

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
HISTÓRIA E CRÍTICA DA ARTE

BEATRIZ ELLEN DOS SANTOS ROZA

ARTISTAS NEGROS DO SÉCULO XIX E OS GÊNEROS DE PINTURA:  
PAISAGEM, NATUREZA MORTA E RETRATO

RIO DE JANEIRO

2025

BEATRIZ ELLEN DOS SANTOS ROZA

ARTISTAS NEGROS DO SÉCULO XIX E OS GÊNEROS DE PINTURA:  
PAISAGEM, NATUREZA MORTA E RETRATO

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da  
Escola de Belas Artes, Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, para o Exame de Defesa.

Orientadora: Ana Maria Tavares Cavalcanti

RIO DE JANEIRO

2025

## CIP - Catalogação na Publicação

d893a dos Santos Roza, Beatriz Ellen  
ARTISTAS NEGROS DO SÉCULO XIX E OS GÊNEROS DE  
PINTURA: PAISAGEM, NATUREZA MORTA E RETRATO /  
Beatriz Ellen dos Santos Roza. -- Rio de Janeiro,  
2025.  
114 f.

Orientadora: Ana Maria Tavares Cavalcanti.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, 2025.

1. Século XIX. 2. Gêneros menores. 3. Pintores  
negros. I. Tavares Cavalcanti, Ana Maria, orient.  
II. Título.

BEATRIZ ELLEN DOS SANTOS ROZA

ARTISTAS NEGROS DO SÉCULO XIX E OS GÊNEROS DE PINTURA:  
PAISAGEM, NATUREZA MORTA E RETRATO

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da  
Escola de Belas Artes, Universidade Federal do  
Rio de Janeiro.

Orientadora: Ana Maria Tavares Cavalcanti

**Aprovada por:**



Documento assinado digitalmente  
ANA MARIA TAVARES CAVALCANTI  
Data: 06/03/2026 14:19:38-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Profa. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ) - Orientadora

Profa. Dra. Patrícia Leal Azevedo Corrêa  
(Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – UFRJ)

Profa. Dra. Leticia Coelho Squeff  
(Departamento de História da Arte – UNIFESP)

## Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, Shirley e Vinícius, pelo infinito amor, e por sempre investir e confiar no meu desejo de aprender. Agradeço ao meu avô Mário por ser minha primeira referência de pessoa preta, por ter me dado minha cor. Agradeço à minha família, tias, tios, avó e primas, por terem me alegrado constantemente com sua presença. Ao jornalista, e meu parceiro, Gustavo Magalhães, por todo suporte e atenção durante a feitura deste trabalho. Aos amigos que fiz na pós-graduação e a todos que estiveram comigo nesse percurso. À Maria Luiza, por nunca hesitar em fazer chamadas de vídeo para transcrever textos do século XIX. Ao meu amigo Vinícios, que muito se animou com essa pesquisa desde o início. À Plataforma Monolito, toda equipe e artistas, por acompanharem minha pesquisa e por me escutarem com generosidade. Agradeço aos profissionais museólogos, arquivistas e pesquisadores dos museus que contatei, todos contribuíram com esse trabalho. À querida professora Ana Cavalcanti pela atenciosa orientação e por ter me apresentado Firmino Monteiro.

Agradeço por último à educação pública de qualidade, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ e ao fomento do CAPES, estes agora fazem parte de quem eu sou.

Obrigada.

## Resumo

ROZA, Beatriz Ellen dos Santos. **Artistas negros do século XIX e os gêneros de pintura: paisagem, natureza morta e retrato**. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2025.

Esta dissertação investiga a presença e a recorrência dos chamados gêneros menores na produção de três artistas negros formados pela Academia Imperial de Belas Artes na segunda metade do século XIX: Antonio Firmino Monteiro (1855–1888), Estevão Roberto Silva (1845–1891) e Antonio Rafael Pinto Bandeira (1863–1896). A pesquisa analisa como esses artistas atuaram dentro das possibilidades oferecidas pela estrutura acadêmica e artística da época. E de que maneira os gêneros apresentados e suas obras revelam escolhas formais e temáticas que dialogam com os limites impostos à sua circulação no campo artístico. No caso de Monteiro, examina-se o uso da pintura histórica como meio de ascensão social, um esforço significativo que, no entanto, foi pouco reconhecido e, em grande parte, invisibilizado pela historiografia da arte; em Silva, a dedicação à natureza-morta é observada como um espaço de possibilidades comerciais e econômicas, para além de ter sido uma especialidade estética do pintor; já em Bandeira, o foco recai sobre o retrato como forma de elaboração da subjetividade e racialidade do pintor, destacando como suas pinturas de gênero e de retrato se contrastam em relação a maior parte das representações de pessoas negras produzidas por artistas brancos da mesma época. Ao reunir esses três percursos singulares, a dissertação busca contribuir para uma reflexão mais ampla sobre as dinâmicas de formação, estratégia, reconhecimento e permanência desses artistas na história da arte brasileira.

**Palavras-chave:** gêneros de pintura; artistas negros; século XIX; gêneros menores; Antonio Firmino Monteiro; Estevão Roberto Silva; Antonio Rafael Pinto Bandeira.

## Abstract

ROZA, Beatriz Ellen dos Santos. **Artistas negros do século XIX e os gêneros de pintura: paisagem, natureza morta e retrato**. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2025.

This dissertation investigates the presence and recurrence of the so-called lesser genres in the work of three Black artists trained at the Imperial Academy of Fine Arts during the second half of the 19th century: Antonio Firmino Monteiro (1855–1888), Estevão Roberto Silva (1845–1891), and Antonio Rafael Pinto Bandeira (1863–1896). The research analyzes how these artists operated within the possibilities offered by the academic and artistic structures of the time, and how their chosen genres and artworks reflect formal and thematic decisions shaped by the limits imposed on their circulation within the art world. In Monteiro's case, the focus is on his engagement with history painting as a means of social ascension—an effort that, although significant, was largely overlooked and rendered invisible by art historiography. For Silva, the emphasis on still life is examined both as a field of aesthetic specialization and as a space for commercial and economic opportunities. In Bandeira's work, portraiture is approached as a means of constructing subjectivity and racial identity, with particular attention to how his genre and portrait paintings contrast with the predominant representations of Black subjects produced by white artists of the same period. By bringing together these three distinct trajectories, the dissertation seeks to contribute to a broader reflection on the dynamics of training, strategy, recognition, and permanence of these artists in the history of Brazilian art.

**Keywords:** painting genres; Black artists; 19th century; lesser genres; Antonio Firmino Monteiro; Estevão Roberto Silva; Antonio Rafael Pinto Bandeira.

## Lista de Imagens

Figura 1 – Estevão Silva, fotografia, s.d.i. Acervo do Arquivo Histórico. Museu Nacional de Belas Artes. Autor: Brito & Delfort.

Figura 2 – BLOCH, Carl. A negação de Pedro, 1873. Óleo sobre tela, 131 x 160 cm. Museu Nacional de História, Castelo de Frederiksborg, Dinamarca.

Figura 3 – SILVA, Estevão. Prato Decorativo, 1887. Museu Antônio Parreiras

Figura 4 – SILVA, Estevão. Prato Decorativo Mamão, 1887. Museu Antônio Parreiras

Figura 5 – SILVA, Estevão. Sem título, 1886. Óleo sobre tela, 30,9 x 39 cm. Museu Imperial/IBRAM/MinC.

Figura 6 – SILVA, Estevão. Sem título, 1887. Óleo sobre tela, 43 x 54 cm. Museu AfroBrasil.

Figura 7 – SILVA, Estevão. Sem título, 1887. Óleo sobre tela, 20 x 30 cm. Museu AfroBrasil.

Figura 8 – Documento de Condecoração de Conselheiro Ordem da Rosa, de Estevão Silva, 25 de março de 1889. Centro de Memória Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Figura 9 – Sem autor, Retrato do Prof. Estevão Roberto da Silva, s.d.i. Óleo sobre tela. Centro de Memória Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Figura 10 – Detalhes. Retrato do Prof. Estevão Roberto da Silva, s.d.i. Centro de Memória Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Figura 11 – SILVA, Estevão. Sem título, 1888. Óleo sobre tela, 22,5 x 34 cm. Museu Imperial/IBRAM/MinC. Rio de Janeiro.

Figura 12 – Firmino Monteiro entre colegas (Abigail Monteiro atrás e o segundo rapaz foi identificado como Belmiro de Andrade), fotografia, c. 1887. Acervo do Museu Antônio Parreiras. Autor: Avelino Dias.

Figura 13 – MONTEIRO, Firmino. A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro, 1881-1882. Óleo sob tela, 2,00 x 3,00. Coleção do Palácio Pedro Ernesto, sede da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

Figura 14 – MONTEIRO, Firmino. O Vidigal, 1883. Óleo sobre tela, 100 cm x 80 cm. Coleção privada.

Figura 15 – MONTEIRO, Firmino. O Vidigal, 1887. Óleo sobre tela, 100 cm x 80 cm. Instituto Ricardo Brennand.

Figura 16 – Detalhes. O Vidigal, 1887. Óleo sobre tela, 100 cm x 80 cm. Instituto Ricardo Brennand.

Figura 17 – Recorte de fotografia. Firmino Monteiro e artistas, s.d. Museu Antônio Parreiras.

Figura 18 – MONTEIRO, Firmino. Estudo incompleto para pintura sobre a assinatura da Lei Áurea. 1888. Cessão de imagem: Museu Imperial/Casa Geyer.

Figura 19 – MEIRELLES, Victor. Primeira Missa, 1859 - 1861. Óleo sob tela, 2,70 x 3,57. Coleção do Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 20 – PEREIRA DA SILVA, Oscar. Fundação de São Paulo, 1909, óleo sobre tela, 185x340cm. Museu do Ipiranga, São Paulo.

Figura 21 – Capa da Revista Ilustrada, 1882, edição 297.

Figura 22 – FERNANDES, Sebastião Vieira. Pinto Bandeira, 1886. Óleo sobre madeira. Acervo do Museu Antônio Parreiras

Figura 23 – BANDEIRA, Raphael Pinto. Habitação na Raiz da Serra da Estrela, 1884. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 24 – BANDEIRA, Raphael Pinto. Pai do Pintor, c. 1892. Óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Museu Antônio Parreiras.

Figura 25 – BERNARDELLI, Rodolfo. André Pinto Rebouças, c. 1885. Fotografia de Jaime Acioli. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 26 – BANDEIRA, Raphael Pinto. Cabeça de Homem, 1891. Óleo sobre tela, 54 x 39 cm. Museu Antônio Parreiras.

Figura 27 – LIMA, José Correia de. Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana. [c. 1853]. Óleo sobre tela, 93 × 72,6 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 28 – BROCOS, Modesto. Engenho de mandioca, 1892. Óleo sobre tela, 56 × 75,8 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 29 – DEBRET, Jean-Baptiste. Negra vendendo cajus, c. 1835. Litografia com colorização manual. In: Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Tomo II. Paris: Firmin Didot, 1835.

Figura 30 – Antônio Ferrigno. Mulata Quitandeira, c. 1893 - 1903. Óleo sobre tela, 181 × 126 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

Figura 31 – BANDEIRA, Antônio Raphael Pinto. Feiticeira, 1890. Óleo sobre madeira. Acervo Museu Afro Brasil

Figura 32 – BANDEIRA, Raphael Pinto. Jovem Adormecida, 1891. Óleo sobre tela, 84.5 x 62.4 cm. Museu Antônio Parreiras.

Figura 33 – BANDEIRA, Raphael Pinto. Moça sentada, 1886. Óleo sobre tela, 84 x 66.2 cm. Museu Antônio Parreiras.

Figura 34 – SILVA, Estevão. Menino com melancia, 1889. Óleo sobre tela, 53,5 x 71 cm.  
Pinacoteca de São Paulo.

## Lista de Tabelas

Tabela 1 – Pensionistas Pintores da Academia Imperial das Belas Artes e do Imperador D. Pedro II.

Tabela 2 – Pintores Pensionistas e os Gêneros de Pintura.

Tabela 3 – Presença de Artistas Negros nas Exposições Gerais de Belas Artes.

## Lista de Abreviaturas e Siglas

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

EGBA – Exposição Geral de Belas Artes

IHGB — Instituto Histórico Geográfico Brasileiro

COB – Congresso Operário de Beneficência

“Olhei no espelho, Ícaro me encarou  
Cuidado, não voa tão perto do Sol  
Eles num *guenta* te ver livre, imagina te ver rei”  
— Emicida, *Ismália*, 2019.

