz um fardo cultural e esse ser negro é partido por conta disso. Ele se torna uma pessoa esquarterada. Um ser dos escombros, como afirma Mbembe.

Nesse contexto, os já escravizados eram vendidos aos senhores como mercadoria, podendo ser alugados, confiscados, emprestados, punidos e castigados, perdendo automaticamente o direito sobre suas próprias vidas. Seus bens materiais não lhe pertenciam mais e nem podiam ser doados.

Antes de romper o sol, os negros eram despertados através das badaladas de um sino e formados em fila no terreiro para serem contados pelo feitor e seus ajudantes, que após a contagem rezava uma oração que era repetida por todos os negros. Após ingerirem um gole de cachaça e uma xícara de café como alimentação da manhã, os negros eram encaminhados pelo feitor para os penosos labor nas roças, e às oito horas da manhã o almoço era trazido por um dos camaradas do sítio em um grande balaio que continha a panela de feijão que era cozido com gordura e misturado com farinha de mandioca, o angu esparramado em largas folhas de bananeiras, abóbora moranga, couve rasgada e raramente um pedaço de carne de porco fresca ou salgada que era colocada no chão, onde os negros acocoravam-se para encher as suas cuias e iam comer em silêncio. Após se saciarem os negros cortavam o fumo de rolo e preparavam sem pressa os seus cigarros feitos com palha de milho, e após o descanso de meia hora os negros continuavam a labuta até às duas horas quando vinha o jantar, e ao pôr do sol eram conduzidos de volta à fazenda onde todos eram passados em revista pelo feitor e recebiam um prato de canjica adoçada com rapadura como ceia e eram recolhidos a senzala. E em suas jornadas diárias, os negros também sofrem os mais variados tipos de castigo nas cidades o principal castigo era os açoites que eram feitos publicamente nos pelourinhos que se constituíam em colunas de pedras erguidas em praças pública e que continha na parte superior algumas pontas recurvadas de ferro onde se prendiam os infelizes escravos. (GARAEIS, 2012)

É possível ver o tratamento dispensado aos escravizados no Brasil através da obra de Jean-Baptiste Debret, como registro histórico da aplicação do castigo do açoite.

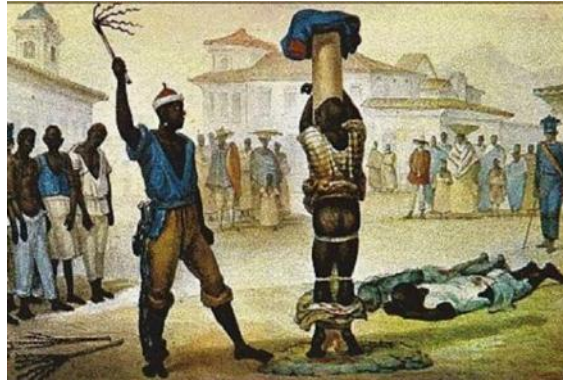


Figura 1 - Jean-Baptiste Debret, *Aplicação do Castigo do Açoite*, c. 1830.

E cujas condenações à pena dos açoites eram anunciadas pelos rufos dos tambores para uma grande multidão, que se reunia para assistir ao látigo do carrasco abater-se sobre o corpo do negro escravo condenado para delírio da multidão excitada que aplaudia, enquanto o chicote abria estrias de sangue no dorso nu do negro escravo que ficava à execração pública.

E um outro método de punição dado aos negros foi o castigo dos bolos que consistia em dar pancada com a palmatória nas palmas das mãos estendidas dos negros, e que provocavam violentas equimoses e ferimentos no epitélio delicado das mãos. (GARAEIS, 2012)



Figura 2 - O castigo do bolo. Jean-Baptiste Debret, *Loja de sapateiro*, c. 1830.

Em algumas fazendas e engenhos, as crueldades dos senhores de engenho e feitores atingiram a extremas e incríveis métodos de castigos ao empregarem no negro o anavalhamento do corpo seguido de salmoura, marcas de ferro em brasa, mutilações, estupros de negras escravas, castração, fraturas dos dentes a marteladas e uma longa e infinita teoria de sadismo requintado. No sul do Brasil, os senhores de engenhos costumavam mandar atar os punhos dos escravos e os penduravam em uma trava horizontal com a cabeça para baixo, e sobre os corpos inteiramente nus, eles untavam de mel ou salmoura para que os negros fossem picados por insetos. E através de uma série de instrumentos de suplícios que desafiava a imaginação das consciências mais duras para a contenção do negro escravo que houvesse cometido qualquer falha, e no tronco que era um grande pedaço de madeira retangular aberta em duas metades com buracos maiores para a cabeça e menores para os pés e as mãos dos escravos, e para colocar-se o negro no tronco abriam-se as suas duas metades e se colocavam nos buracos o pescoço, os tornozelos ou os pulsos do escravo e se fechava as extremidades com um grande cadeado. O vira mundo era um instrumento de ferro de tamanho menor que o tronco, porém com o mesmo mecanismo e as mesmas finalidades de prender os pés e as mãos dos escravos. O cepo era um instrumento que consistia num grosso tronco de madeira que o escravo

carregava à cabeça, preso por uma longa corrente a uma argola que trazia ao tornozelo. O libanto era um instrumento que prendia o pescoço do escravo numa argola de ferro de onde saía uma haste longa que poderia terminar com um chocalho em sua extremidade e que servia para dar o sinal quando o negro andava, ou com as pontas retorcidas com a finalidade de prender-se aos galhos das árvores para dificultar a fuga do negro pelas matas. (GARAEIS, 2012)

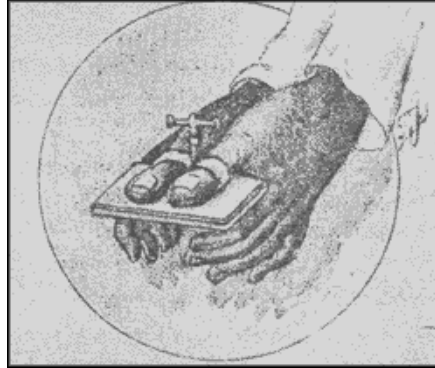


Figura 3 - O instrumento de tortura “anjinho”.

As gargalheiras eram colocadas no pescoço dos escravos e dela partiam uma corrente que prendiam os membros do negro ao corpo ou serviam para atrelar os escravos uns aos outros quando transportados dos mercados de escravos para as fazendas, e através das algemas, machos e peias os negros eram presos pelas mãos aos tornozelos o que impedia do escravo de correr ou andar depressa, com isto dificultava a fuga dos negros, e para os que furtavam e comiam cana ou rapadura escondido era utilizado a máscara, que era feita de folhas de flandres e tomava todo o rosto e possuía alguns orifícios para a respiração do negro, com isto o escravo não podia comer nem beber sem a permissão do feitor. Os anjinhos eram um instrumento de suplício que se prendiam os dedos polegares da vítima em dois anéis que eram comprimidos gradualmente para se obter à força a confissão do escravo incriminado por uma falta grave. (GARAEIS, 2012)

Essas formas de submissão estabelecidas pelo sistema mercantilista capitalista europeu foram enraizadas na historiografia brasileira em virtude da falta de profundidade teórica. Elisa Larkin Nascimento elucidada que “essa fixação da imagem do negro e da negra como escravizados perpetua uma subalternização que distorce as verdadeiras vias para compreender a história dos africanos na diáspora e de suas inter-relações históricas em outras sociedades” (NASCIMENTO apud BONFIM, 2009, p. 222). Portanto, isso significa dizer que também é necessário um olhar para além da escravização a fim de se compreender com outras perspectivas esse contexto histórico social, para que novas reflexões venham à tona.

No período da fundação da Academia Imperial de Belas Artes, pelo decreto de lei em 12 de agosto de 1816, o tráfico negreiro vivia um período áureo tornando-se cada vez mais um comércio lucrativo e produtivo. Mesmo em 1888, com a abolição da escravização, medida meramente político-econômica, não houve significativa mudança nas estruturas sociais brasileiras, indesejada pelas elites locais que se beneficiavam do *status quo*. Entretanto, muitas pessoas negras

ousaram lutar e, sim, redigir textos e propostas para conduzir essa abolição da melhor forma para os escravizados, inclusive com medidas de reparação e inserção na sociedade.

É dentro desse contexto que se estabelece a ideologia da supremacia branca no Brasil. Em *A identidade contraditória da mulher negra brasileira*, Vânia Maria da Silva Bonfim afirma, com base no pensamento de Carlos Moore: “Não concebo os fenômenos do racismo e do sexismo como produtos de uma construção ideológica. Ao contrário, compreendo-os como ‘formas de consciência historicamente estruturadas’” (BONFIM, 2009, s/p). Para Silvio de Almeida, racismo “é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios, a depender ao grupo racial ao qual pertençam” (DE ALMEIDA, 2018, p. 25). Para este autor, assim como para mim, o racismo é conscientemente reproduzido e se baseia em várias teses desenvolvidas para corroborar a supremacia branca e a miscigenação como única forma de evolução para os negros. Nesse mesmo contexto, constrói-se o discurso da democracia racial, uma tentativa de transferir ao ser negro a crença de que apenas através de seu esforço ele poderia alcançar as mesmas oportunidades e resultados no mercado de trabalho e na vida que um homem branco. Essa narrativa tem sido defendida e mantida pelo Estado, normalizando a violência racial cometida no Brasil. Ainda citando Almeida (2018), o racismo é institucionalizado no imaginário brasileiro. E essa forma de pensar está cristalizada, sendo necessária uma mudança nesses paradigmas para que, além de medidas reparatórias, uma ideologia se contraponha para uma mudança real das crenças sociais.