## Sumário

Prefácio.....	2
Introdução.....	3
1. A formação de artistas no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX e as cadeiras de pintura de paisagem e natureza morta, e retrato.....	6
2. Os gêneros de pintura e os artistas negros.....	11
2.1 Prêmio de Viagem.....	13
2.2 Exposições Gerais de Belas Artes (1850 - 1884).....	20
2.3 Análise dos dados.....	23
3. Uma questão de gênero.....	27
3.1. Estevão Silva (1845 - 1891): Retrato, natureza-morta e o mercado de arte para sobreviver.....	29
3.2. Repercussão das pinturas de paisagem e das pinturas históricas de Firmino Monteiro (1855-1888): um problema historiográfico e racial.....	56
3.3. Retratos, Gêneros e representação: as figuras negras pintadas por Pinto Bandeira (1863-1896).....	75
Conclusão.....	94
Bibliografia.....	97
Linha do Tempo.....	101

## Prefácio

Assim como os pintores viajantes estão localizados em um contexto histórico que os trouxe ao Brasil e os motivou a retratar a natureza daqui, proponho pensar a produção e as motivações dos artistas negros do século XIX a partir do contexto cultural da época no qual estavam inseridos. Tratar desses artistas e pensar a organização desse mesmo século e todas as questões que transpassam a raça não é um estudo de sociologia e tampouco uma pesquisa sobre um tema que está “em alta”. Pelo contrário, defendo que isto representa como a história da arte deve ser feita e produzida – alocando cenários, propondo perguntas, fazendo investigações e desenvolvendo hipóteses – com leituras, documentos primários, secundários, e mais.

Nos mesmos jornais que divulgam as novidades da Academia Imperial de Belas Artes, podem-se encontrar anúncios de venda de roupas, casas e de pessoas negras escravizadas<sup>1</sup>. Apesar de, no geral, a relação entre o contexto histórico-social, a produção e os desdobramentos de um artista ser considerada algo “natural”, quando se trata de racialidade, a lógica *quase* colonial se esforça em manter esses questionamentos em segundo plano. Dessa forma, portanto, o óbvio precisa ser dito.

Grada Kilomba (2019) fala sobre a universalidade dentro da academia e sobre como acadêmicos e acadêmicas afirmam ter um discurso neutro e objetivo, mas, na verdade, não há discurso universal, mas dominante (p. 58). Por isso, quando foge da alçada acadêmica branca e da forma tradicional de lidar com a história da arte brasileira, em especial no século XIX, há o reforço de que questões de raça – e gênero, também –, sejam tratadas como específicas, subjetivas, pessoais, parciais; enquanto as outras seriam universais. Nessa lógica, eles lidam com fatos, ao passo que, nós, com opiniões. Eles com conhecimento; nós, experiências (p. 52).

Entre meus objetivos, busco desenvolver uma análise científica sobre racialidade e arte, procurando evitar essencialismos e armadilhas comuns, e oferecendo uma reflexão para aqueles que se interessam pela produção de artistas negros do século XIX.

---

<sup>1</sup> Por exemplo, a edição 127 da *Gazeta de Notícias*, de 8 de maio de 1876.

## Introdução

Esta dissertação nasce da inquietação em torno da presença dos gêneros de pintura de menor valor na produção de artistas negros<sup>2</sup> brasileiros do século XIX. A pesquisa tem como intuito debater as relações entre as de pintura de gênero, paisagem, natureza morta e retrato, e os pintores negros da segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro, em especial Antônio Firmino Monteiro (1855–1888), Estevão Roberto Silva (1845–1891) e Antônio Raphael Pinto Bandeira (1863–1896).

Buscamos compreender de que maneira esses gêneros influenciaram suas trajetórias profissionais, bem como investigamos o impacto da racialidade tanto na escolha dos temas quanto na elaboração de suas obras. A pesquisa propõe analisar essa dinâmica como uma triangulação entre raça, gênero artístico e condição social.

Durante a pesquisa prévia a esta escrita, foi possível observar a recorrência dos chamados gêneros menores nos percursos artísticos de pintores negros. Apesar de terem estudado no mesmo contexto acadêmico que seus colegas brancos, suas produções foram majoritariamente direcionadas a esses gêneros, o que contribuiu para o pouco reconhecimento que receberam após suas mortes. Além do fator racial, o apagamento de suas trajetórias também se relaciona com a baixa valorização crítica desses gêneros nas pesquisas posteriores, gerando lacunas na compreensão do conjunto de suas obras e do contexto mais amplo que as moldou.

A partir dessas observações, surgiram questionamentos sobre o lugar ocupado por esses artistas e os motivos que orientaram suas escolhas. Tais escolhas, longe de serem casuais, revelam intencionalidades que provocam novos olhares e levantam questões sobre os próprios artistas, o século XIX, a Academia e as relações de raça na história da arte.

A dissertação se estrutura em três capítulos e apresenta um apanhado sobre a relação da raça com a formação acadêmica dos pintores, para compreender o contexto que os formou. Evidencia, por análise de dados, o impacto da hierarquia dos gêneros na trajetória dos artistas

---

<sup>2</sup> Utilizo o termo "negro" ao longo dessa dissertação, não como uma categoria biológica — uma vez que essa concepção já foi superada pela ciência, que comprovou a inexistência de raças humanas no sentido genético —, mas como uma categoria social e política. Em consonância com a sociologia e os estudos críticos da raça, "negro" refere-se à cor de pele do indivíduo, assim como a posição historicamente construída desses sujeitos, marcados por processos de exclusão e resistência.

no século XIX, e como ela ditou sua ascensão dentro da Academia e conseqüentemente fora dela. Esses pontos são desenvolvidos a fim de traçar uma lógica e perspectiva para os artistas e obras estudadas.

No Capítulo 1 será apresentada uma contextualização geral sobre a formação dos alunos na Academia Imperial de Belas Artes, com ênfase no funcionamento nas diferenças das cadeiras de gênero maior e gêneros menores, e também será introduzida a relação entre a academia, os alunos negros e os gêneros de pintura.

O Capítulo 2 está subdividido em três partes. No subcapítulo 2.1, destacamos a relação dos alunos negros com todos os gêneros de pintura por meio de uma análise de informações levantadas a partir dos concursos para Prêmios de Viagem, e no subcapítulo 2.2, realizamos uma pesquisa quantitativa e qualitativa abordando a presença desses artistas nas Exposições Gerais de Belas Artes. No subcapítulo seguinte, 2.3, os dados serão analisados com o objetivo de encontrar possíveis pistas da recorrência de artistas negros nos gêneros menores.

O Capítulo 3 também é subdividido em três subcapítulos que abordam os trabalhos dos pintores Estevão Silva, Firmino Monteiro e Pinto Bandeira, respectivamente. Este capítulo procura rever suas biografias e produções, propondo novas perguntas e analisando suas obras sob uma perspectiva atualizada. Estudamos cada artista, relacionando-o a gêneros de pintura específicos, sendo assim: Firmino Monteiro e a pintura histórica e a pintura de paisagem; Estevão Silva e o retrato e a natureza-morta; Pinto Bandeira e o retrato e a pintura de gênero.

No subcapítulo 3.1 a contribuição de Monteiro para a produção de pintura histórica será dimensionada, salientando o apagamento da sua produção no gênero ao longo da historiografia da arte brasileira, enquanto sua participação como pintor paisagista foi sempre valorizada e facilmente admitida. O subcapítulo seguinte, 3.2, decorre do intuito de realçar a produção de Silva no gênero de natureza-morta como uma escolha financeira, e, uma consequência de sua racialidade dentro da Academia Imperial. Por último, no subcapítulo 3.3, apresentamos a influência da racialidade de Bandeira nas suas produções de pintura de gênero e de retrato.

Outros artistas negros serão citados ao longo da pesquisa, como Emmanuel Zamor (1840–1917), Horacio Hora (1853–1890), Rafael Frederico (1843–1904) e Leôncio da Costa

Vieira (1857–1893). Horacio Hora, sergipano, foi o único artista negro do século XIX a ser pensionista do Império na Europa (com auxílio do bolsinho do Imperador D. Pedro II, estudou na França). Mas, apesar disso, há ainda poucos pesquisadores investigando seu trabalho. Zamor, baiano, foi adotado e passou a infância na França, mais tarde, tornou-se pintor de paisagens e naturezas-mortas. Após um breve período de produção no Brasil, retornou ao país onde havia crescido. Também não há muita pesquisa sobre seu trabalho. Em relação a Leôncio da Costa Vieira, embora ele fosse fluminense e aluno da AIBA, até o momento, encontrou-se pouco material disponível sobre ele. Rafael Frederico foi o primeiro artista negro a vencer o Prêmio de Viagem, em 1893, já na Escola Nacional de Belas Artes, e é uma figura pouco estudada na história da arte brasileira. A escassez de informações sobre sua vida e obra representa uma lacuna importante para futuras pesquisas. A obra de Frederico e de outros artistas da época merece ser revisitada para que possamos compreender melhor a diversidade da produção artística brasileira do século XIX.

1. A formação de artistas no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e as cadeiras de pintura de paisagem e natureza morta, e de retrato

A movimentação artística no Brasil, na transição do século XVIII para o XIX, foi crucial para as transformações e o estabelecimento da arte brasileira. A primeira dessas mudanças diz respeito à produção artesanal e à posição social do artista e o lugar reservado à arte. No século XVIII, a prática artística no Brasil era predominantemente baseada na reprodução, e o artista era considerado um trabalhador sem formação intelectual. Enquanto a arte era vista como uma atividade manual, houve pouco investimento na educação formal dos artistas. No século seguinte, esse foi um desafio. A fim de mudar a perspectiva da desvalorização da arte no Brasil, foi implementada a Reforma Pedreira (1855-1957) coordenada pelo então diretor da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)<sup>3</sup>, o pintor, arquiteto e escritor Manuel José de Araújo Porto-Alegre (1806–1879).

Durante a Reforma Pedreira, novas especializações foram introduzidas, incluindo aulas de Desenho Geométrico, Desenho de Ornatos, Matemática Aplicada e História das Belas Artes, além da criação do turno noturno. Por consequência, de 41 alunos, o número subiu para 161 durante a Reforma (SQUEFF, 2000).

A reestruturação da Academia não se limitou à formação de artistas<sup>4</sup>, mas também abrangeu a fiscalização e o controle das artes, que desde o início foram suas principais atribuições. Além disso, contribuiu para a consolidação do espaço social do artista, que passou a ser visto não mais como um simples artesão. Se anteriormente os artistas eram majoritariamente mulatos e negros escravizados, agora, no contexto da construção da glória nacional, essa responsabilidade nobre recaía sobre homens brancos livres, encarregados de contribuir para a história da arte no Brasil<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Como sintetiza a pesquisadora Louise Gabler, a Academia Imperial de Belas Artes iniciou como Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em 1816. Quatro anos depois, em 1820, a instituição mudou o nome para Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, e no mesmo ano foi renomeada para Academia de Artes, e somente em 1831 passou a ser chamada de Academia Imperial de Belas Artes.

<sup>4</sup> Porto-Alegre “redefiniu o papel das atividades manuais, dividiu o ensino da instituição entre as atividades técnicas e as artísticas e, por conseguinte, delimitou o espaço de artistas e artífices, até então indefinido. Ainda, criou cadeiras voltadas ao ensino técnico, dessa forma, os artífices receberam formação acadêmica importante no desenvolvimento industrial e consequentemente no advento do “progresso”.” (CASTRO, 2005, p. 343)

<sup>5</sup> De acordo com Squeff (2003), esse fato não era ignorado por Araújo Porto-Alegre, não por ser um homem libertário, mas sim para justificar o “atraso da colônia”. Essa perspectiva inseria as artes em uma trajetória progressiva. Araújo Porto-Alegre chamava de forma genérica esse grupo de artistas sem formação do século XVIII de Escola de Pintura Fluminense, sem se referir a um estilo. Isso também tinha relação direta com a criação de uma história da arte brasileira, diferenciando arte de história da arte, legitimar a produção do século

A experiência de Araújo Porto-Alegre como membro do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) não deve ser deixada de lado, uma vez que o instituto pesava fortemente na criação da identidade da nação. Assim, a conexão entre a pintura histórica, que formava o repertório e o imaginário visual com a construção de uma iconografia nacional, se complementava com a instrução passada pelas publicações do instituto.

“Dotada de um caráter utilitário, coerente com a tradição iluminista a que o IHGB se vinculava, a história tinha uma função principalmente didática, de dar exemplos para o presente. Nesse sentido, o resgate do passado tinha um propósito concreto, de sugerir valores e normas de conduta para os contemporâneos.” (SQUEFF, 2003, p. 28)

De acordo com Schlichta (2006), o Instituto Histórico tinha a função de immortalizar os feitos memoráveis de seus grandes homens, publicar documentos e incentivar os estudos históricos no Brasil. Na relação entre as artes visuais, a estética, e o documental buscou-se criar um passado para promover um sentimento de pertença a uma mesma ordem social, fosse esse brasileiro indígena, mulato ou de descendência europeia. A função da elite econômica e artística naquele momento era criar uma unidade e modelo, sacrificando as diferenças dos brasileiros a fim de incentivar a identidade nacional que estava sendo construída.

O artista, de acordo com Castro (2005), tinha como missão instruir moralmente por meio da arte. E o gênero mais altamente moral, nobre e completo, seria a pintura histórica, pois nela estariam inseridas as cenas mais virtuosas da ação humana.

Era incontestável, portanto, o papel que a pintura histórica ocupava. Ela era, de fato, a de maior prestígio, e as pinturas de paisagem e de natureza-morta estavam na base da hierarquia. Não é à toa que a escolha do artista pelo gênero de pintura histórica influenciaria diretamente na posição que ele ocuparia.

Cadorin (1998) aponta que poucos artistas conseguiam viver somente de sua arte. Para sobreviver, eles deveriam se dedicar à pintura de retratos, pinturas decorativas, como natureza-morta e paisagem, além de lecionar na Academia, ou em oficinas.

---

XVIII significava criar uma narrativa para legitimar um passado para a história da arte brasileira, solidificando a produção artística brasileira até mesmo antes da chegada da Missão Francesa. “A inclusão do escravo ou do mulato no rol de artistas nacionais respondia a uma necessidade: dadas as peculiaridades do passado colonial, deixá-los de fora implicaria desistir do projeto de construção de uma história das artes brasileiras” (p. 27)

Essa situação era recorrente e bem observada dentro do próprio circuito dos artistas. Cadorin cita uma carta de Porto-alegre enviada a 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 a glória, e retratista, para o homem que precisa de meios. (PORTO-ALEGRE, 1856 apud CADORIN, 1998)

De acordo com Diener (2013), a tradicional preferência das academias pela pintura de história não representou obstáculo ao desenvolvimento da pintura de paisagem histórica dentro da academia. A pintura de paisagem naturalista, por outro lado, foi desenvolvida a partir de diferentes convicções. O paisagista deveria ser capaz de reproduzir rapidamente uma paisagem ou uma espécie pitoresca da fauna ou da flora, e como elemento marcante da nacionalidade, a natureza deveria ser tema preferencial da arte produzida na Academia, por isso, o ensino da pintura de paisagem na Academia estava também ligado à literatura (SQUEFF, 2000, p. 274-275).

De acordo com Gomes (2021), outra importante presença na Academia movimentou as discussões em relação à pintura de paisagem, até mesmo antes de Porto-Alegre assumir a Direção da instituição. O pintor francês Nicolas Taunay, pai de Félix-Émile Taunay que antecedeu Porto-Alegre como diretor, foi chave para o debate sobre a pintura de paisagem no Brasil - como, por exemplo, discutir sobre a estrutura da composição e a disputa entre o que era mais importante na pintura, o desenho ou a cor -, e ainda de acordo com Gomes, muitos historiadores da arte acreditam que se Nicolas Taunay não tivesse retornado ao seu país de origem, a pintura de paisagem teria tido maior ênfase dentro da Academia (2021, p. 20).

Vale apontar que no Brasil, a pintura de paisagem não foi desenvolvida em primeiro lugar pelos artistas brasileiros. Seu caráter fundador foi necessariamente estrangeiro, como, por exemplo, as obras de expedições científicas e ilustrações geográficas do país. E assim como a produção, a conceituação desse gênero também foi importada. A própria organização hierárquica foi pensada por André Félibien (1619-1695), na França, sendo exportada para o Brasil. De acordo com Félibien, “o valor de uma pintura depende da nobreza do tema e [...] não seria possível, portanto, obter obras-primas a partir de cenas ou motivos vulgares.” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 39) Como veremos, a hierarquia dos gêneros em território brasileiro não funcionou de forma tão estrita quanto na Europa, mas podemos notar sua

influência na estrutura da Academia, onde as pinturas de gêneros menores acabavam sendo maior desenvolvidas - ou desenvolvidas em prioridade - pelos grupos sociais minoritários, homens negros e mulheres<sup>6</sup>.

Quanto à presença de artistas negros, podemos inferir que formação artística dentro da Academia Imperial de Belas Artes era tratada como um ensino de nível secundário em relação às faculdades de direito, medicina, engenharia e militares (CARDOSO, 2008), e talvez essa seja uma das razões que favoreceu a presença de alunos negros e, majoritariamente, pobres com pouca ou nenhuma instrução, como aponta Squeff (2001).

Para se matricular em um curso na AIBA, os atributos obrigatórios eram passar por uma avaliação na qual o aluno deveria saber ler, escrever e contar números inteiros (CARVALHAES, 2015, p. 258). Apesar de ser uma simples prova, a coleta de dados feita em 1872<sup>7</sup>, considerada hoje o primeiro CENSO feito, apontava 81,9% da população como analfabeta. A pesquisa não é uma representação perfeita da realidade daquele século, mas aponta para uma estimativa que pode ser trabalhada. A proporção para simular a quantidade de negros alfabetizados não é possível porque as chances desse grupo ter acesso à educação no século XIX não era a mesma do que o grupo de pessoas brancas, portanto o resultado obtido seria inválido. De todo modo, a partir desses dados é possível compreender que a maioria da população era analfabeta e aqueles que eram privados institucionalmente de estudo, as pessoas negras, sofriam um agravante.

A dificuldade de propor uma pesquisa sobre pessoas negras no século XIX reside, sobretudo, na escassez de dados e na ausência de registros diretos, resultado de um apagamento sistemático operado por uma história escrita a partir de perspectivas brancas. Muitas vezes, é

---

<sup>6</sup> A historiadora da arte americana Linda Nochlin, no livro *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, a autora aponta que a desvantagem das artistas mulheres no circuito das artes é de ordem institucional, e não intelectual. Pelo contrário, há fortes evidências de suas perspicácias e engenhosidades diante dos desafios impostos pela arte. Além disso, a autora afirma que, apesar da presença de alguns nomes femininos em destaque, isso não contradiz a impossibilidade institucionalmente imposta às mulheres de alcançarem o sucesso em condições de igualdade com os homens (brancos).

<sup>7</sup> De acordo com o site do Senado, onde se encontram as informações do primeiro CENSO, a pesquisa teria sido feita através de formulários, de forma manual, e foram “preenchidos pelos chefes de família, os formulários pediam detalhes sobre todas as pessoas que viviam na casa, incluindo empregados, agregados e escravizados — nome, idade, estado civil, raça, nacionalidade, religião, educação, profissão e até “defeitos físicos”. A contagem dos votos também foi feita de modo manual, todos esses fatos apontam para uma série de problemas que podem ter ocorrido, desde omissão de fatos e contagem equivocada até a precária distribuição dos formulários para todo o território.

necessário recorrer a estimativas e conjecturas baseadas na contextualização da época, já que informações sobre raça foram frequentemente omitidas ou não produzidas.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Por consequência, propostas contemporâneas como a da autora Saidiya Hartman se tornam fundamentais. Hartman propõe a fabulação crítica como uma forma de adensar e imaginar narrativas que não deixaram rastros nos arquivos oficiais, sem romantizar ou apagar as violências sofridas. Trata-se de uma das possíveis saídas para rever e reinscrever histórias perdidas, tensionando os limites entre fato e imaginação, e reivindicando outras formas de escuta e escrita da história.

## 2. Os gêneros de pintura e os artistas negros

É possível notar uma frequência constante dos gêneros considerados de menor valor, na produção dos artistas negros. *Todos* os artistas negros identificados do século XIX do Rio de Janeiro foram reconhecidos pós-morte como pintores de paisagem ou de natureza-morta. De fato, há uma repetição desses gêneros em seus portfólios. A questão que proponho levantar é: por quê? Talvez os gêneros menores fossem os mais praticados e por isso essa insistência na produção. Essa hipótese, que não pode ser descartada, talvez possa nos dar mais desdobramentos para desenvolver a questão.

Cavalcanti (2003) confirma que os gêneros menores passaram a ser mais presentes nas Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA) da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e nos mostra na pesquisa *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX*, que até a década de 1860, a quantidade de pintura Histórica nas Exposições era maior, mas, depois, a maior presença de paisagem é unânime. Entretanto, apesar disso, essa confirmação não é suficiente para se compreender a insistência dos pintores negros com esse gênero. Isso porque, se fosse apenas uma questão de prevalência, teríamos artistas negros produzindo pinturas históricas nos anos anteriores, quando a pintura histórica era mais praticada.

Suspeita-se que a resposta a esse questionamento não seja estritamente matemática ou percentual. Por isso, sem desconsiderar os dados numéricos, torna-se necessária uma análise contextual que, além das temáticas valorizadas pela Academia Imperial de Belas Artes, considere também as influências do contexto do século XIX na vida e na produção desses artistas. Simioni (2007) no artigo *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX* observa a repetição dos gêneros menores também nos currículos de artistas mulheres dentro do circuito das Academias. Essa inclinação na presença dos gêneros menores na produção das minorias sociais à época nos dá luz para entender quais eram suas possibilidades e alcances dentro da arte, e, também, portanto, como esse ofício de artista funcionava dentro da sociedade.

Além de ponderar como se movimentava essa hierarquia dos gêneros de pintura, nesse momento será necessário observar dois grandes parâmetros da arte brasileira do século XIX: o Prêmio de Viagem, mediante uma análise das informações, e as Exposições Gerais, por

uma pesquisa quantitativa. Porque, além da produção geral das pinturas e do entendimento teórico de sua hierarquia, é válido compreender o que os gêneros de pintura representavam de forma prática dentro do circuito da arte.

## 2.1 Prêmio de Viagem

O Prêmio de Viagem à Europa ou Prêmio de Primeira Ordem foi um concurso organizado para selecionar o aluno da Academia que seria financiado pelo Estado para se aprimorar na Europa. De acordo com Zaccara (2008), o Prêmio de Viagem, para os artistas brasileiros, era semelhante ao *Prix de Rome* para os franceses, e o estudo no exterior era considerado uma etapa primordial. O concurso teve início em 1845, mas após 1855, passou a ocorrer de forma irregular por diversos fatores. O vencedor do concurso tinha um período de estadia estipulado em média de três anos e deveria, enquanto fora do Brasil, prestar conta de suas atividades e produções. Por sua importância e relação com os artistas do século, a partir do Prêmio de Viagem, buscamos identificar quantos artistas foram contemplados com essa premiação durante a segunda metade do século XIX, quantos eram pintores de história, quantos eram pintores de gêneros menores, e quantos eram negros.

Tabela 1 – Pensionistas Pintores da Academia Imperial das Belas Artes e do Imperador D. Pedro II.

<b>Data</b>	<b>Nome</b>	
1850	Agostinho José da Motta	Pintor
1852	Victor Meirelles de Lima	Pintor
<b>1859</b>	<b>Pedro Américo de Figueiredo e Mello</b>	<b>Pintor de História</b>
1868	João Zeferino da Costa	Pintor
<b>1875</b>	<b>Horácio Hora</b>	<b>Pintor</b>
<b>1876</b>	<b>José Ferraz de Almeida Júnior</b>	<b>Pintor</b>
1878	Rodolpho Amoedo	Pintor
<b>1884</b>	<b>Pedro Weingartner</b>	<b>Pintor</b>
<b>1886</b>	<b>Manoel Lopes Rodrigues</b>	<b>Pintor</b>

1887 <sup>9</sup>	Oscar Pereira da Silva	Pintor
-------------------	------------------------	--------

Fonte: CAVALCANTI, Ana. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: Escola de Belas Artes (Org.). **185 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

As informações da tabela foram baseadas no estudo da Prof. Dr. Ana Cavalcanti, *Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura*, que está presente no livro *185 anos da Escola de Belas Artes*, 2002.

Utilizando as informações disponibilizadas na pesquisa de 2002, essa reorganização foi feita a partir dos pintores vencedores do Prêmio de Viagem e dos pensionistas do Dom Pedro II com o recorte temporal da segunda metade do século XIX. Os nomes em negrito são os beneficiados pelo imperador, enquanto os outros, são os premiados pela Academia. A escolha de manter os dois tipos de bolsistas se dá pela amplitude do interesse na formação estrangeira desses artistas, que não se restringiam à Academia Imperial. Em relação ao recorte temporal, é importante destacar que todos os pintores da primeira metade do século se dedicaram ao gênero de pintura histórica. Talvez a presença maior de outros gêneros de pintura na segunda metade do século seja um breve indício de uma mudança e abrangência de outros gêneros dentro das premiações.