Não há dúvida da exclusão do negro na sociedade brasileira e, conseqüentemente, são necessárias políticas afirmativas eficazes para contrapor essa realidade, com oportunidade efetiva de caminhos para que haja uma mobilidade social. Entre 60 e 70% dos brasileiros que vivem na pobreza são negros, segundo dados da última década do século XX (HENRIQUES, 2001). O artigo 5º da Constituição Federal trata da isonomia, princípio base de tratamento igualitário dos cidadãos brasileiros independente de etnia, recurso financeiro ou nível educacional. Mas, diante da construção político social do Brasil, falar de isonomia é desconsiderar que o ponto de partida de um homem, branco, rico não é o mesmo de um homem, negro, pobre oriundo de favela. Tratar igualmente seres desiguais, ainda que confronte a constituição, não é minimamente coerente. Daí a importância de políticas afirmativas que de fato sejam relevantes para dar conta do nível de desigualdade dos povos afropindorâmicos, termo usado por Nego Bispo para designar os povos traficados para América do Sul e os ameríndios.

A arte e a história da arte têm papel fundamental nessa mudança. A arte está conectada direta e indiretamente aos fatores históricos e sociais que definem intrinsecamente a sociedade,

cujos desenvolvimentos fomenta e norteia a arte. Portanto, a arte é uma construção social. Uma oportunidade ímpar de transformar o negro e seu legado, tornando-os protagonistas de suas histórias, sem nenhuma pretensão de inversão dos papéis de poder, ou seja, sem a intenção de colocar o negro como dominador e o branco como dominado. Desmistificar a figura do negro é reconhecer seu protagonismo dentro da construção sociocultural brasileira, validando a narrativa dos negros africanos, dos mestiços e dos indígenas.

Durante o século XIX, naturalmente muitos dos negros livres que não eram escravizados viviam à margem da sociedade, sobrevivendo através de subempregos, favores ou pedindo esmola nas ruas imperiais. Entretanto, reforçando o conhecimento de que muitos negros em suas terras eram reis e rainhas de seus povos e entendendo que os costumes e mitos africanos são transmitidos pela oralidade, mas não somente, uma outra parte dos homens negros resistiram e buscaram caminhos para se estabelecer nesse novo lugar, adquirindo cargos, posses e status social. Nesse sentido, temos nomes bastante difundidos, como o escritor Machado de Assis, fundador da Academia Brasileira de Letras, Luiz Gama, advogado e líder do Partido Republicano Paulista, José do Patrocínio, jornalista, e o Barão de Guaraciaba, Francisco Paulo de Almeida. Por exemplo, de acordo com o historiador Rodrigo Camargo Godoi, em sua tese *Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*, defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-Unicamp) em 2014,

Em novembro de 1831, o tipógrafo negro Francisco de Paula Brito (1809-1861) comprou a livraria de seu primo, o mulato Silvino José de Almeida, e a transformou em uma das maiores editoras do Segundo Reinado. Entre seus acionistas figurou o próprio d. Pedro II, que em 1851 lhe concedeu o título de impressor da Casa Imperial. A importância de Paula Brito não se limitou a seu êxito empresarial: ele imprimiu um dos primeiros periódicos em defesa dos direitos dos negros e, mais tarde, publicou as primeiras obras dos escritores Teixeira e Sousa e Machado de Assis. (PULS, 2016)

Essa não é uma história isolada. Tantos outros negros ascenderam, mas seus nomes não são registrados na história. Outros exemplos temos em Henrique Dias, que recebeu o grau de cavaleiro da Ordem de Cristo e o título de “Governador dos Crioulos, Pretos e Mulatos”, assim como Antônio Rebouças, conselheiro do Imperador D. Pedro I, várias vezes deputado pela província da Bahia e advogado do Conselho de Estado.

O racismo epistêmico é devastador na construção social brasileira e conseqüentemente para a arte. Ela foi e é capaz de solidificar a discriminação étnico-racial. Para combater essa estrutura cognitiva é preciso deixar de exercer privilégios na criação ocidental. Nesse movimento, os africanos chegados nas terras tupiniquins não foram considerados seres humanos, formando e fortalecendo o raciocínio capaz de justificar o tratamento subumano empreendido, satisfazendo as

necessidades psicológicas do colonizador. Entretanto, os povos africanos não se consideravam subumanos, resistindo tanto em suas terras quanto nos terrenos onde tiveram que se reconstituir enquanto seres fragmentados. Para isso, seria necessária “uma reconversão que conduzisse à emergência de intelectuais não-eurófonos” capazes de, na esteira de Diop e outros, “buscar novas e mais significativas fontes históricas inscritas numa nova agenda de investigação e ancoradas num novo paradigma” (FURTADO, 2016, p. 131). “Historiografia não é história. Ela é o estudo de como a história tem sido estudada e produzida” (ZELEZA apud FURTADO, 2016, p. 131). Ainda bem, porque assim podemos buscar sua contestação, desconstrução, negação e a proposição de novos modelos explicativos contra-hegemônicos.

Eu, mulher, negra, acadêmica, quando comecei a conceber meu projeto de monografia que resulta neste texto, tinha a hipótese de que não havia artistas negros na Academia de Belas Artes e construí alguns argumentos para iniciar minha pesquisa a fim de fundamentá-la. Contudo, logo nos primeiros documentos lidos já identifiquei que meu ponto de partida estava equivocado: existiram sim artistas negros na Academia Imperial, ao mesmo tempo em que o Brasil mantinha o regime da escravização. Alguns participaram da fundação dessa instituição e influenciaram na metodologia do ensino junto à Missão Francesa. Então, por que eu, aluna da Escola de Belas Artes, desconhecia essa história, bem como todos os meus colegas de curso e muitos dos meus professores? Reforçando todos os conceitos e argumentos desenvolvidos neste capítulo, podemos justificar esse desconhecimento através do racismo estrutural instaurado, oriundo de uma civilização calcada em mitos exclusivamente ocidentais, fortalecidos por uma perspectiva universal que resulta em um número imenso de marginalizados e, pior, fazendo-os crer que essa é a única verdade ratificada por um Estado que assim legitima esse discurso. O coletivo nos humaniza e, quando esse coletivo está adoecido, como curar essa doença?

3. O ARTISTA NEGRO NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES NO BRASIL

A independência do Brasil, ocorrida em 1822, deu início a importantes transformações na produção artística do país, as quais forjaram, no embrião da nação que florescia, uma nova estética e também uma nova imagem oficial. E a arte acadêmica teve papel ímpar na produção desse imaginário, sobretudo por intermédio da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), que foi inaugurada oficialmente em 1826, dez anos após sua idealização na chegada da Missão Francesa ao Brasil. Chefiada por Jacques Lebreton, a Missão contava ainda com a participação do arquiteto Grandjean de Montigny, dos pintores Nicolas Taunay e Jean-Baptiste Debret, do escultor Auguste Tauney, do gravador Charles Pradier e de artífices serralheiros e carpinteiros, entre outros. Entretanto, a Academia só passou a funcionar de forma mais regular a partir da década de 1840, quando o Imperador D. Pedro II aumentou, de forma expressiva, o investimento financeiro na instituição. No que diz respeito ao ensino propriamente dito, a AIBA copiou a metodologia francesa, adotando aqui as mesmas disciplinas, orientações didáticas e estéticas vigentes por lá. A Academia instaurou no Brasil um modelo de ensino formal das artes que nunca havia sido utilizado no país. De origem renascentista, esse modelo adotou o classicismo como cânone:

[...] a compreensão de arte como representação do belo ideal; a valorização dos temas nobres, especialmente de caráter exemplar, como a pintura histórica; a importância do desenho como estruturação básica da composição; a preferência por algumas técnicas, como a pintura a óleo, ou de alguns materiais, como o mármore e o bronze, no caso da escultura. (PEREIRA, 2011, p.61)

Esse movimento de retorno ao clássico na Europa renascentista eclodiu em meio a grandes transformações em diferentes campos, como as grandes navegações, a reforma protestante, o fim do sistema feudal, o cientificismo, antropocentrismo e um novo rigor formal em diversas disciplinas. Essas mudanças se contrapuseram ao sistema medieval e, nos séculos seguintes, foram ampliadas durante o processo de formação da Europa moderna. Entretanto, estas diretrizes clássicas conflitavam com a tradição artística colonial brasileira, na qual predominava o culto às temáticas religiosas.

A prática artística no período colonial encerrava-se praticamente na produção religiosa – conventos, igrejas e todo o seu recheio tradicional: talha, imaginária, pintura de forros –, ladeado apenas pela intervenção dos engenheiros militares na construção e manutenção das fortificações e na orientação do arruamento de cidades e vilas. (PEREIRA, 2011, p.60)

A AIBA, portanto, trouxe para a sociedade brasileira e sua comunidade artística, por meio

da nova normativa criada para o artista, outras percepções para artes. As técnicas já utilizadas ganharam novas possibilidades e as temáticas abordadas, outras inspirações e diretrizes, atendendo aos interesses exclusivos do Estado, mantenedor da instituição. Como parte de um projeto de civilização, essa proposta de ampliação dos conhecimentos e métodos do Brasil colônia pode parecer totalmente benéfica do ponto de vista do crescimento da qualidade das obras de artes e de sua visibilidade. Entretanto, isso é posto em xeque quando entendemos que os artistas, na Academia, eram obrigados a seguir a rígida estrutura disciplinar e os direcionamentos temáticos, o que reduzia drasticamente a liberdade de expressão deles. O treinamento exaustivo do desenho, feito a partir da observação e da cópia de moldes, delimitava todo o horizonte de possibilidades e variações de técnica e temas que poderiam se desenvolver a partir da obtenção dos novos conhecimentos. A arte como mecanismo de poder.

“Em 1827, a Academia já funcionava normalmente e, dos 38 alunos matriculados, 21 eram do curso de pintura”, de acordo com a professora e escritora Sonia Gomes Pereira (2011, p.66). Todos os alunos passavam pelo mesmo processo de aprendizagem. O começo da formação era por meio da execução de cópias de desenhos, gravuras e pinturas, seguindo, após algum tempo, para o desenho da estatuária (ou desenho de modelagens). Somente após essas etapas é que o estudante era encaminhado ao enfrentamento do modelo vivo, o ponto mais importante da formação. Portanto, no momento do artista aprendiz realizar sua obra, ele era absorvido pelo conhecimento adquirido anteriormente, deixando transparecer, em seu trabalho, o estudo sobre os mestres que havia realizado até então. Sendo assim, o método funcionava como doutrinador, ou como ferramenta articuladora do aluno, para que ele não conseguisse traduzir puramente aquilo que via.

Com o intuito de expor e avaliar a produção de seus alunos e professores, a partir de 1840 a AIBA começou a realizar as Exposições Gerais de Belas Artes. Uma vez por ano suas obras eram expostas ao público e o reconhecimento a elas vinha por intermédio de medalhas e prêmios conferidos a seus autores. Félix-Émile Taunay e Manuel de Araújo Porto-Alegre, diretores em diferentes períodos da Academia, inauguraram a concessão de viagens à Europa. Uma vez financiada pelo Império brasileiro, toda a estadia do artista no continente europeu era mantida e controlada pela Academia. Essa era a premiação mais cobiçada na época. Muitos, ao retornarem ao Brasil, tornavam-se professores da Academia. Por vezes, a própria corte financiava diretamente algum artista, sem critérios pré-estabelecidos, para estudar na França ou Itália. É importante ressaltar que a principal técnica de ensino utilizada então era a cópia de pinturas, o que reforçava a importância e a necessidade de o aprendiz ir à fonte dos principais cânones, para o seu bom desenvolvimento.

Desde sua criação, a AIBA funcionou concomitantemente ao regime escravocrata,

fundamental para a sustentação do sistema econômico brasileiro vigente à época. Entretanto, com o passar do tempo aumentava expressivamente o contingente de negros e negras livres, uma vez que aumentava o número de leis que legitimavam a abolição da escravização no país, a qual foi decretada em 13 de maio de 1888 com a assinatura da Lei Áurea. Artistas negros como Rafael Frederico, em 1893, Arthur Timótheo da Costa, em 1907, Firmino Monteiro e Horácio Hora fizeram viagens ao exterior para se aperfeiçoarem, seja por intermédio de premiação, ou por investimento direto da corte. Entender o lugar desses artistas negros e de tantos outros que estudaram e lecionaram na AIBA é compreender também a realidade e o status da pintura na sociedade da época.

Atualmente, percebemos o meio acadêmico brasileiro, de um modo geral, como um espaço elitizado, cujo papel é legitimar discursos. Um lugar ocupado por pessoas em sua maioria branca, com situação financeira estável, oriundas em grande parte de escolas particulares, ou seja, um espaço exclusivo para pequena parcela dos jovens brasileiros. À época da AIBA, os filhos da elite local eram direcionados a carreiras como medicina, direito ou engenharia, e não às artes. Logo, os filhos de artesãos, de pequenos comerciantes e até de escravizados libertos ocupavam esse espaço relegado pela elite. Pintar e esculpir eram trabalhos considerados braçais, feitos pela classe inferior. Porém, estar na Academia para essas pessoas negras era uma oportunidade não só de aperfeiçoamento, mas também de ascensão social.

Para negros, mulatos e pardos brasileiros de fins do oitocentos e começo do novecentos, consagrar-se à arte da pintura era também um modo seguro de ascenderem alguns degraus na hierarquia social, deixando para trás o berço humilde e a falta de perspectiva de sua origem étnica. (LEITE, 2010, p.226)

Antes de seguir com a construção da narrativa do artista negro no oitocentos e a sua relação com a AIBA, entendo ser importante e pertinente reafirmar que a construção desse indivíduo está intrínseca ao conceito de identidade que foi forjada para o sujeito negro. O artista negro, portanto, está impregnado de todos os “nãos” impostos pela sociedade da época: o não sujeito, o não capacitado, o não modelo, o não asseado, o não reconhecido, o não inserido, o não pertencente. A escravidão brasileira, assim como toda “escravidão moderna”, caracterizou-se pela apropriação do esforço humano para objetivos mercantis determinados. O homem negro escravizado era entendido como um bem mercantil, ou seja, não era considerado um sujeito, pois as condições primárias para que isso ocorresse não valiam para ele. Portanto, com direitos relegados, coube a ele somente o status de objeto. Os direitos universais de igualdade, dignidade e liberdade, proclamados na Carta Constitucional brasileira de 1824 eram garantidos somente aos homens livres, o que, na prática, convertia-se em direitos apenas para uma minoria branca e proprietária,

deixando à margem do exercício de direitos cerca de 40% da população da época (MONTEIRO, 2014). Dispunha o artigo 6, inciso I, da Constituição: “São Cidadãos Brasileiros: I. Os que no Brasil tiverem nascido, quer sejam ingênuos, ou libertos, ainda que o pai seja estrangeiro, uma vez que este não resida por serviço de sua Nação” (apud MONTEIRO, 2014). Entretanto, uma vez liberto, o homem negro devia se sustentar de forma autônoma. Mas como esse ser humano negro, liberto, conseguiria receber um salário satisfatório para arcar com suas despesas, garantindo assim a sua liberdade efetiva, se a ele não era dado o direito ao trabalho? Para isso seriam fundamentais políticas públicas que apoiassem a transição sadia e sólida do escravizado até a sua inserção completa na sociedade, garantindo-lhe direitos mínimos de dignidade e civilidade. Entretanto, as leis visam a atender as necessidades do grupo social que as criam. Ou seja, neste caso, o da elite branca, responsável por cunhar e determinar quais pessoas seriam reconhecidas por essas leis. O homem negro, ainda nesse momento, era apenas um capital, cuja existência foi invisibilizada. Embora inseridos nesse contexto econômico-social, havia um grupo de homens e mulheres negras que trabalhavam remuneradamente, ainda que em serviços relegados a um nível inferior. Trabalhos tais como o de açougueiro, de vendedora de bonecas e de mascate. Durante as pesquisas para construção dessa narrativa, não houve nenhum documento que relatasse a existência de mulheres negras na Academia Imperial de Belas Artes dentro do recorte temporal proposto, inviabilizando esse viés de estudo dentro da metodologia adotada.

Idealizado por Pedro Corrêa Lago, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro editou o livro *Registros escravos: repertório das fontes oitocentistas pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional* (2006), organizado por Lilia Moritz Schwarcz e Lúcia Garcia. Nele, foram reunidos registros escritos e imagéticos que iluminaram e retificaram o conhecimento sobre alguns aspectos desse período. Em uma de suas passagens, há diferentes imagens de trabalhadores negros e seus ofícios, provando que eles também foram força de trabalho remunerada no período de vigência da escravização. Ainda que tenhamos o pensamento forjado para assimilar o negro apenas pela sua força física, como um capital, vemos nessa coletânea outras possibilidades de ganho. Importante entender que a partir de 1850 (Lei Eusébio de Queirós), as medidas contra a escravidão eram cada vez mais duras, o que fazia, conseqüentemente, aumentar o número de negros e negras libertos. E as instituições de ensino, as artes e, sobretudo, a literatura e a imprensa foram espaços em que eles puderam se destacar. Obras de literatos como Machado de Assis, Luiz Gama, Ferreira de Menezes e José do Patrocínio nos permitem “recapitular momentos em que esses sujeitos conseguiram marcar a existência e a resistência da gente negra diante dos limites impostos ao exercício de sua cidadania” (PINTO, 2014, p. 152). Coletâneas semelhantes à organizada por Lilia Schwarcz jogam luz não somente sobre novas compreensões de como a sociedade lidava com o capital escravizado,

mas, principalmente, como o homem negro, fosse ele livre ou privado de liberdade, posicionava-se diante dessa realidade social.