Os nomes citados apenas como pintores, demarcado por Cavalcanti, apontam para uma amplitude de gêneros desenvolvidos pelo pintor; o que torna necessário destrinchar, através de suas biografias e pesquisas, para entender quais gêneros eram englobados em seu histórico e quais foram seus destaques.

Agostinho José da Mota (1824-1878) é um nome que se evidencia entre os outros, pois podemos observar a presença do gênero de paisagem e natureza-morta, pelos quais muito foi elogiado; Mota foi o único paisagista a ganhar o Prêmio de Viagem (SQUEFF, 2013, p. 485) e o primeiro pintor brasileiro do século XIX a dedicar-se à pintura desses gêneros (2013, p. 486). Há poucas pesquisas que se dedicam à produção do pintor, entretanto, podem-se destacar o artigo *A natureza-morta eloquente de Agostinho José da Motta: belas-artes e literatura no Segundo Reinado* (2013), de Leticia Squeff, e *A questão da paisagem no universo acadêmico do século XIX: o caso de Agostinho José da Mota* (2013), de Sônia

---

<sup>9</sup> Apesar de ter vencido, aquele ano o concurso havia sido cancelado, portanto, sua viagem só foi possibilitada em 1890.

Gomes Pereira. Algumas de suas obras mais conhecidas são *Mamão e melancia*, 1860, *Mamão e Ananás*, s.d., e *A fábrica do Barão de Capanema*, 1862.

Vitor Meireles (1832 - 1903), nascido em Florianópolis, foi um dos grandes pintores da história da arte brasileira e também um dos pensionistas do Imperador. Ao tratar das produções de Vitor Meirelles, podemos notar que a maioria é composta por pinturas históricas e religiosas, tendo influência do academicismo e do romantismo que desenvolveu durante seus estudos na Europa. Os escritos sobre o pintor são diversos e incluem contribuições como de Gonzaga Duque e Sérgio Milliet. Entre as pesquisas publicadas sobre Meirelles, podemos citar *Vitor Meirelles e o Movimento Indianista*, 1952, de Ronald de Carvalho, e *Vitor Meirelles: Pintor da Nação*, 1992, de Lilia Schwarcz. Suas obras são bem reconhecidas e podemos citar *A Primeira Missa no Brasil*, 1861; *A Batalha dos Guararapes*, 1879; *A Flagelação de Cristo*, 1855. Vitor Meirelles também produziu retratos e paisagens, sendo um dos primeiros artistas brasileiros a alcançar reconhecimento internacional, estando presente na Exposição Universal de Paris, por exemplo.

João Zeferino da Costa (1840-1915) tem uma grande produção de pintura histórica religiosa. Ao longo da vida lecionou tanto como professor de pintura histórica quanto como professor de paisagem (FERNANDES, 2001). Apesar de não haver muitas pesquisas específicas sobre o pintor, ele é sempre bem citado quando se trata de pinturas históricas e dentro do cânone da Academia. Nas pesquisas que mencionam o pintor, podemos citar Quirino Campofiorito, com *História da pintura brasileira no século XIX*, de 1983, Alfredo Galvão, com *João Zeferino da Costa*, de 1973, e também os autores Reginaldo da Rocha Leite, José Roberto Teixeira Leite e Camila Dazzi. Há também uma publicação póstuma do próprio Zeferino: *Mecanismos e Proporções da Figura Humana*, de 1917, que trata da construção do corpo humano e das proporções anatômicas. Dentre suas pinturas mais conhecidas, podemos citar: *A Pompeiana*, 1897; *São João Batista*, 1873; *O óbolo da viúva*, 1876.

Horácio Hora (1853 - 1890) foi um pintor negro descrito brevemente como um pintor romântico em alguns documentos, como no livro *Horácio Hora*, de Ana Conceição Carvalho e Verônica Nunes, pelo Governo do Estado de Sergipe, em 1982. E também há a biografia publicada pelo escritor sergipano Balthazar de Góis, chamada *Traços biográficos de Horácio Hora*, publicada em Aracaju, em 1902. Suas obras mais conhecidas são *Peri e Ceci!*, de

1882, e *Folhas de Outono*, de 1886. O Jornal de Aracaju (SE)<sup>10</sup>, onde o sergipano nasceu, afirma que sua ida à Europa teria sido possível graças a uma movimentação da Assembleia de Sergipe que possibilitou que o Império Brasileiro financiasse sua viagem.

José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), nascido em São Paulo, foi um dos pensionistas do Imperador. Ao tratar das produções de Almeida Junior, podemos notar que a maior parte é composta por pinturas de gênero, paisagem, pinturas religiosas e retratos, tendo influência do romantismo e do realismo. Há destaque para sua produção que retrata cenas caipiras. Os escritos sobre o pintor são abrangentes, podemos citar Francisco Acquarone, Gonzaga Duque, Sérgio Milliet, Alfredo Galvão. Entre as pesquisas publicadas temos, por exemplo, Aracy Amaral com *A luz de Almeida Júnior*, de 1990; Paula Giovana Frias, com a dissertação *Almeida Junior: uma alma brasileira?*, 2006; e Oséas Singh Junior com *Partida da Monção: tema histórico em Almeida Júnior*, 2004. Suas obras históricas tem influência na religiosidade, como *Fuga para o Egito*, 1881; *Batismo de Jesus*, 1895; e *Remorso de Judas*, 1880. A obra *Partida da Monção* é a histórica sem cunho religioso mais comentada e foi pintada em 1894, por encomenda (FRIAS, 2004). Dentre suas obras mais conhecidas, podemos citar: *O derrubador brasileiro*, 1879; *Descanso do modelo*, 1882; *Saudade*, 1899.

Rodolpho Amoedo (1857-1941) é tema de inúmeras pesquisas no campo da história da arte. Dentre os trabalhos mais recentes, podemos citar os de Marília Braz-Botelho (2015), Márcia Valéria Teixeira Rosa (2004), Leandro Brito de Mattos (2018), entre outros. Dentre os mais antigos, há biografias presentes em Carlos Rubens com *Pequena História Das Artes Plásticas no Brasil* de 1941, e na obra do crítico Laudelino Freire, *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916*. Quanto à produção de Amoedo, podemos observar a presença de gêneros variados, há pinturas de gênero, retratos e nus de mulheres, como *Estudo de Mulher*, 1884, e *Ateliê do Artista*, de 1883; pinturas de história religiosa, mitológica, como por exemplo a tela que o levou a receber seu Prêmio de Viagem, 1878, *O sacrifício de Abel*; há também obras de história com temática literárias indianistas, como *Marabá*, 1882, e *O último Tamoio*, 1883.

Pedro Weingartner (1853 - 1929) foi um pintor e gravurista gaúcho que conseguiu fazer viagens ao exterior para estudos antes mesmo de ser pensionista do Imperador. Em 2005 foi

---

<sup>10</sup> *Jornal do Aracaju*, SE, 12 ago. 1876. Ed. 722.

organizado um seminário sobre Pedro Weingärtner no Instituto de Artes e Humanismo em Porto Alegre, e nos anos seguintes podemos notar uma maior quantidade de pesquisadores que se debruçaram no trabalho e na vida do pintor, por exemplo, Vivian S. Paulitsch, Paulo Gomes, Ana Maria Albani de Carvalho, Camila Dazzi. Dentre as referências menos recentes, temos Athos Damasceno, com *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*, 1971, e Ângelo Guido com *Trinta anos de pintura (1925 - 1955)* na Enciclopédia Rio-grandense, de 1957. Quanto à sua produção artística, a maioria são pinturas de gênero e paisagens, entretanto, é possível citar pinturas históricas de mitologia e de guerra, como, *Dáfnis e Cloé*, 1891; *Oferenda ao deus Pã*, 1894; e *Idílio*, 1908; e *Cena de guerra*, 1893. Apesar disso, suas obras mais citadas são *Chegou tarde!*, 1890 ; *Bailarinas*, 1896; *Pompeianas no caldário*, 1900 e *Ceifa em Anticoli*, 1903.

Quanto ao baiano Manoel Lopes Rodrigues (1860 - 1917), pouco foi possível localizar. Entretanto, pelo acervo do Museu de Artes da Bahia, onde se encontra a maior parte de sua produção, podemos observar que a maior parte de suas obras são pinturas de gênero, paisagem e natureza morta. Ainda de acordo com o Museu, o artista foi pensionista duas vezes, sendo a primeira do imperador D. Pedro II e a segunda do governo republicano, e permaneceu por dez anos na Europa. Talvez esse longo período tenha o influenciado nas telas com uma tendência mais impressionista e com pincelada solta, como podemos ver na *Paisagem do Rio Sena*, 1892 e na *Procissão na Bretanha*, 1888. Quanto às pinturas de gênero podemos citar *Boas Notícias*, s.d. *Orquestra Ambulante*, 1898; e *Dois Vêus*, 1890.

Oscar Pereira da Silva (1867 - 1939), nascido em São Paulo, foi estudar no Rio de Janeiro em 1882, e foi o vencedor do último concurso para Prêmio de Viagem da Academia Imperial de Belas Artes, em 1887, tendo partido para a Europa apenas em 1890. Grande parte de sua produção é composta por pinturas históricas com temas de guerras e conquistas, e também mitologia e religiosa: *Combate de Botocudos em Mogi das Cruzes*, 1920; *Fundação da Cidade de São Paulo*, 1909; *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro, 1500*, 1900; e *Sansão e Dalila*, 1893. Também temos a presença de nus, como *Dorso de mulher*, 1893. E paisagem, como *Calçada de Lorena - 1826*, 1920. Dentre as pesquisas sobre o pintor, podemos citar as dissertações *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*, 2015, de Carlos Lima Junior; *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma*

*imagem urbana*, 2012, de Michelli Monteiro; *Oscar Pereira da Silva, o Último Pensionista do Império*, 2012, de Marcela Formico.

As informações foram baseadas nas leituras feitas das referências dadas sobre cada artista, em como eles foram referidos e quais os gêneros produziram. Dado esse resultado, podemos organizar os mesmos pintores segundo os gêneros citados. Vale pontuar que foi referida como pintura de história tudo que se enquadra dentro dos temas que fazem parte da sua constituição: religioso, mitológico, literário e personagens e acontecimentos da história de um país. Cavalcanti (2010) elabora:

“Pintura de História” ou “Pintura histórica” era o gênero de pintura mais valorizado nas Academias de Belas Artes, desde o final do século XVIII. Este rótulo abarcava pinturas cujos temas eram retirados da História da Antiguidade clássica, da Mitologia greco-romana, da História Sagrada (textos bíblicos), das histórias nacionais (episódios antigos ou contemporâneos), ou da literatura. (2010, p. 123).

Na tabela abaixo não é contabilizada a presença da pintura histórica como cumprimento aos deveres atribuídos ao pensionista dos Prêmios de Viagem, e nem mesmo é considerada a pintura de paisagem feita como estudo dentro da Academia ou nas Escolas estrangeiras, especialmente porque se sabe que a pintura de paisagem era ferramenta importante para uma boa pintura histórica, conforme os padrões da época. Aqui, estão postos os artistas que produziram paisagem pela finalidade dela própria, sendo para expor nos salões ou para encomendas.

Tabela 2 – Pintores Pensionistas e os Gêneros de Pintura.

Agostinho José da Mota	Paisagem
Victor Meirelles de Lima	Pintura Histórica, Paisagem, Retrato
<b>Pedro Américo de Figueiredo e Mello</b>	<b>Pintura Histórica</b>
João Zeferino da Costa	Pintura Histórica
<b>Horácio Hora</b>	<b>Pintura Histórica, Pintura de Gênero, Paisagem</b>

<b>José Ferraz de Almeida Júnior</b>	<b>Pintura Histórica, Pintura de Gênero, Retrato</b>
Rodolpho Amoedo	Pintura Histórica, Pintura de Gênero, Retrato
<b>Pedro Weingartner</b>	<b>Pintura Histórica, Pintura de Gênero, Paisagem, Retrato</b>
<b>Manoel Lopes Rodrigues</b>	<b>Pintura de Gênero, Paisagem e natureza morta</b>
Oscar Pereira da Silva	Pintura Histórica, Pintura de Gênero, Paisagem

Temos, enfim, o total de 10 artistas premiados. Dentro desse número, há a presença de 8 artistas com o gênero de pintura histórica; quanto à pintura de paisagem, 6 artistas, sendo dentre eles, 4 que também realizaram pintura histórica.