Portanto, por intermédio da análise dos alunos negros que compunham o corpo discente da AIBA, podemos identificar um dos caminhos utilizados para a ascensão social deste segmento, tema estudado por Emanuel Araújo em seu livro *A Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. Para Araújo, ainda que a Academia funcionasse como uma possível barreira para o ser negro alcançar a condição de artista, em contraponto, ela também atuava como agente promotor do artista de origem africana no Brasil. Isto é, como um veículo de ascensão social capaz de proporcionar-lhe o estatuto de trabalhador intelectual, em uma sociedade onde a divisão do trabalho era particularmente segregacionista (ARAÚJO, 2010, p. 193). Por não romperem com a instituição, confirmando a necessidade de se manterem existindo enquanto sujeitos, muitos dos alunos negros nos conduzem a pensar em sua lealdade à AIBA, uma vez que deixar o meio acadêmico significaria sair da condição de sujeito para retornar à condição de objeto.

Apesar da presença e dessa lealdade de muitos dos artistas negros à Academia, em raros casos há imagens e situações como a fotografia anônima em que o pintor e professor Antônio Rafael Pinto Bandeira aparece na sala de aula do Liceu de Artes e Ofícios, de Salvador, lecionando junto a um grupo de estudantes. Nessa imagem, portanto, ele é retratado em uma situação onde o negro transmite conhecimento ao branco.



Figura 4 - Fotografia anônima. Liceu de Artes e Ofícios, Salvador, BA, final do séc. XIX. (ARAÚJO, 2010, p.212)

Bandeira era neto de escravizados e, com 16 anos, conquistou um lugar na AIBA, onde estudou de 1879 a 1884. Foi aluno de Victor Meirelles, de Agostinho da Mota e participou de algumas Exposições Gerais de Belas Artes entre 1884 e 1890, recebendo o prêmio Imperatriz do Brasil e uma menção honrosa. Em 1886 foi indicado para lecionar pintura no Liceu de Artes e Ofícios de Salvador (BA), retornando ao Rio de Janeiro em 1889. A imagem acima representa e reforça o pensamento de Emanuel Araújo quanto à elevação social do artista negro que a Academia poderia proporcionar. Na condição de professor, ele é retratado como a autoridade máxima, tanto em poder quanto em conhecimento, representando a inversão de valores que a AIBA possibilitava à classe artística negra. Bandeira foi ainda mais audacioso e empreendeu esforços na criação de uma “Escola de Belas Artes” em 1890, mas sem sucesso. Apesar do insucesso, o ocorrido traz à tona outro dado relevante, que é o fato de um homem negro ter pensado e agido no sentido de construir uma instituição de ensino. Além de transgressora, a atitude de Bandeira evidencia o rompimento dele com o legado que a Academia lhe deu e com o status que ela lhe proporcionava, para poder ressignificar o modo de se fazer arte no Rio de Janeiro. A imagem também nos apresenta, por isso, uma queda no poder legitimador da Academia. Segundo o artista Antônio Parreiras, por uma desilusão amorosa causada pelo preconceito racial, Pinto Bandeira cometeu suicídio em 1896, aos 33 anos, ao se atirar da balsa que fazia a travessia da Baía de Guanabara (MUSEU AFRO BRASIL).

Outros artistas negros marcaram a história, deixando um legado relevante para a historiografia da arte, como, por exemplo, Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), que foi contemporâneo de Estevão Roberto da Silva e ingressou na Academia Imperial de Belas Artes em 1873. Suas temáticas predominantes eram paisagens e cenas pitorescas do Rio de Janeiro. Já formado na AIBA, ele concorreu à cadeira de paisagem, flores e animais, mas a perdeu para Leôncio Vieira. Entretanto, obteve nas Exposições Gerais de Belas Artes de 1879 e 1884, respectivamente, a 2ª Medalha de Ouro e a de Cavaleiro de Ordem da Rosa. Raphael Frederico (1865 - 1934) foi outro a fazer parte da Academia, ingressando na AIBA em 1877. Em 1889, ele foi premiado com a Medalha de Prata, em exposição realizada em Chicago, EUA. Em 1890, na Exposição Geral de Belas Artes, Raphael – contemporâneo de Fiúza Guimarães, Hilário Teixeira e Eliseu Visconti – recebeu mais uma medalha. Em 1893, ele participou novamente do concurso e venceu. Já em maio de 1894, embarcou com a família para Paris e, em 1899, lá conquistou a Medalha de Ouro. Seu último quadro é datado de 1919, quinze anos antes de sua morte. Assim como Estevão Roberto da Silva, Raphael Frederico ficou por mais de dez anos na Academia.

A trajetória dos alunos da AIBA normalmente envolvia a intervenção de um ou mais padrinhos, para que atestassem suas habilidades artísticas e também financiassem seus estudos. Eles igualmente tinham de custear uma possível viagem ao Rio de Janeiro, o sustento pessoal do jovem na corte e também a matrícula, que só se tornou gratuita a partir de 1859. Ainda que com esse viés social, a Academia foi instituída para produzir de acordo com as necessidades do Império que a mantinha, acarretando uma dicotomia naturalizada, muito semelhante à dos dias atuais, nos quais vivemos o racismo estrutural. Esse conceito é discutido pelo jurista e filósofo Silvio de Almeida, o qual, no livro que leva o mesmo título, afirma: “as instituições são racistas porque a sociedade é racista” (2018, p. 47). E continua:

(...) se há instituições cujos padrões de funcionamento redundam em regras que privilegiam determinados grupos sociais, é porque o racismo é parte da ordem social. Não é algo criado pela instituição, mas é por ela reproduzido. Mas que fique a ressalva já feita: a estrutura social é constituída por inúmeros conflitos – de classe, raciais, sexuais etc. –, o que significa que as instituições também podem atuar de maneira conflituosa, posicionando-se dentro do conflito. Em uma sociedade em que o racismo está presente na vida cotidiana, as instituições que não tratem de maneira ativa e como um problema a desigualdade racial irão facilmente reproduzir as práticas racistas já tidas como “normais” em toda a sociedade. (DE ALMEIDA, 2018, p. 48)

A análise de Silvio de Almeida é recente, feita no século XXI, após diversas pesquisas e avanços no sentido de se desconstruir o ideal de sociedade criado pelo homem ocidental. Portanto, tratar de maneira ativa a questão da desigualdade dentro de uma instituição brasileira era algo inimaginável para o século XIX, o que corrobora a ideia do contraste vivido pelos negros dentro da Academia, como dicotomia naturalizada. Ainda conectado às suas origens, ou livre para expressar a sua criatividade, era impensável para o artista acadêmico se desenvolver em meio a um “ensino que procurava fornecer, dentro das insuperáveis deficiências do ambiente chucro, formação paralela à que então se recebia no aprendizado europeu”, como afirmou Alexandre Eulálio (apud ARAÚJO, 2010, p. 187). Fosse ele negro ou branco. Assim, os filhos da diáspora não tiveram espaço para manifestar abertamente seus anseios artísticos, dentro do sistema de ensino formal. Segundo o historiador da arte Ernest Gombrich, “nada pode existir realmente a que se possa dar o nome de arte. Existem somente artistas” (1999, p.15). Considerando essa perspectiva, a arte só existe a partir do artista. Se o sujeito que dá vida à arte é inexistente, que tipo de produção artística é essa?

O poeta simbolista João da Cruz e Sousa, no poema “Emparedado”, sintetiza o artista negro no Brasil: “Artista? Podes lá isso ser se tu és da África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuada de matas bravias, arrastada sangrando no lodo das civilizações despóticas, torvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia!” (CRUZ E

SOUSA apud LEITE, 2010, p. 225). Este poema, reunido na obra “Evocações”, de 1898, possui vinte e quatro páginas e foi escrito em primeira pessoa. O título do poema sugere, segundo Luiz Silva (1999), com o verbo “emparedar” no particípio, uma ação já finalizada. Não implicaria, portanto, um adjetivo, mas sim na noção de conclusão, de uma ação verbal empreendida. No entanto, tratando-se de uma ação, fica ocultado, também, o agente da ação do emparedamento. Conforme Adailton Almeida Barros (2018), esse agente oculto, que o título subentende, é o grande mistério do poema, é o único personagem que poderíamos dizer constar no poema além do eu lírico. Ele conclui sua ação de vitimar o eu lírico, ao fim do longo poema, quando sua voz toma o discurso. No referido poema, o eu lírico é um artista que discursa sobre suas experiências na Arte e traz a reconstituição da sua vida artística, demonstrando os percalços estéticos e raciais durante o desenvolvimento da sua verve. Sobre esse aspecto, Cruz e Sousa afirma: “[...] não pertenço à velha árvore genealógica das intelectualidades medidas, dos produtos anêmicos, dos meios lutulentos, espécies exóticas de altas e curiosas girafas verdes de algum maravilhoso e babilônico jardim de lendas...!” (CRUZ E SOUSA apud BARROS, 2018).