Sendo assim:

2 Pintura histórica

6 Pintura histórica + Pintura de gênero/Paisagem/Retrato

1 Paisagem

1 Paisagem e natureza morta + Pintura de gênero

Os únicos pintores que fugiram do gênero de pintura histórica foram: Agostinho da Mota (Prêmio de Viagem, paisagista) e Manoel Rodrigues (pensionista do Imperador, pintor de gênero, paisagem e natureza morta). Fora esses, todos os outros 8 artistas contemplados na segunda metade do século XIX tinham, também, seu foco na pintura histórica.

Horacio Hora foi o único pintor negro que pôde viajar ao estrangeiro com ajuda de custo, neste caso, do Imperador, a pedido do Estado de Sergipe. Apesar de fora do recorte da pesquisa, que se atenta às movimentações do Rio de Janeiro, Hora teve uma produção que abarcava diversos gêneros, inclusive o gênero histórico e paisagem, faleceu sendo reconhecido como um pintor romântico, mas suas produções não foram revisitadas pela historiografia da arte.

## 2.2 Exposições Gerais de Belas Artes (1850 - 1884)

As Exposições Gerais de Belas Artes foram eventos anuais promovidos pela Academia Imperial de Belas Artes a partir de 1840. Esses eventos desempenharam um papel crucial na vida artística do país, oferecendo uma plataforma para que artistas pudessem exibir suas obras, ganhar reconhecimento e receber prêmios. Elas eram uma espécie de vitrine do que havia de mais relevante na produção artística brasileira, incluindo pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, arquitetura e arte decorativa. As obras eram avaliadas por um júri composto por professores da academia e artistas renomados, e os melhores trabalhos eram premiados com medalhas de ouro, prata ou bronze, ou até mesmo os artistas poderiam ser condecorados com títulos.

Trabalhamos neste capítulo com base em informações coletadas pelo historiador da arte Carlos Roberto Maciel Levy, no livro *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*, nos livros *Noticias do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes* e nos *Catálogos das obras expostas no Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes*.

Retomamos as perguntas: 1 - Quantos artistas foram premiados nas Exposições Gerais durante a segunda metade do século XIX? 2- Quantos artistas negros participaram da EBGA? Algum desses artistas foram premiados? Quantos? Quais gêneros pintaram?

Para este quadro, houve o esforço de localizar, em cada Exposição Geral, os artistas presentes que produziram pinturas, excluindo desenhos a lápis, pena, pinturas sob fotografia ou esmalte em cerâmica. Dentre esses artistas, foram contabilizados o total de artistas premiados em cada exposição, quais eram negros e qual o prêmio.

Tabela 3 – Presença de Artistas Negros nas Exposições Gerais de Belas Artes.

EGBA	Total	Total premiado	Artistas negros?	Qual gênero?	Qual prêmio?
1850	18	3	0	-	-
1852	25	0	0	-	-
1859	74	5	0	-	-

1860	46	5	0	-	-
1862	20	9	0	-	-
1864	30	5	0	-	-
1865	16	14	0	-	-
1866	8	4	0	-	-
1867	19	4	0	-	-
1868	16	8	0	-	-
1870	22	7	0	-	-
1872	29	12	1- Estevão Silva	Retratos	-
1875	23	11	1- Leôncio da Costa	Natureza-morta, cópia de pintura histórica	-
1876	17	13	1- Estevão Silva 2- Leôncio da Costa	Retratos Paisagem, retratos	Medalha de Prata Medalha de Ouro
1879	96	34	1- Estevão Silva 2- F. Monteiro 3- Leôncio da Costa	Retratos. Paisagem Histórica Paisagem Histórica, Retratos.	- 2ª Medalha de Ouro
1884	66	28	1- Estevão Silva  2- F. Monteiro  3- Pinto Bandeira	Históricas, Retratos e naturezas-mortas e Paisagem. Histórica, Paisagem e Gênero Paisagem	2ª Medalha de Ouro  Cavaleiro da Ordem da Rosa Menção Honrosa

O primeiro artista negro a aparecer nas Exposições Gerais é Estevão Silva (1845-1891), em 1872, com quatro retratos. E no ano seguinte Leôncio da Costa Vieira (1852-1881) com natureza-morta e uma cópia de pintura histórica. Silva aparece novamente em 1876 com Vieira, e eles apresentam, respectivamente, três retratos, e paisagem e retrato. Neste ano, Leôncio é premiado com segunda medalha de ouro. Em 1879, Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), com a paisagem histórica Exéquias de Camorim, Estevão Silva apresenta mais seis retratos, e Leôncio Vieira uma paisagem histórica e quatro retratos.

Na última exposição no contexto do Império, em 1884, temos uma quantidade expressiva de expositores. E neste ano, Antônio Firmino Monteiro apresenta 27 obras. Sendo oito pinturas históricas, 17 paisagens, e duas de gênero. Estevão Silva apresenta duas pinturas históricas, seis retratos, 15 estudos de frutas e uma paisagem. Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896) estreia com uma pintura de paisagem. Todos foram premiados.

É possível notar que a relevância do prêmio aumenta a partir da presença da pintura de história, porém, para afirmar essa recorrência, será necessário um próximo estudo atento aos prêmios recebidos conforme o gênero da pintura. Apesar disso, conseguimos perceber o destaque desses artistas nas EGBAs e nas premiações, isso é um indício da relevância de suas produções e como eram percebidas à época.

De 1850 a 1870, 294 artistas participaram e houve 64 premiações. Nenhum deles identificados como negro.

Ao todo, foram 525 pintores presentes durante a segunda metade do século, com 162 premiações, contabilizando 34 anos de Exposições Gerais na AIBA, e foi possível localizar apenas 4 artistas negros participantes.

Vale pontuar que a contagem desses números foi feita a partir do catálogo do historiador da arte Carlos Maciel Levy e pelos catálogos publicados pela EGBA, entretanto, as pinturas foram identificadas pelos títulos e pela descrição presente em algumas, e isso significa que o número, apesar de aproximado, não é exato.

### 2.3 Análise dos dados

Apesar de nos direcionar para a conclusão da pintura de paisagem, natureza-morta, retratos e gênero como gêneros menores, isso não significa dizer que não eram produzidos ou bem quistos pela sociedade do século XIX. A dinâmica artística não se determinava apenas a partir dos cânones e ordens da AIBA, e, apesar da preferência pelo gênero de pintura histórica, por todo contexto explanado, a pintura de paisagem também possuía seu valor uma vez que a natureza brasileira desde muito cedo já era admirada, especialmente com o passar das décadas e a busca - quase inevitável - por uma arte mais atual e moderna. A pintura de paisagem teve desenvolvimento por grandes nomes paisagistas brasileiros e estrangeiros.

Vale destacar que essa valorização acentuada da pintura histórica e retratista não implicava uma demanda menor na pintura de paisagem, pois, mesmo inferior dentro de certa hierarquia, era também bastante tradicional na Europa, passando a identificar-se, no início do século XIX, com discursos de identidade nacional. O momento era de revelar “como a paisagem carrega o suposto da diferença e, com ele, a própria noção de identidade” (GRAN, 2010, p. 1999)

A pintura de retrato estava direcionada para a parte nobre da sociedade. Burgueses, autoridades religiosas, benfeitores e monarcas encomendavam retratos como forma de afirmar poder, prestígio e memória. Embora o retrato buscasse preservar a semelhança física e a identidade individual do modelo, distinguia-se da pintura histórica pelo fato de que, nesta última, os personagens representados integravam uma composição narrativa mais ampla, voltada à encenação de eventos exemplares ou simbólicos. No retrato, o foco é apenas na pessoa, sendo utilizando atributos para constituir aquela figura como alguém de importância, como símbolos que remetem a sua posição social. Apesar disso, a forma de retrato que tratamos aqui, como gênero menor, são os retratos encomendados por pessoas comuns ou pequenos burgueses, que serviam como meio de sobrevivência aos artistas. Retratos que eram encomendados nos ateliês, feitos para uma venda mais rápida, podendo, até mesmo, ser baseado em fotografia (ROSA, 2016, p. 186).

A pintura de gênero acabava sendo ainda menos prestigiada do que o retrato. Isso porque além de retratar pessoas comuns, não há intenção em representar seu prestígio social ou religioso. Na verdade, como aponta Cadorin (1998, p. 4), “a figura [...] não é o fim, como no retrato, é apenas um elemento que compõe a cena”. Há conteúdo além da pintura, mas são

temáticas simples, cenas da vida cotidiana, com figuras anônimas envolvidas em atividades comuns, como trabalhos domésticos, festas, mercados, interiores de casas ou interações sociais corriqueiras, não há prestígio na figura e nem mesmo na cena.

Pode-se notar uma natural modificação ao longo das décadas, onde se passa a ter a maior presença de gêneros considerados menores em relação às pinturas de história, mas, por outro lado, a presença dos padrões da lógica hierárquica acadêmica também se mantinha. Em 1862, houve o sucesso da *Primeira Missa no Brasil*, de Vitor Meirelles; e em 1879, a penúltima EGBA do Império, foi, também, muito movimentada pela presença das grandes telas *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, e *Batalha dos Guararapes*, de Vitor Meirelles. Sendo assim, apesar da mudança, a pintura histórica ainda ocupava um espaço de destaque e atenção. Ou seja, estamos lidando, aqui, com uma fase de movimentações.

O objetivo é contribuir com uma perspectiva da história da arte brasileira que pensa a produção de artistas negros sem excluir as movimentações artísticas à época, e que também considera os desafios da mobilidade social de uma pessoa negra em um século ainda escravocrata - e por isso, havia a necessidade de formas de burlar esse sistema. Através dos dados e das informações das premiações, do Prêmio de Viagem e as premiações das Exposições Gerais de Belas Artes, buscamos compreender quais poderiam ter sido as razões pelas quais todos os artistas negros do século XIX atualmente conhecidos, locados no Rio de Janeiro, produziam os gêneros menores.

Apesar da tentativa da solução dessas questões, há limitações, visto que tabelas e números escondem contextos e circunstâncias. De todo modo, o potencial e utilidade dessas informações é proporcionar uma visão geral das tendências e dos padrões. Isso significa que, essas tabelas podem servir como um apoio a uma pesquisa e podem gerar outros novos questionamentos, mas para se aproximar de conclusões, outras pesquisas, leituras e dados se fazem necessários.

No Prêmio de Viagem, apesar de ser uma tiragem menor, esse grupo seletivo de artistas que foram contemplados é composto por uma maioria que se dedicava à pintura histórica, mesmo que ainda praticasse outros gêneros. Quanto às Exposições Gerais, podemos notar alguns elementos interessantes:

É notável a ausência de nomes de artistas negros no início da segunda metade do século, e talvez isso ainda fosse uma herança da lógica da arte colonial. Apesar da arte no século anterior ser ocupada majoritariamente por negros, a arte possuía caráter de ofício, e a transição desses artistas para dentro da AIBA seria um percurso lento e mais atribulado. Como dito, os alunos que ingressarem na Academia deveriam saber ler, escrever e fazer contas simples. Mesmo que houvesse artistas negros dentro da AIBA por volta de 1850, não se conhecem seus nomes e não há como identificá-los, da mesma forma que no século anterior.

Ao passar das décadas e o surgimento de alguns nomes, pode-se notar a predominância dos gêneros de paisagem e retrato. Esses dois gêneros foram apresentados por todos os artistas negros citados durante as edições. Monteiro apresenta pintura histórica em suas duas participações e é premiado em ambas. Silva, desde sua primeira participação, apresenta retratos, gênero que será bem reconhecido durante parte de sua carreira. Leôncio da Costa é o pintor que apresenta uma maior variedade nos seus três anos de participação, com retratos, natureza-morta, paisagem e pintura de paisagem histórica. Bandeira tem apenas uma participação com o gênero de paisagem.

A escolha do gênero funcionou como uma forma de estratégia. Pois dada a frequência dos gêneros menores nos circuitos mercadológicos e também a grande presença nas Exposições Gerais, os artistas negros buscavam nas pinturas de gêneros menores uma forma de se inserir no meio artístico e que, a partir delas, tornasse, também, uma possível fonte de renda.

Dentro do século XIX, esse tipo de escolha era uma forma de se inserir no mercado e ser atuante. Essa produção contínua nos gêneros menores como paisagem, ou na variedade dos gêneros, sem especialização, também tornava possível a atuação desses artistas como professores em liceus e outros espaços. Mas na historiografia da arte brasileira, como veremos, até mesmo aqueles artistas que direcionaram suas produções para o gênero de maior prestígio, foram colocados como pintores de gêneros menores.

Como apontado, os critérios para a pintura histórica eram baseados no domínio de uma literatura, conhecimentos históricos, e na maestria do desenho do corpo humano e proporções anatômicas. Tal habilidade demandava anos de estudo profundo, assim como o tempo de preparo de uma tela histórica e o material gasto talvez não compensasse rentavelmente, uma

vez que dependiam de grandes compras da própria Academia ou da encomenda do Império, por exemplo.

A venda de pintura histórica alcançava valores mais vantajosos. Por exemplo, nas vendas de 1885, a pintura de paisagem com maior valor chegou a 700\$000, enquanto a histórica mais barata custou 900\$00, chegando a até 2.000\$000. Nesse mesmo ano, Estevão Silva vendeu seu quadro pelo segundo valor mais baixo das vendas do ano, 160\$000 (Cavalcanti, 2015).

A presença dos gêneros menores no currículo desses pintores pode ser interpretada tanto como uma escolha artística quanto como uma estratégia para inserção no meio artístico. A relação entre os artistas negros, gêneros de pintura e as circunstâncias socioeconômicas do período é complexa e, portanto, para apostar na pintura histórica, o artista, especialmente negro, deveria ter muita disposição e também boa sorte.

### 3. Uma questão de gênero

Neste capítulo, exploraremos a biografia e a produção dos artistas Estevão Silva, Antonio Firmino Monteiro e Antônio Raphael Pinto Bandeira, com foco nos gêneros de natureza-morta, pintura histórica e paisagem, e retrato e pintura de gênero, respectivamente.

O gênero de natureza-morta será discutido no contexto da biografia de Estevão Silva, a fim de compreender as decisões que levaram o pintor a se dedicar a esse gênero e o que essa produção lhe proporcionou em vida. Também, entenderemos como sua raça influenciou sua trajetória dentro da Academia, e fora, no circuito mercadológico e no percurso artístico como um todo. O pintor é atualmente reconhecido por suas pinturas de natureza-morta e suas obras tiveram destaque em grandes exposições, como *A mão Afro-Brasileira* (1988), *Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira* (2023), *Negros Pintores* (2008), *Dos Brasis – Arte e Pensamento Negro* (2024), e *Pretagonismos* (2025).

Poucos sobreviveram a historiografia, como Estevão Silva. A existência desse grande nome dentro de um grupo minoritário, por vezes, funciona como um *token*<sup>11</sup>, como um conquistador simbólico, mas que na prática ainda exprime pouca mudança.

Firmino Monteiro será analisado com base no debate entre os gêneros da pintura histórica e da pintura de paisagem. A partir de sua biografia, podem-se notar algumas incongruências na forma como é apresentado em livros e notas de rodapé. Apesar de sua produção de maior prestígio - no século XIX e após - ser de pinturas históricas, o pintor é definido pelo título de paisagista. Este título não seria uma problemática se não resumisse seus trabalhos de forma simplista, ignorando a produção que lhe rendeu destaque durante sua vida.

Monteiro, dentre eles, foi o pintor mais comentado nos periódicos, rendendo capas de jornais e longos textos e dedicatórias.

---

<sup>11</sup> O termo token, neste contexto, refere-se à prática da inclusão simbólica de um único indivíduo (ou de um número muito limitado) de um grupo minoritário, que serve para dar a impressão de diversidade ou progresso, sem que haja uma mudança estrutural significativa. É uma forma de representação superficial que desvia a atenção de desigualdades sistêmicas.

Pinto Bandeira foi o mais jovem, nasceu em 1863 - enquanto Firmino Monteiro nasceu em 1855 e Estêvão Silva em 1845. Devemos mencionar que os três artistas faleceram cedo, Estêvão Silva aos 45 anos de idade, Monteiro e Pinto Bandeira aos 33 anos, sendo que a morte de Bandeira foi trágica, conforme relatamos mais adiante, no subcapítulo 3.3.. Damos destaque à sua produção com representações de pessoas negras, seja em pinturas de gênero ou em retratos. Apesar de também ser reconhecido como paisagista, há poucos trabalhos seus localizados em acervos públicos ou privados, e dentre estes, a maior parte é constituída de pinturas com figuras humanas. Bandeira nos oferece uma perspectiva intimista, distinguindo-se entre as demais pinturas de retrato e de gênero protagonizadas por pessoas negras no século XIX. Supõe-se que sua vivência da própria racialidade tenha lhe possibilitado um olhar não-estereotipado.

Portanto, ao longo deste capítulo, exploraremos como a raça desses artistas atuou em suas produções e carreiras. Quais as interferências da raça em suas obras e também em suas escolhas, inclusive nas predileções por certos gêneros e como isso os influenciou.

### 3.1. Estevão Silva (1845 - 1891): Retrato, natureza-morta e o mercado de arte para sobreviver

Estevão Roberto da Silva é apontado atualmente como o primeiro pintor negro de destaque da Academia Imperial de Belas Artes. De acordo com o documento de batismo de Silva, o pintor nasceu dia 26 de dezembro de 1845 (PESSÔA, 2002) .

Não é possível afirmar que Silva tenha nascido em condição de escravizado; entretanto, considerando a data de seu nascimento, é provável que sua única via de liberdade - , assim como a de seus pais e familiares - tenha sido a emancipação por meio da compra da alforria. Quanto à sua certidão de batismo, o pesquisador Alexandre Neiva Pessôa (2002), menciona que esta foi emitida muito próxima de sua entrada na AIBA. Em 1887, o periódico *O Mequetrefe* (RJ), ed. nº 438, diz que Estevão Silva “emancipou-se pelo seu talento”, mas não há nenhuma outra informação que confirme que Silva foi uma pessoa emancipada.

Ainda através dos periódicos da época, é possível identificar que sua morte ocorreu no dia 9 de novembro de 1891<sup>12</sup>, por congestão cerebral<sup>13</sup>. Silva faleceu consagrado como pintor de natureza-morta e ainda hoje é identificado por esse título. Através das notícias da época, assim como em documentos, é possível compreender sua jornada nas artes até o fim de sua vida, passando pelos momentos marcantes, juntando as peças da trajetória desse artista que muitas vezes é descrito como rebelde.

---

<sup>12</sup>*Novidades*, RJ, 9 nov. 1891, n. 363.

<sup>13</sup> *Revista Illustrada*, RJ, nov. 1891, d. 633.



Figura 1 – Estevão Silva, fotografia, s.d.i. Acervo do Arquivo Histórico. Museu Nacional de Belas Artes. Autor: Brito & Delfort.

Pessoa (2002) pôde identificar pelo livro de matrícula da AIBA que Silva fez sua primeira inscrição em 1863, no curso diurno de Matemáticas Aplicadas, Desenho Geométrico e Desenho Figurado. E, ainda de acordo com o pesquisador, o nome de Silva ressurge nas matrículas nos dois anos seguintes inscrito nas mesmas disciplinas.

No documento de matrículas disponibilizado pelo Museu Dom João XI, está destacado que o pintor perdeu o ano em Desenho Figurado (possivelmente por falta), e reprovou nas provas de Desenho Geométrico e Matemáticas Aplicadas no fim do ano, e talvez por isso o pintor tenha refeito as matérias nos anos seguintes.<sup>14</sup>

No mesmo ano que Silva entra na Academia, temos a presença do seu nome em uma lista de alunos que se queixam do vigilante da instituição, Theobertino Apolônio da Fonseca.

No termo feito pelo aluno Ignacio d'Oliveira Borges, diz que o guarda teria tratado mal a ele e a outros alunos, como Estevão Silva, Candido Mondaine, Sebastião Afonso d'Azambuja e Elias d'Oliveira Machado. Ele denuncia que o guarda demonstrou extremo rigor e severidade

---

<sup>14</sup> *Caderno de Matrículas*, Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ.

em marcar ponto dos alunos, os obrigando a uma frequência incomum e vexatória nas aulas de Desenho Figurado - nesse contexto, parece se tratar das faltas, ou alguma forma de controle de comportamento.

Entretanto, ao longo do documento vemos que Silva e outros alunos, Azambuja, Mondaine e Machado, declaram nada ter a reclamar contra o guarda, e que não estão de acordo com seus nomes na queixa formalizada pelo colega de sala.<sup>15</sup>

Esta situação ocorreu logo em seu primeiro ano na Academia, e sua intervenção demonstra já cedo a disposição de Silva em contestar e em se posicionar pelos seus valores. Esse traço de personalidade do pintor estará presente por toda sua jornada, como veremos.

Nos anos de 1864 e 1865, Silva conquistou duas medalhas de prata na disciplina de Desenho Figurado. Neste último ano, Silva e colegas de turma se juntam para publicar no *Jornal do Commercio* (RJ), ed. nº 193, a divulgação da missa de sétimo dia de falecimento do colega Fortunato Cassiano de Santiago, e, em resposta, no mesmo jornal, ed. nº 250, o pai do falecido aluno publica, direto de Porto Alegre, agradecimento pelos cuidados que tiveram com seu filho.

Esses recortes servem para demonstrar seu senso de coletividade e comunidade, e isso é percebido por sua presença em diversos momentos fúnebres de colegas de classe, incluindo Firmino Monteiro<sup>16</sup>.

Somente em 1877, 14 anos após sua entrada na Academia, é divulgada pelos periódicos a exposição de trabalhos de Silva em galeria.<sup>17</sup> Naquele mesmo ano, a *Gazeta de Notícias*<sup>18</sup>, ed. nº 100, divulgou uma exposição na galeria Acropholio, que seria seguida por um leilão, que traria um bom retorno financeiro e também ajudaria a tornar os artistas conhecidos.

Na publicação, o autor criticava a relação do governo e da AIBA com os artistas. Além de citar a falta de investimento na formação dos artistas pelo governo, também diz que a

---

<sup>15</sup> Documento nº 5577, no Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ.

<sup>16</sup> *Gazeta da Tarde*, RJ, 11 jul. 1888, n. 155.

<sup>17</sup> Em 1877, Silva esteve presente na galeria "La Glace Élégante", como aponta a *Gazeta de Notícias*, RJ, na edição n. 145.

<sup>18</sup> *Gazeta de Notícias*, RJ, 13 abr. 1877, n.100.

Academia é uma ilusão para os artistas, uma vez que as novidades estão nas galerias. O autor cita os artistas negros Firmino Monteiro, Estevão Silva, Leoncio Vieira da Costa, e outros, como os “novos artistas”.

Na década seguinte, essa discussão irá tomar forma. Maria Antonia Couto da Silva, no artigo *A Repercussão das Exposições Individuais de Pintura no Brasil da Década de 1880* (2011), diz que “aparentemente existiu uma demanda crescente para as pinturas e objetos artísticos e uma grande lacuna deixada pela Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro”.

Ainda de acordo com Silva (2011), havia uma boa repercussão de pinturas de paisagem e de gênero, que constituíam boa parte das obras expostas, isso, possivelmente, pela visão de mercado dentro das galerias. A aquisição de pinturas de paisagem, gênero e natureza-morta eram mais visadas para a compra de consumidores comuns de arte, enquanto o grande gênero histórico era direcionado para compras do governo ou da própria academia. Sendo assim, um artista poderia passar anos sem fazer uma venda significativa dentro da AIBA, mas era necessário que seu sustento fosse garantido através das vendas em salões de arte, por exemplo.

Antes do final da década de 70, os periódicos registram a recorrência da produção de Silva no gênero de retratos, incluindo retratos de doutores e padres.<sup>19</sup>

E em 1879, na cerimônia de distribuição de prêmios para um concurso interno da AIBA, ocorreu o fatídico evento que culminou na expulsão de Silva por um ano fora da instituição.

O ocorrido é descrito tanto por Antônio Parreiras em seu livro *História de Um Pintor, Contada por Ele Mesmo* (1999), quanto nos periódicos da época.

Estevão Silva, assim como seus colegas, estava certo de que seu trabalho de pintura histórica, *S. Pedro ouvindo o cantar do Galo*, receberia o primeiro prêmio. Na cerimônia, com a presença de Dom Pedro II, o resultado não foi o esperado, e Silva foi classificado em outra categoria, menor. De acordo com Parreiras (1999), seus amigos de turma queriam se revoltar diante da situação, mas Silva pediu que fizessem silêncio pois ele sabia o que fazer. Apesar

---

<sup>19</sup> Por exemplo, os periódicos *Gazeta de Notícias*, RJ, 5 abr. 1878, n. 93 e n. 349; e *O Globo*, RJ, 2 fev. 1877, n. 33.

de abalado e com os olhos cheios de lágrimas, como descreve Parreiras, Silva, quando foi chamado para receber seu prêmio injusto, andou em direção ao imperador e gritou “Recuso!”.