Segundo o dicionário Aurélio online, emparedado significa: adjetivo (part. de emparedar), 1) que se emparedou, ladeado de paredes; 2) encerrado entre paredes, enclausurado; substantivo masculino, pessoa que, por castigo ou penitência, era encerrada entre paredes, ou totalmente, ou recebendo ar e alimento por uma fresta. Analisando o vocábulo que dá nome ao poema do artista catarinense, pode-se pensar inicialmente que emparedadas seriam as paredes que cercam o autor. Alegorias que poderiam se referir a tudo que correspondesse a restringir, ou até mesmo extinguir, a liberdade e limitar, talvez, as capacidades criativas que lhe são dadas por uma condição racial visceral. O emparedado de Cruz e Sousa revela as paredes que o cercavam, paredes essas que são representadas pelos egoísmos e preconceitos, pelas ciências e críticas, pelo despeito e impotências, pela imbecilidade e ignorância de uma sociedade que o aniquila (BARROS, 2018). Apesar do contexto dessa literatura ser o do final do século XIX, portanto contemporâneo a Estevão da Silva e a Antonio Pinto Bandeira, a questão racial para o artista continua latente hoje, bem como é o ponto de partida para se compreender a sua arte, seu posicionamento e sua escolha de viver em um meio que não o reconhece.

A construção social do artista negro, a partir do viés racial, é premissa para a compreensão da importância da Academia como uma oportunidade ímpar do homem, enquanto sujeito, ser visto ou ao menos estar próximo de alcançar a dignidade e a civilidade almejadas. Em meio ao ambiente hostil e indiferente, Estevão da Silva foi mais um homem que, no contexto social da época, buscou esse lugar como indivíduo e como artista, sendo que a ele foi necessário esforço dobrado para alcançar esse patamar.

4. O LEGADO DE ESTEVÃO DA SILVA ATRAVÉS DAS SUAS OBRAS



Figura 5 - Jacopo Barbari, *Perdiz e Armas*, 1504.

A mais antiga obra de natureza-morta, *Perdiz e Armas*, de 1504, foi pintada por Jacopo Barbari, dentro da tradição flamenga, com a técnica denominada *trompel'oeil*, que utiliza a perspectiva e o claro-escuro, com o intuito de criar uma ilusão ótica, a qual faz formas de duas dimensões aparentarem possuir três. Apesar de surgir no século XVI, a expressão natureza-morta só foi registrada, pela primeira vez, na Holanda, “no meio do século XVII, tendo sido empregue no inventário de quadros. No entanto, este termo acompanhava também outras designações, que eram usadas para denominar tipos ou variantes de natureza-morta”, afirma Armando Caseirão, em sua dissertação intitulada *Natureza Morta em Eduardo Viana* (2000, p.15). Mas é provavelmente na França onde o termo, atrelado ao conceito atual do gênero artístico, ganhou força nos meios acadêmicos e antibarrocos. Os objetos frequentemente escolhidos para compor o tema das naturezas-mortas incluíam flores, frutos e outros alimentos. Também faziam parte desta lista animais mortos, vasos e recipientes, além de tecidos drapeados, instrumentos musicais, livros, armas, coleções de história natural e gabinetes de curiosidades, todos referidos ao âmbito privado e à esfera doméstica. A natureza morta nunca esteve entre os principais gêneros artísticos, sendo, inclusive, considerado de segunda escala dentro da hierarquia de gêneros acadêmicos. No século XIX, os impressionistas, ainda que afeitos a paisagens ao ar livre, também se dedicaram a pintar naturezas-mortas. Mas foi com Paul Cézanne – imortalizado pelas composições com maçãs feitas a partir de 1870 – que o gênero ganhou novas dimensões.

Um de seus sentidos originários era a alegoria religiosa, sendo a natureza-morta um dos mecanismos moralizantes dentro da cultura católica contra-reformista, como, por exemplo, a alegoria de uma fruta que é bela por fora, mas, ao ser aberta, apresenta indícios de podridão. Na Espanha, o gênero chamado *Bodegones* foi muito utilizado por conseguir mostrar a destreza técnica naturalista do artista, por remeter ao misticismo tão valorizado pela cultura da época e também por referir-se a conteúdos morais. Já na Holanda protestante, que tentava distanciar-se das representações religiosas com a valorização do cotidiano burguês, a natureza-morta enfatizava a espiritualidade inerente à realidade cotidiana do indivíduo comum percebida nas cenas e objetos do dia-a-dia. Isto fica visível no próprio termo adotado na Holanda para este gênero: vida silenciosa. Na Europa, a natureza-morta refletiu e se desenvolveu sob os valores tradicionais da sociedade burguesa.

O aparecimento tardio da natureza-morta entre artistas brasileiros deve-se a uma conjuntura histórico-cultural muito específica. Durante três séculos, a hegemonia da Igreja Católica dentro do sistema colonial impediu o pleno desenvolvimento do gênero entre nós, devido à ênfase em iconografias religiosas mais explícitas, como personagens e narrativas sagradas. Sendo assim, foi apenas a partir do final do século XVIII, com a crescente tendência à laicização do Estado, que a pintura de objetos inanimados começou a ser praticada regularmente por aqui. A vinda da corte portuguesa estimulou ainda mais esta produção, ao instituir novos hábitos culturais, que, em ritmo progressivo, difundiram-se ao longo dos anos 1800. Criada para atender às necessidades do discurso engendrado pelo império recém-estabelecido, a Academia Imperial de Belas Artes não deixou de fomentar a temática. Estevão da Silva foi um dos mais relevantes nomes a pintar natureza-morta na AIBA. Suas obras foram reconhecidas por Antonio Parreiras, Coelho Neto e Gonzaga Duque, entre outros. Nunca será demasiado enfatizar que, mesmo para um artista branco, sobreviver no Brasil Império era uma questão repleta de obstáculos e de episódios pungentes. Já em se tratando de artista negro, que competia com os brancos por esse espaço, superar essas variáveis era praticamente impossível. Por isso, relatos biográficos desses artistas são repletos de angústia, com inúmeros casos de doenças graves, alcoolismo, miséria e suicídio. Entretanto, apesar de todas as dificuldades, Estevão da Silva se sobressaiu nas obras de natureza-morta. Tanto que o influente crítico Gonzaga Duque percebeu sua perspicácia: “Quem, como ele, vem de uma rude raça oprimida, e vem sofrendo, e vem lutando, não tem a nebulosidade grisata, dificultosa, meândrica, enovelada, dos finos: vê sempre sanguíneo, vê sempre desesperadamente amarelo” (DUQUE apud LEITE, 2010, p.212).

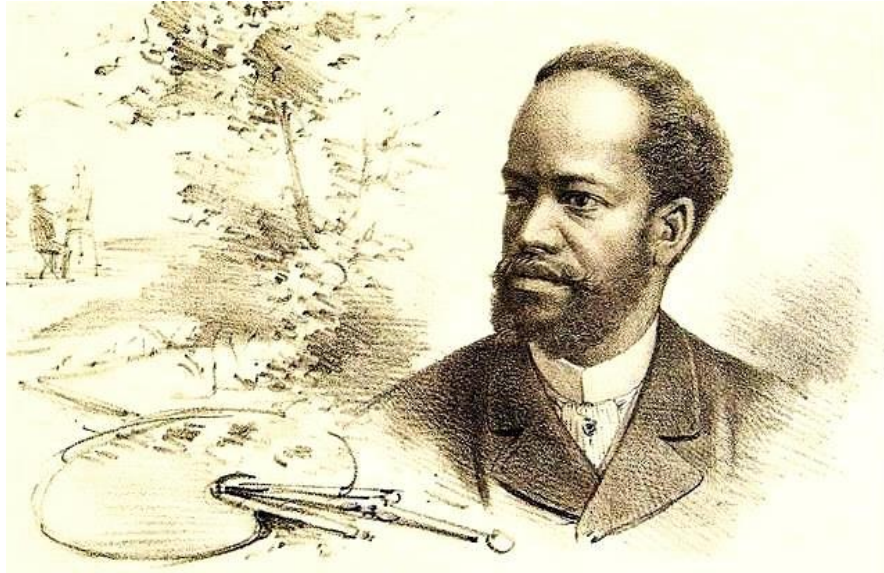


Figura 6 - Pereira Neto, *O pranteado artista Estêvão Silva*, Revista Ilustrada, 1891.

Estevão Roberto da Silva nasceu livre, numa sociedade escravocrata, em 26 de dezembro de 1845, de acordo com a certidão de nascimento localizada no Museu Dom João VI, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O “Diamante Negro”, como o chamava Artur de Azevedo, ingressou na AIBA em 1863. Ele foi o único pintor do grupo Grimm que jamais rompeu com a Academia. Apesar disso, não teve sua trajetória artística devidamente reconhecida. Embora tenha composto pinturas históricas, religiosas, retratos e alegorias, ele nunca foi premiado com uma das viagens concedidas pela AIBA aos seus melhores artistas. O que nos faz supor que um dos motivos para isso tenha sido o fato de a Academia não reconhecer o valor dos especialistas em natureza-morta. Além de contemporâneo dos pintores Almeida Júnior, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, Antônio Firmino Monteiro e do escultor Rodolfo Bernardelli, Estevão foi muito influenciado por Agostinho José da Mota, destacado pintor de naturezas-mortas, com quem teve aulas na Academia. Ele especializou-se na pintura de frutos e flores, que constitui parte substancial de sua obra.

Estevão também foi ligado ao Grupo Grimm, na década de 1880, que propunha um estudo da natureza através da observação direta e da pintura ao ar livre. Ideia esta que surgiu da mente do líder do grupo, Georg Grimm, pintor acadêmico proveniente de Munique, Alemanha. Professor da AIBA, suas aulas ao ar livre intentavam provocar o olhar do artista para além do método de ensino instituído pela Academia. Ao fim do seu contrato como professor, Grimm saiu da AIBA e começou a ministrar aulas em Niterói para alguns alunos que o seguiram. Porém, Estevão Roberto da Silva não acompanhou seus colegas, permanecendo no ambiente acadêmico. Mesmo com os conhecimentos adquiridos com o grupo Grimm, Estevão não rompeu totalmente com os padrões

estéticos propostos pela Academia. Além de naturezas-mortas, pintou alguns retratos (como o do pintor Giovanni Castagneto), temas históricos (*A Lei de 28 de setembro*), religiosos (*São Pedro*) e alegóricos (*A Caridade*), entre outros.

Para o escritor e crítico de arte Gonzaga Duque, que foi seu contemporâneo, as obras de Estevão da Silva eram únicas no campo da natureza morta:

Os seus pêssegos são na forma, na cor, na penugem macia e alourada que os reveste, verdadeiros pêssegos; sente-se nas mangas por ele pintadas o olor penetrante e delicado desses frutos saborosíssimos; não é possível que haja cor mais exata, desenho mais preciso, do que a cor e o desenho desses abacaxis que se vêem em suas telas, entre os mais frescos, os mais sazonados cambucás, abacates e laranjas. Que excelentes uvas, que doces araçás, que gostosos frutos, estes que ele imita. (DUQUE, 1995, p.219)



Figura 7 - Estevão da Silva, sem título, 1889, óleo sobre tela, 61 x 30 cm, coleção particular.

Há uma leve influência de Agostinho da Mota, professor da Academia e também especialista em natureza-morta, na obra de Estevão, que escolheu a veracidade como componente principal de seus quadros. Para o espectador, os alimentos pintados por ele parecem reais, suculentos, o que demonstra claramente seus conhecimentos sobre as técnicas de luz, sombra e cor, as quais ele potencializa, de acordo com suas intenções. As pinceladas de Estevão não são tão específicas como as de seu ex-professor. Ele preocupa-se mais com a dinâmica da obra do que com a simples tentativa de copiar a realidade segundo parâmetros clássicos. Uma das características mais conhecidas do pintor são a ousadia e a irreverência utilizadas em suas exposições. Ao expor um quadro com frutos, por exemplo, ele colocava, atrás da pintura, os mesmos elementos, quase que como uma instalação, trazendo à tona, ainda mais fortemente, os cinco sentidos do observador. Apesar de ser um visionário, Estevão viveu em um período marcado por profundas transformações, não somente sociais, mas também políticas e econômicas. Em 1870, os movimentos abolicionistas fervilhavam na cidade do Rio de Janeiro. O trabalho assalariado já

era uma possibilidade real, porém a elite local ainda estava assustada com os ventos do fim da escravização e suas consequências.

Um episódio que marcou a trajetória de Estevão Roberto da Silva foi quando ele, diante do imperador Dom Pedro II, protestou contra uma premiação que receberia, injustamente, na 25ª Exposição Geral de Belas Artes, na AIBA, em 1879. Seu colega e artista Antônio Parreiras relatou o caso em sua autobiografia, citada por José Roberto Teixeira Leite:

(...) - Estávamos convencidos de que o primeiro prêmio seria conferido a Estevão Silva. Ele trêmulo, comovido, esperava. A sua cabeça pendeu, seus olhos se encheram de lágrimas. Recuou, e foi ficar atrás de todos. Íamos nos revoltar - Silêncio! Eu sei o que devo fazer. Tão imperiosamente foram ditas estas palavras, por aquele homem que chorava, que obedecemos. Um por um, foram sendo chamados os premiados. Finalmente, o nome de Estevão Silva ecoou na sala. Calmo, passou entre nós. A passos lentos atravessou o salão. Aproximou-se do estrado, onde estava o Imperador. Depois, belo oh! muito belo! - aquele negro ergueu arrogantemente a cabeça e forte gritou: Recuso!” (PARREIRAS apud LEITE, 1988, p.476)

O relato totalmente parcial de Teixeira Leite apresenta o impacto, naquela época, das transformações que se anunciavam. As exposições de belas artes eram verdadeiras encenações de poder do império junto à sociedade. A vinda do Imperador era sua chance de estreitar laços com a corte, como afirma Leticia Squeff (2018) no artigo *Um Maldito na academia: Estevão Silva – algumas notas sobre os caminhos da modernidade no Rio de Janeiro de fins do século XIX*. Ao dizer “Recuso!”, foi como se todas as especulações do enfraquecimento da Academia Imperial de Belas Artes tomassem vida, tornando-se realidade naquele momento. A legitimidade da AIBA já não existia. Nesse mesmo artigo, Squeff traça dois caminhos a serem analisados, por conta da atitude de Estevão: a falência da Academia como instituição de mérito artístico e o surgimento de uma nova figura artística. Na exposição de número 25, a mesma em que Estevão da Silva recusara receber o prêmio, outro episódio marcou a crise da pintura histórica. Victor Meireles e Pedro Américo apresentaram quadros que, embora retratados em contextos, temáticas e propostas diferentes, se colocados lado a lado, eram extremamente semelhantes entre si. Os quadros *A Batalha de Guararapes*, de Victor Meireles, e *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, geraram uma discussão que ficou conhecida na historiografia como “questão artística de 1879”, a qual passou a ser considerada o marco sobre o questionamento da competência da Academia enquanto órgão artístico de ensino. A veiculação, na Revista *Illustrada*, de matéria sobre o péssimo resultado dessa exposição corroborou ainda mais a propriedade da discussão em torno das duas pinturas semelhantes:

Em presença de tão tristes resultados, o pesar é acabrunhador, pensa-se naturalmente nas causas que tão funestamente estão influenciando no destino das belas artes, entre nós. E não é

muito difícil convergi-las, filia-las à má direção dos alunos, à carência de quem lhes guie a inspiração, lhes aperfeiçoe o gosto, lhes ensine uma técnica mais perfeita, menos esterilizadora, menos erroneamente convencional, quem lhes dê enfim a verdadeira noção de arte (...). (AGOSTINI, 1879, p. 2)

Talvez este seja um dos motivos pelos quais Antonio Pinto Bandeira tenha feito esforços para criar uma Escola de Belas Artes na mesma época: a percepção dos limites das orientações acadêmicas vigentes. Com relação à resposta de Estevão da Silva diante da premiação de 1879, rapidamente, após duas semanas do ocorrido, a comissão instaurada para averiguar e julgar o caso sentenciou:

A Comissão nomeada pelo Exmo. Sr. Cons. Diretor para indicar do desacato praticado pelo aluno Estêvão Roberto da Silva, por ocasião do ato solene da distribuição dos prêmios aos alunos que mais se distinguiram na última exposição, havendo chamado à sua presença o mesmo aluno, ouviu-o e foi convidado a produzir, em sua defesa, e, tendo formado juízo a respeito do fato, vem apresentar seu parecer. Que o aluno de que se trata, perturbando de modo insólito, com um protesto verbal, a marcha da solenidade da sessão pública da distribuição dos prêmios, incorreu na disposição dos artigos 149 e 155, é indubitável: não só porque promoveu, com surpresa geral, uma desordem moral, embora transitória, dentro do edifício, mas também porque, de modo irreverente, irrogou [impôs] à Congregação uma injúria afrontosa, pondo em dúvida a retidão do juízo profissional dos seus mestres, faltando assim, com desprezo das conveniências, ao respeito devido aos seus superiores. Cometeu, pois, aquele aluno, um atentado sem exemplo nos anais da Academia, violando as regras da sua disciplina. Foi, portanto, manifesto o desacato e flagrante a quebra da disciplina escolar. Mas a Comissão, ouvindo a defesa do **delinqüente**, convenceu-se de que, por **acanhamento de inteligência**, aquele aluno, quer tivesse procedido de modo próprio, quer **cedesse às sugestões de algum mal-intencionado, não teve pleno conhecimento do mal, nem direta intenção de o praticar**. Pecou, pois, aquele aluno, por manifesta curteza de entendimento, e nunca por inteira má fé, na jurídica acepção da expressão. Entretanto, a Comissão, sabendo que não deve passar sem corretivo o perniciosíssimo exemplo levantado pelo aluno em questão, e vendo que o regime disciplinar da Academia exige que não se tolere a menor quebra de disciplina, é, em conclusão, de parecer que, sendo tomada em conta de circunstância **atenuante a indigência intelectual do aluno delinqüente**, seja ele considerado unicamente incurso no grau mínimo do art. 155 dos Estatutos, e punido com a suspensão dos estudos por um ano. É essa a opinião da comissão, que a submete a melhor juízo. Academia de Belas Artes, 20 de fevereiro de 1880. E. G. Moreira Maia; Francisco Manuel Chaves Pinheiro; José de Medeiros. Depois de longa discussão, é este parecer unanimemente aprovado, e imposta ao aluno Estêvão Roberto da Silva a pena de suspensão dos estudos por um ano, na forma do art. 155 dos Estatutos; que lhe será comunicada. (apud CALÓ, grifo meu)