A pesquisadora Heloisa Pires Lima (2007), ao escrever sobre o ocorrido, aponta que o documento da sindicância realizada para decidir o futuro do pintor na academia, diz que foi decidida a punição de suspensão por um ano pelas tais razões:

[..] após ouvida a manifestação do delinquente, convenceo-se de que, por acanhamento de intelligencia, aquelle alumno, quer tivesse procedido de modo próprio, quer cedesse as sugestões de algum mal intencionado, não teve pleno conhecimento do mal nem directa intenção de o praticar

Pecou pois, aquelle alumno por manifesta curteza de entendimento e nunca por inteira má fê, na jurídica accepção da expressão. Entretanto, a Comissão, sabendo que não deve passar sem correctio o perniciosissimo exemplo levantado pelo alumno em questão, e vendo que o regime disciplinar da Academia exige que não se tolere a menor quebra da disciplina, é, em conclusão de parecer que sendo tomada em conta de circunstância atenuante a inópia intelectual do alumno delinquente, seja elle considerado unicamente incurso no grao mínimo do art. 155 dos Estatuto, e punido com a suspensão dos estudos por um anno. (Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ apud LIMA, 2007, p. 98)

Muito foi dito sobre a injustiça sentida pelo pintor e por quem estava lá presente:

“Foram hontem distribuídos os prêmios concedidos aos alunos da Academia de Bellas-Artes e Conservatorio de Musica. Sentimos dizer que, como em todas as cousas em nosso paiz, deixou de presidir a justiça a esse acto que entendemos ser o verdadeiro estímulo para o esforço de quem realmente se dedicou ao trabalho, na esperança de obter a devida recompensa.

E a continuar-mos assim veremos dentro em pouco, senão já, a deserança, o abatimento e afinal a indiferença e a morte de todo esforço de toda a iniciativa.

...

Ainda, hontem, na sala de pintura histórica, vimos que de cinco concorrentes foram premiados 3 alunos, deixando de o ser justamente aquelle que, na opinião de pessoas entendidas, apresentou o melhor trabalho. O concorrente teve ainda bastante dignidade para protestar perante o monarca contra o acto injusto, que o desclassificara do numero dos premiados.

S. majestade pediu que lhe mostrassem o trabalho de Estevão Roberto da Silva, examinou-o e calou-se. Ora o silencio de sua majestade foi também, estamos certos, um protesto contra o acto da congregação. [...]” (Gazeta da Noite, 1879, ed. 210)

Também foi mencionada por Lima (2007) a conclusão do pesquisador Carlos Levy sobre a pena escolhida para o pintor. Segundo ele, a punição teria sido branda pelo reconhecimento da injustiça feita, uma vez que de acordo com a norma da academia, esse tipo de manifestação seria um caso de polícia. Essa observação de Levy é corroborada pela publicação da *Gazeta da Noite* (RJ), onde se relata que os presentes haviam, de fato, reconhecido o motivo da recusa do pintor, mas, apesar disso, não poderiam contestar.

Lima (2007) direciona atenção para a escolha de palavras feitas pela comissão para se referir ao pintor no documento: “acanhamento de inteligência”, “curteza de entendimento”, “inópia intelectual do aluno delincente”. Essas descrições demonstram, para além da depreciação direcionada ao artista, camada de um racismo atuante, embebido pelas teorias eugenistas, que argumentavam que pessoas negras eram intelectualmente inferiores e biologicamente predispostas ao trabalho braçal, negando seu intelecto.

No ano seguinte, 1880, Estevão Silva requereu uma nova matrícula para concluir seus estudos.<sup>20</sup>

A pintura apresentada naquela ocasião era um quadro histórico religioso representando *S. Pedro ouvindo o cantar do Galo*, e foi exposta no ano seguinte pela galeria Moncada<sup>21</sup>. Até o momento, não se sabe onde a tela se encontra atualmente, ou mesmo se ainda existe. Sua iconografia, no entanto, já havia sido explorada por artistas europeus. No século XIX, temos a produção de Carl Bloch (1834–1890), com a obra *Peter's Denial* (1870), e entre outras mais antigas, temos um quadro Rembrandt (1606–1669), em 1660, e outro de Caravaggio (1571–1610), em 1610. De todo modo, tanto pela proximidade da data, quanto pelo título apresentado por Estevão Silva, é provável que a tela exposta tenha sido mais similar à obra de Bloch, que apresenta tanto os personagens humanos, quanto o galo. Enquanto Rembrandt e Caravaggio se restringiram aos humanos.

---

<sup>20</sup>*Gazeta da Noite*, RJ, 1 mar. 1880, n. 40.

<sup>21</sup>*Monitor Campista*, RJ, 17 mar. 1880, n. 61.



Figura 2 – BLOCH, Carl. A negação de Pedro, 1873. Óleo sobre tela, 131 x 160 cm. Museu Nacional de História, Castelo de Frederiksborg, Dinamarca.

Nos acervos públicos em que encontramos obras do pintor - como O Museu Nacional de Belas Artes (RJ), Museu Antônio Parreiras (RJ), Museu do Ingá (RJ), Museu Imperial (RJ), Museu Dom João VI (RJ), Museu AfroBrasil (SP), Museu de Arte de São Paulo (SP), Pinacoteca de São Paulo (SP) - só encontramos produção datada a partir de 1880<sup>22</sup>, contando com dois retratos de seu colega Castagneto, sendo um de 1880 e outro por volta de 1885, duas pinturas sobre louça, e quadros de natureza-morta. As telas de pintura histórica, que inclusive foram premiadas na AIBA, e citadas em periódicos, também não foram localizadas até a escrita dessa dissertação. Isso indica que sua produção anterior possa ter se perdido em coleções particulares e leilões de arte, não sendo possível identificá-las.

Além da expulsão, Parreiras (1999) fala sobre uma experiência que viveu junto ao pintor.

---

<sup>22</sup> O Museu Imperial possui um retrato do Imperador Dom Pedro II, feito por Estevão Silva. Há registros que indicam que a obra foi produzida em 1874, mas as anotações internas do próprio museu afirmam que não é possível confirmar essa data.

Parreiras conta que Silva foi quase exclusivamente pintor de natureza-morta e retratos, e que, embora tivesse pintado muito, seus quadros eram agora raros (década de 1920). Isso foi escrito alguns anos antes da primeira publicação, em 1926, e hoje, ainda percebemos a mesma raridade em relação à quantidade de obras produzidas por Estevão Silva, além da falta de informações sobre os anos de suas produções, e muitas não são localizadas. E em seguida, Parreiras conta de forma bem-humorada uma pequena história relatando uma das chateações de Silva: os retratos feitos a partir da cópia de fotografias.

Parreiras conta que mesmo após inúmeras tentativas de Silva explicar ao encomendante de um retrato, um Comendador, que uma pintura de um fotografia era “nada mais do que a fotografia ampliada e colorida, e que como obra de arte não tem valor algum” (p. 47), o cliente se negou a posar de modelo.

Estevão Silva aprontou o retrato e o expôs na Rua do Ouvidor, na Galeria Moncada. Os artistas, presentes no local junto ao pintor conversavam:

Um dos presentes achou que o Comendador tinha o nariz muito vermelho. Parecia um caju.  
– Que novidade! Pois eu não sou um pintor de frutas? – retorquiu Estevão rindo, deixando ver os esplêndidos dentes a destacar-se no carmesim da boca.  
– Silêncio, silêncio – segredou um colega.  
Atrás, de braços cruzados, estava a contemplar o retrato o benemérito Comendador.  
Tinha ouvido tudo. (PARREIRAS, 1999, p. 48)

Após a situação, o Comendador recusou a compra do quadro por escrito: “Não fico com o retrato. Minha cara não é um tabuleiro de frutas. Ninguém, vendo o judas que o Senhor pintou, dirá que sou este seu criado.” (p. 48)

Parreira diz que, os artistas, amigos de Silva, estavam no aguardo desse pagamento para todos jantarem juntos e ficaram furiosos.

“-- Fiquem tranquilos. Não comam hoje e amanhã darei a vocês um banquete.  
E deixando-nos, lá foi Estevão para o atelier.  
No dia seguinte lá estava na Moncada o retrato. A loja estava cheia. Todos riam.  
Estevão tinha acrescentado na testa do Comendador dois chifres e, saindo por baixo da cadeira, um grande rabo.  
Num pedaço de papelão, pregado na moldura, lia-se “Retrato do Diabo”.  
(PARREIRAS, 1999, p. 49)

Por consequência, a polícia foi chamada, mas ao explicar a situação e apresentar a carta do Comendador, a situação foi resolvida.

“ – Então, Estevão?

– O retrato continua exposto. Não comam hoje. Amanhã eu darei a vocês dois banquetes.

Dois dias depois o retrato desapareceu, para tornar passadas vinte e quatro horas.

Via-se o Comendador através das grades de uma prisão.

O cartaz havia sido substituído por outro assim: O diabo preso por não pagar a Estevão Silva.” (PARREIRAS, 1999, p. 49)

Antônio Parreiras finaliza a história dizendo que o Comendador finalmente fez o pagamento e despedaçou a tela. Estevão, irônico, ao ver a situação disse que o Comendador “sacrificou a arte nacional fazendo desaparecer o melhor caju que eu tenha pintado” (p. 49). Após esse ocorrido, Parreiras aponta que Estevão se prejudicou e lhe faltaram encomendas de retratos, limitando o pintor às naturezas-mortas.

Não é identificada a data exata desse acontecimento, entretanto, é possível que a junção desses dois grandes eventos, a recusa da premiação injusta e a brincadeira com o Comendador, tenham resultado na cessação de encomendas de retratos ao pintor, como apontou Parreiras. Isso é evidenciado nos periódicos de modo sutil, os comentários sobre a produção de retratos diminuem, enquanto as publicações sobre suas naturezas-mortas aumentam.

Ainda no ano de 1880, a *Gazeta da Tarde* (RJ), ed. 70, divulga que foi colocada em exposição um *croqui* de uma tela de Estevão Silva, e que esse trabalho seria oferecido ao Visconde do Rio Branco (José Maria da Silva Paranhos), em comemoração ao aniversário da lei de 28 de setembro de 1871, também conhecida como a Lei do Ventre Livre. Na ocasião, a lei estaria completando 9 anos de existência e o Visconde do Rio Branco (1819–1880), responsável pela lei, veio a falecer dois meses depois.

O quadro ainda não foi localizado, mas pela descrição dos periódicos, Silva apresenta o abolicionista em seu gabinete, recebendo bençãos de um grupo de homens e mulheres negras. O quadro foi exposto na Galeria Moncada.

Tanto a Galeria Moncada quanto a *Gazeta da Tarde* (RJ) estiveram bem presentes, acompanhando a produção de Estevão Silva. Ainda em 1880, o periódico se mobilizou para arrumar meios de bancar as despesas de Silva em uma viagem ao exterior para estudos.

Na edição número 20, publicam:

“No próximo domingo, José do Patrocínio, fará uma conferência cujo producto será entregue ao artista Estevão Roberto da Silva. Para este coadjuvar as despesas que fizer com a sua viagem à Europa, onde vai concluir os seus estudos de pintura” (GAZETA DA TARDE, 1880, ed. 20)

Como já posto, a *Gazeta da Tarde* (RJ) tem um histórico com seus posicionamentos e suportes a artistas negros. Assim como muito acompanhou Firmino Monteiro, vemos a mesma preocupação com o sucesso de Estevão Silva.

Em outra publicação do periódico, o autor G. de Mendonça, faz um apelo para arrecadar fundos a fim de que o pintor Estevão Roberto da Silva pudesse viajar para Paris e estudar na Escola de Belas Artes francesa, “a grande dificuldade de Estevão da Silva, é a falta de meios para se transportar áquella cidade e poder ali trabalhar sem a grave responsabilidade do pão de cada dia” (GAZETA DA TARDE, 1880, ed. 37). Também menciona que o artista iria distribuir listas de subscrições (doações) a jornais, bancos e comércios.

Ao visitar o atelier de Silva, Mendonça compartilha suas impressões:

“Há dias visitamos o atelier deste artista, era pobre de ornatos, mas rico e bem rico de trabalhos seus.

Os quadros de estudo numerosíssimos, cobriam as paredes de alto abaixo, deixando apenas espaços onde se destacavam os seguintes quadros de uma belleza e fidelidade incomparáveis:

Um retrato de corpo inteiro e tamanho natural, representando o ex-presidente da Sociedade Concordia e Beneficente 28 de Abril; a volta do filho prodigo; Sansão matando os filisteus; miscelânea, fructas; uma paisagem tirada do morro de Santa Thereza, e retratos em busto de diferentes cavalheiros.