A comissão emitiu um parecer racista. Julgou Estevão “delinqüente” e defendeu que sua atitude foi feita por falta de discernimento, por conta de seu “acanhamento de inteligência”. Não obstante, a comissão ainda alegou que o pintor não agia sozinho, tendo sido influenciado por outras pessoas para tomar tal atitude, reforçando a infantilização do ser humano. A partir da decisão da comissão, Estevão da Silva começou a lecionar no Liceu de Arte e Ofícios do Rio de Janeiro, finalmente deixando a AIBA. Entretanto, ignora-se o fato de ele ter se formado ou não pela Academia. Vale destacar também que, segundo Leticia Squeff (2018), o artista passou a ser irônico

e desafiador, fatores estes que surgiram concomitantemente à queda de prestígio da Academia. O artista, que antes exercia um papel moralizante e civilizatório, nesse novo contexto ganha outra roupagem, deixando cada vez mais de servir aos interesses do imperador.



Figura 8 - Estevão da Silva, *Natureza morta com abacaxi e fruteira*, óleo sobre tela, 65 x 81 cm.

Mas, independentemente disso, ao observarmos suas obras e tendo como parâmetro as análises de Alexandre Pessôa (2002) e Gonzaga Duque (1995), não restam dúvidas quanto à competência e capacidade do artista. A respeito da pintura *Natureza morta com abacaxi e fruteira*, sem data mas atribuída ao início da carreira de Estevão da Silva, Pessoa comenta seus valores formais:

Sobre uma mesa forrada com toalha adamascada verde escuro apoiam-se vários objetos, destacando-se, ao centro, um grande abacaxi. À esquerda, observamos um pequeno cesto de vime repleto de uvas e, à direita, uma fruteira-floreira com cajus e uma única fruta-do-conde. Mangas, figos, pitangas e maçãs circundam o grupo principal. Ao fundo, um papel de parede em tons terrosos, com listras e motivos florais estilizados, compõe o cenário. Esta obra apresenta características bastante peculiares, que não observamos nas posteriores, quais sejam: o acúmulo de elementos, a grande diversidade de frutos, a presença de objetos indicativos do meio social em que o conjunto se insere e a preocupação com a textura dos materiais. Embora a composição estruture-se em dois eixos bem definidos, um diagonal, determinado pelo abacaxi; outro vertical, correspondente à fruteira, tais linhas de força se diluem pelo excesso de estímulos visuais, que tendem a dispersar o olhar. Na tentativa de unificar os elementos, o artista dispôs uma inesperada folhagem atrás do arranjo, recurso sem antecedentes nas naturezas mortas com frutos localizadas em interiores domésticos. (PESSÔA, 2002, p.114)

A cor, bem como a textura do tecido utilizado à mesa, dá um ar requintado ao ambiente. Porém, Gonzaga Duque também criticou as pinturas iniciais de Estevão, mais marcadas pelo rigor acadêmico:

O gosto da composição, o sentimento fino, impressionante do grupo, a qualidade estimada e imprescindível da harmonia do todo, que é uma resultante da compleição, fatal nas artes imitativas, falharam-lhe durante muito tempo. Os primeiros quadros de Estevão, encerrando grande soma de verdade no desenho e no colorido, pecavam pelo desleixo do ensemble, satisfaziam bem mediocrementemente pela combinação harmônica das partes. (DUQUE apud PÉSSOA, 2002, p.115)

Nos textos de Duque percebe-se a influência do positivista Hippolyte Taine, que também se apresentava no meio intelectual brasileiro, durante a segunda metade do século XIX. Taine acreditava que a história e os homens são compreendidos a partir de três elementos: meio ambiente, raça e momento histórico. Vários trechos da crítica de Duque relacionam a etnia de Estevão ao seu caráter e aos aspectos plásticos de sua obra: “Essa dedicação [aos amigos], essa humildade adorável e fiel, como que inconsciente, espontânea, tinha a ele em elevado grau, cuja origem creio estava nos impulsos e tendências fisiológicas da sua raça.” E, ainda, “essa prodigalidade de vermelhos, de amarelos e verdes não é nem pode ser mais que um reflexo transfiltrado do seu instinto colorista, vibrátil às sensações bruscas, como é peculiar à raça de que veio” (DUQUE apud PÉSSOA, 2002, p.116). Por outro lado, o pesquisador Alexandre Pessôa não aborda a questão racial em sua dissertação, tanto na análise das obras quanto para compreender o artista a partir do seu contexto social.

Durante o império brasileiro, três nomes da pintura de naturezas-mortas se destacaram: José dos Reis Carvalho, Agostinho José da Motta e Estevão Roberto da Silva. Estevão foi o artista que mais avançou nos caminhos abertos por Agostinho da Motta. Não sabemos, e não temos como mensurar, o impacto de suas obras caso sua carreira de pintor não tivesse sido interrompida por sua morte prematura. Porém, os indícios mostram que, caso ele seguisse com os desdobramentos de sua pintura, teria sido um dos grandes nomes na história da arte no Brasil.

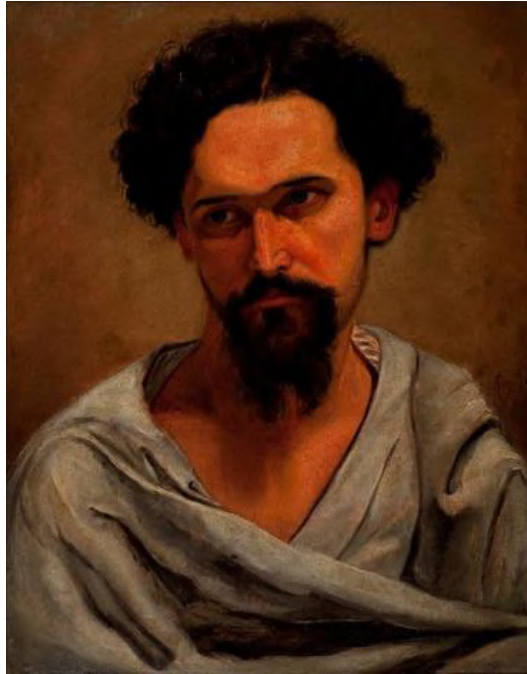


Figura 9 - Estevão da Silva, *Retrato do Pintor Castagneto*, 1880, óleo sobre tela, 45 x 37 cm, acervo Museu Nacional de Belas Artes.

Em 1880 Estevão da Silva retratou seu colega do grupo Grimm, Giovanni Castagneto. A pintura apresenta suavidade e também violência, alia a execução rápida e angustiada a um grande lirismo. Castagneto foi pintor, desenhista e professor da Academia Imperial de Belas Artes. Na AIBA, estudou com Zeferino da Costa, Victor Meirelles e George Grimm. Seu pai o incentivava a ser marinheiro, mas Castagneto conseguiu convencê-lo e estudar na Academia, onde permaneceu até 1884, quando rompeu com a instituição e uniu-se ao grupo Grimm. Foi descrito por seus colegas, à época, como um homem à margem da sociedade, boêmio, inconformado com as convenções. Já o crítico Gonzaga Duque o descreveu como manso e colérico, afirmando ainda que “como o mar o seu temperamento é rebelde” (DUQUE, 1995, p. 198.) Mais uma vez fica demonstrado nesse quadro que Estevão da Silva sabia utilizar as técnicas, fazendo bom uso da cor, das linhas, das sombras e da luz. De acordo com Gonzaga Duque, no retrato de Castagneto, Estevão exprimiu um olhar calmo, estático, mas com seu interior vivo, inquieto, o que nos leva a constatar que sua capacidade técnica ia além da mera reprodução e do gênero natureza-morta.

A dissertação feita por Alexandre Neiva Pêsoa, intitulada *Estevão da Silva e a Pintura de Naturezas Mortas no Brasil do século XIX*, afirma que foram encontradas 52 obras do pintor, sendo que 48 delas são quadros de natureza morta. Já as quatro restantes são retratos. Ainda sobre essa pesquisa, o maior número de pinturas desse gênero artístico está concentrado entre 1882 e 1891, ou seja, 19 anos após a entrada de Estevão na Academia. Chama a atenção o motivo pelo qual um artista com a excelência de Estevão fez essa escolha, após tanto tempo. Uma justificativa plausível

para o autor é um episódio em que Estevão teve atritos com um comendador, que se recusou a pagar um retrato rejeitado e acabou tendo que pagar mediante a pressão do artista, a partir de comentários irônicos sobre os resultados de seu retrato. “As picardias do artista para obrigar o importante cliente a pagar o quadro repercutiram negativamente na imagem do Estevão retratista” (PESSÔA, 2002, p.112). Antônio Parreiras, em sua autobiografia, corroborou a análise: “Esta brincadeira de Estevão o prejudicou bastante. Os retratos escassearam. Ficou limitado às ‘naturezas mortas’” (PARREIRAS apud PESSÔA, p.112). Podemos dimensionar o impacto desse prejuízo na carreira de Estevão por meio dos conselhos dados por Manoel de Araújo Porto-Alegre, em 1856, ao então pensionista brasileiro na Europa, Victor Meirelles:

Como homem prático, e como particular, recomendo-lhe muito o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria ainda não está para a grande pintura. O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para sua glória, e retratista para o homem que precisa de meios. (PORTO-ALEGRE)

Estevão rompeu com os modelos históricos. Este desligamento não se limitou a uma renovação das tipologias pré-existentes ou mesmo à criação de novas modalidades, consistindo, sim, em uma recusa para fixar parâmetros. Neste sentido, Estevão reduziu a defasagem existente entre a arte brasileira e a europeia. Por outro lado, Estevão empreendeu uma investigação de ordem técnica, renunciando ao imperativo acadêmico de uma arte sugestiva de texturas. Suas pinceladas, cada vez mais aparentes, passaram a construir a forma ao invés de simplesmente preenchê-la, como vemos em uma pintura datada em 1891, ano de seu falecimento. Diluído, o desenho, substrato da pintura acadêmica, perdia sua importância.



Figura 10 - Estevão da Silva, sem título, 1891, óleo sobre tela, 29 x 44 cm, coleção particular.

5. CONCLUSÃO

Por que esses artistas de cor de pele escura, que apresentam capacidade e de fato são reconhecidos por sua desenvoltura técnica e criativa, não têm na história seu espaço garantido? O caso de estudo, Estevão da Silva, foi reconhecido por seus pares e superiores, que até hoje são citados e estudados a fundo por seu legado para a história da arte. Não foi em vão ter um primeiro capítulo apresentando um panorama do negro do Brasil. A imagem do negro como mercadoria, produto de segunda, está impregnada no consciente e inconsciente da sociedade brasileira. Assim como no decorrer da história mundial o negro e sua cultura são tomados como menores, sem importância diante da riqueza e sabedoria de outras culturas. Entretanto, quantos estudos atuais revelam a sabedoria dos griot africanos, muito semelhante à sabedoria indígena e com pontos de contato até com culturas asiáticas, que hoje a sociedade ocidental busca para se reconectar com sua essência, já que a busca “por seus pedaços de terra” já não faz sentido como objetivo único.

Ainda hoje, livros que são referências para os historiadores da arte como Gombrich, Argan e Janson, ou mesmo os livros específicos de Arte Brasileira, não citam tais artistas ou suas obras. A temática racial não é amplamente discutida como um fator relevante para a melhor compreensão, pelo estudante de história da arte, da dinâmica social, seja para o homem branco seja para o homem negro, uma vez que seu impacto é social e afeta a todos os pertencentes a essa comunidade. Do mesmo modo, é limitada a busca pelos professores e pesquisadores da Escola de Belas Artes de se rever a história que está viva hoje, para se fazerem descobertas ou novas reflexões a partir de uma outra perspectiva.

Quem são os artistas negros na arte? A pergunta ainda ecoa. O número de artistas e curadores negros atuantes entre nós cresceu e tem contribuído para mudanças significativas no cenário da arte em relação às décadas passadas. A visão distorcida e reduzida para o oitocentos parece dar sinais de enfraquecimento entre nós. A coragem institucional de desconstrução das dinâmicas encetadas pelas hierarquias coloniais, com políticas culturais sérias, ainda está por se firmar. Tomara que se firme, pois o momento oferece uma rara oportunidade de darmos a volta em nós mesmos culturalmente e redesenharmos o nosso futuro.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*, ano IV, n. 187, 1879.

ARAÚJO, Emannel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imesp/Imprensa Oficial, 2010.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.) *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Ed. Selo Negro, 2009, p. 93-110.

BARROS, Adailton Almeida. *A Presença Trágica do “Emparedado” nas Doces Paragens da Literatura*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Porto Velho: Universidade Federal de Rondônia, 2018.

BONFIM, Vânia Maria da Silva. A identidade contraditória da mulher brasileira negra: bases históricas. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.) *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Ed. Selo Negro, 2009, p. 219-226.

CALÓ, Adriana. Resgate de memória: Quem foi Estevão Silva? Disponível em: http://obviousmag.org/coisas_de_dri/2015/resgate-de-memoria-quem-foi-estevao-silva.html. Acesso em 14/11/2019.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Pensamento LTDA, 1990.

CASEIRÃO, Armando. *Natureza morta em Eduardo Viana*. Dissertação (Mestrado em Teorias da Arte). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2000.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

DE ALMEIDA, Silvio Luiz. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FRAGOSO, Roberta. A participação do negro no Brasil colônia e império, parte II. 17/12/2009. Disponível em: <https://www.institutomillennium.org.br/artigos/a-participacao-do-negro-no-brasil-colonia-e-imperio-parte-ii/>. Acesso em 02/09/2019.

FURTADO, Cláudio Alves. O continente Africano e a produção africana de conhecimento. *Revista Latino-Americana de Estudos Avançados*, v. 1, n. 1, jan/jun 2016, p. 118-137.

GARAEIS, Vítor Hugo. A História da Escravidão Negra no Brasil. 13/07/2012. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/historia-da-escravidao-negra-brasil/>. Acesso em 02/09/2019.

GOMBRICH, Ernest. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HENRIQUES, Ricardo. *Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 90*. Texto para discussão n. 807. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA, 2001.

LEITE, José Roberto Teixeira. Negros, pardos e mulatos na pintura e na escultura brasileira do século XVIII. In: ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imesp/Imprensa Oficial, 2010.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do Oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda./Indústria Freios Knorr Ltda., 1988.

LIMA, Heloisa Pires. *A presença negra no circuito da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: A década de 80 do século XIX*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

LOPES, Marcus. A história esquecida do 1º barão negro do Brasil Império, senhor de mil escravos. 15/07/2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44792271/>. Acesso em 02/09/2019.

MARQUES, Luiz. O Século XIX, o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro. In: ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imesp/Imprensa Oficial, 2010.

MONTEIRO, Roberta Amanajás. A inserção do negro na sociedade brasileira do século XIX e a questão da identidade entre classe e raça. In: AGRA, Giscard; FONSECA, Ricardo; SIQUEIRA, Gustavo (orgs.). *História do Direito I*. Florianópolis: CONPEDI/UFPB, 2014. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/publicacao/ufpb/livro.php?gt=266>. Acesso em 15/11/2019.

MUSEU AFRO BRASIL. Antônio Rafael Pinto Bandeira. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/08/10/antonio-rafael-pinto-bandeira>. Acesso em 15/11/2019.

NATUREZA-MORTA. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3558/natureza-morta>. Acesso em 14/11/2019.

NEGRO. In: Michaelis online. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 2019. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/negro/>. Acesso em 02/09/2019.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

PESSÔA, Alexandre Neiva. *Estevão Silva e a Pintura de Naturezas Mortas no Brasil do Século XIX*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Fortes laços em linhas rotas: literatos negros, racismo e cidadania na segunda metade do século XIX*. Tese (Doutorado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2014.

PIZA, Suze; PANSARELLI, Daniel. Eurocentrismo e racismo ou Em torno da periculosidade das teorias. *Problemata - Revista Internacional de Filosofia*, v. 8, n. 1, 2017.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Três cartas a Victor Meirelles, 1854, 1855, 1856. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/mapa_vm.htm. Acesso em 02/09/2019.

PULS, Maurício. A intelectualidade negra do Império. In: Pesquisa Fapesp. 18/11/2016. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2016/11/18/a-intelectualidade-negra-do-imperio/>. Acesso em 02/09/2019.

RAMOSE, Mogobe. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. *Revista Ensaios Filosóficos*, Rio de Janeiro, volume IV, outubro/2011.

RETRATO do Pintor Castagneto. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3557/retrato-do-pintor-castagneto>. Acesso em 15/11/2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GARCIA, Lúcia. *Registros escravos: repertório das fontes oitocentistas pertencentes ao Acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2006.

SILVA, Luiz. *Um Desafio Submerso: Evocações, de Cruz e Sousa, e seus aspectos de construção poética*. Dissertação (Mestrado em Letras). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1999.

SQUEFF, Leticia. Um maldito na Academia: Estevão Silva -algumas notas sobre os caminhos da modernidade no Rio de Janeiro de fins do século XIX. 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/37982413/Um_maldito_na_Academia_Estev%C3%A3o_Silva_alguns_notas_sobre_os_caminhos_da_modernidade_no_Rio_de_Janeiro_de_fins_do_s%C3%A9culo_XIX. Acesso em 15/11/2019.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: Negro de corpo e alma*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ZILIO, Carlos. Formação do artista plástico no Brasil: o caso da Escola de Belas Artes. *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, jan.-jul. 1994.