Ficamos admirados da belleza e correção de alguns e podemos dizer ao publico que brevemente serão expostos na rua do Ouvidor, podendo os amadores fazer aquisição delles porque o artista decidio-se a vendel-os: não sem algum pezar, mas a necessidade a isso o obriga.” [grifos nossos]

Neste trecho duas passagens chamam a atenção. A primeira é a que trata do retrato do ex-presidente da Sociedade Concórdia e Beneficente 28 de Abril, que sabe-se que se tratava de uma associação beneficente em Niterói, cidade do pintor. O segundo trecho aponta para a necessidade financeira do pintor e em como a venda de quadros se direcionava a uma fonte de renda, portanto, tanto os retratos pintados quanto a escolha da natureza-morta como um gênero de pintura desenvolvido pelo pintor se mostram como estratégias, para além de escolhas artísticas.

Hoje, sabemos que a mobilização para que o pintor viajasse a estudos não foi bem sucedida. A *Gazeta da Tarde* (RJ), no mês de setembro, que era o esperado para ocorrer sua viagem, publicou:

“Tomamos a liberdade de lembrar aos amigos e protectores das bellas artes, que as listas de subscrição, que temos em nosso poder, para com o seu produto o nosso pintor Estevão Silva ir para a Europa aperfeiçoar os seus estudos, acham-se ainda muito pobre.” (GAZETA DA TARDE, 1880, ed. 58)

Apesar do fracasso na colaboração financeira, ainda em 1880, é divulgado que o retrato de Dr. Cunha Salles<sup>23</sup>, pintado por Silva, estava presente nas vitrines da Notre Dame de Paris<sup>24</sup>.

Quanto ao primeiro trecho grifado, que cita o retrato do ex-presidente da Sociedade Concórdia e Beneficente 28 de Abril, nos anos seguintes, veremos publicações nos periódicos sobre essa mesma pintura, exposta na Galeria Moncada<sup>25</sup>, e também sobre outra participação de Estevão Silva, colaborando com suas obras de arte para ocasiões beneficentes. Em 1882, na edição 342, a *Gazeta de Notícias* (RJ) cita a produção de um estandarte feito pelo pintor para o Clube dos Libertos contra a Escravidão<sup>26</sup>.

Em 1885, temos notícia de que Silva estava participando como professor da escola noturna gratuita mantida pelo Congresso Operário de Beneficência (COB), que oferecia aulas de

---

<sup>23</sup> O Dr. Cunha Salles, pernambucano nascido no século XIX, é uma figura de destaque na história do cinema brasileiro. Em 1895, ele solicitou a patente de uma invenção relacionada ao cinema, apresentando 11 fotogramas de origem não especificada como parte de seu pedido. Embora o cinema tenha sido oficialmente inventado pelos irmãos Lumière no mesmo ano, a iniciativa de Cunha Salles demonstra seu interesse e pioneirismo na área cinematográfica no Brasil. Referência, disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0201200514.htm>. Acesso: 26 de fevereiro, 2025.

<sup>24</sup> *Gazeta da Tarde*, RJ, 29 out. 1880, n. 96.

<sup>25</sup> *O Fluminense*, RJ, 31 mai. 1882, n. 631

<sup>26</sup> *Gazeta de Notícias*, RJ, 9 dez. 1882, n. 342.

matemática, aritmética e desenho<sup>27</sup>. Nos anos seguintes, vemos Silva participando como presidente da cadeira de figura e ornato do COB<sup>28</sup>, e também sendo homenageado. Em 1887, o senador Manuel Francisco Correa (1831 - 1905) enviou para a escola um livro chamado Prêmio Estevão Silva, para ser entregue ao melhor aluno da disciplina ministrada pelo pintor<sup>29</sup>. E em outra ocasião, o pintor recebeu uma homenagem feita pelo COB e foi presenteado com um buquê<sup>30</sup>.

O Congresso Operário de Beneficência foi fundado em 1884 no Rio de Janeiro, em busca de sanar a falta de união entre os operários e o desprezo da cidade pelos artistas locais<sup>31</sup>. O congresso reunia trabalhadores diversos, incluindo artistas, visando fortalecer esses grupos por meio da assistência. No mesmo ano, a *Gazeta da Tarde* (RJ) registrou um grande apoio financeiro do imperador D. Pedro II, que doou 200\$000 à instituição<sup>32</sup>.

Em 1885, o congresso passou a oferecer aulas noturnas gratuitas, com inscrições abertas na Rua do Sacramento, atual Avenida Passos, no centro do Rio de Janeiro<sup>33</sup>. Três anos depois, meninas também passaram a ser admitidas nos cursos gratuitos, ampliando o acesso à educação<sup>34</sup>.

A criação de uma escola noturna que aceitava crianças pode estar relacionada aos impactos da Lei do Ventre Livre, que, ao declarar livres os filhos de mulheres escravizadas nascidos a partir de sua promulgação, gerou uma nova população de crianças que, apesar da liberdade legal, não tinha garantias de acesso à educação. Em 1884, essas crianças já estariam na faixa dos 13 ou 14 anos, o que pode ter impulsionado uma demanda inicial focada nos adultos libertos e nos meninos. Somente em 1888, a ampliação para meninas indica um reconhecimento da necessidade de instrução formal também para elas, demonstrando um avanço gradual e a preocupação na inclusão educacional.

A relação de Estevão Silva com o COB e também com outras iniciativas beneficentes e ações sociais, demonstram uma sensibilidade às questões sociais de sua época, especialmente no

---

<sup>27</sup>*O Paiz*, RJ, 4 dez. 1884, n. 336.

<sup>28</sup>*Diário de Notícias*, RJ, 7 nov. 1887, n. 881.

<sup>29</sup>*Diário de Notícias*, RJ, 13 ago. 1887, n. 795.

<sup>30</sup>*Diário Illustrado*, RJ, 25 jul. 1887, n.101.

<sup>31</sup>*Gazeta da Tarde*, RJ, 11 fev 1884, n. 27.

<sup>32</sup>*Gazeta da Tarde*, RJ, 13 mar. 1884, n. 60.

<sup>33</sup>*Gazeta da Tarde*, RJ, 27 set.. 1888, n. 221.

<sup>34</sup>*Gazeta da Tarde*, RJ, 27 set.. 1888, n. 221.

contexto do movimento abolicionista. Essa postura engajada se soma à sua luta pessoal como artista negro em um meio ainda marcado por barreiras raciais. Apesar de sua personalidade ser relacionada à raiva ou revolta, essas ações evidenciam, na verdade, uma personalidade resiliente e dedicada.

Em 1884, Silva participou da EGBA com duas pinturas históricas, seis retratos, 15 naturezas-mortas e uma paisagem. No ano seguinte, ocorre a cerimônia de premiação e o pintor recebe a segunda medalha de ouro. Outros artistas negros igualmente presentes - Firmino Monteiro e Pinto Bandeira - também são premiados.

Sabemos que nesse meio tempo, Estevão Silva começou a atuar como professor do Lyceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, e utilizou de uma das salas do espaço para produzir uma exposição em 1887<sup>35</sup>. A exposição foi inaugurada no dia 3 de julho e se encerrou no dia 31 de agosto, na sala Dr. Ferreira de Araujo.

Na ocasião, *O Mequetrefe* (RJ) publica:

“[...]”

Estevão da Silva é artista de inspiração; tem a paixão do bello, e o culto da natureza. Reproduz e crêa.

Nesta sua exposição, que é quasi exclusivamente de fructas, ha telas soberbas, em que a disposição artistica e intelligente escolha dos fructos produzem o mais bello effeito.

Concorra o publico à exposição do nosso patricio, premiando assim o seu talento e esforços; e com a aquisição dos seus quadros forneça-lhe os meios para a conclusão de seus estudos, que não só auxiliará o artista, mas muito mais ainda ao progresso de nossas artes e ao futuro da pátria.” (O MEQUETREFE, 1887, ed. 438)

Além disso, *O Paiz* (RJ) também publica um artigo sobre a exposição e descreve algumas das obras presentes. O autor diz que estavam expostos cerca de 70 quadros, sendo quatro paisagens. Quanto a estas, o periódico aponta que há pouco estudo de observação, mas que ele compensa a exposição com ótimos trabalhos de frutas.

A primeira obra descrita no periódico é a que representa um cesto de madeira com orquídeas, n. 36. A seguir, são mencionados:

Um quadro de sapotis, n. 20;

Um quadro de limão doce e pitangas, n. 7;

---

<sup>35</sup>*Jornal do Commercio*, RJ, 14 out. 1887, n. 284.

Um quadro de uvas, n. 8;  
Um quadro de galho de tamarineira, servindo de fundo a uma abóbora e outros frutos menores, n. 12;  
Um quadro de ameixas, e flores rosáceas e catanilha [*sic*], n. 13;  
Um quadro de abacaxis e mangas, n. 17.  
Um quadro de pitangas, n. 19;  
Um quadro de cajus, n. 31;  
Um quadro de um galho de romã e outros diversos frutos, n. 39;  
Um quadro de frutas do conde, romãs e uvas, n. 58;  
E uma grande tela representando aves, armas e outros utensílios, sem número identificado.

Na edição 97, do *Diário Ilustrado* (RJ), é publicado um longo texto sobre a exposição:

[...]

As suas frutas saltam da tela, da porcellana, têm corpo, e a côr, o tom, tudo é de uma fidelidade, que não se obtém de momento e só depois de um esmerada preocupação observadora.

Entrando na exposição, sente-se o prazer de quem olha para uma mesa coberta de flores frescas e bellos fructos maduros. Às vezes despertam desejos os seus quadros, desejos innocentes de trincar a talhada de uma melancia rubra e partida, uma romã aberta como uma boca de menina, numa provocação accesa de beijos. São quadros para casa de jantar. E que diabólico aperitivo!

[...]

Nas paisagens o visitante pára diante de cada téla e tem para ocupá-lo, além da execução do trabalho, pensamentos e o sentimento do pintor. Diante de um quadro de fructas não se tem outro desejo que o de applaudir a execução, quando ellas são pintadas pelo sr. Estevão Silva. O desejo de come-las vem um pouco mais tarde, o que comprova a perfeição do trabalho.

[...]

” (DIÁRIO ILUSTRADO, 1887, ed. 97)

Além da descrição sobre as cores das frutas e as sensações que os quadros despertam, o autor fala sobre as pinturas em porcelana feitas por Estevão Silva. Algumas delas, hoje estão localizadas no Museu Antônio Parreiras (RJ) e são datadas do mesmo ano da exposição.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> A menção às obras aqui citadas segue as informações disponíveis nas bases institucionais dos museus, que nem sempre apresentam dados precisos quanto à autoria, datação ou proveniência. Muitas dessas peças foram adquiridas por meio de doações de acervos particulares, o que dificulta a verificação da autenticidade e abre margem para a presença de cópias ou atribuições equivocadas. Trata-se de um desafio enfrentado por diversas instituições museais, que aponta para uma lacuna nos estudos sobre autenticidade, o que torna fundamental o



Figura 3 – SILVA, Estevão. **Prato Decorativo**, 1887. Museu Antônio Parreiras



Figura 4 – SILVA, Estevão. **Prato Decorativo Mamão**, 1887. Museu Antônio Parreiras

Em seguida, na publicação, temos a descrição de mais quatro obras:

Um quadro de um grupo de mangas da Bahia dentro de um prato branco, n. 35,

Um quadro de um grupo de figos com folhas, n. 30;

Um quadro de amoras com folhagens, n. 31;

E um quadro com mangas maduras, n. 49.

---

fortalecimento do diálogo entre pesquisadores e os museus, afim de promover investigações e informações mais transparentes sobre os acervos.

Já em outra edição, número 104, o autor comenta a compra de três quadros pela Princesa Imperial: os quadros números 30 e 19, respectivamente o quadro de figos com folhagens, e o quadro de pitangas. E também o quadro número 60.

No acervo do Museu Imperial (RJ) foi possível identificar a obra número 30. Já os outros dois quadros comprados pela princesa, hoje não compõem o acervo do museu.



Figura 5 – SILVA, Estevão. **Sem título**, 1886. Óleo sobre tela, 30,9 x 39 cm. Museu Imperial/IBRAM/MinC.

No mesmo artigo, o autor não identificado parabeniza as autoridades imperiais pela escolha da compra e pelo suporte ao pintor, enfatizando as dificuldades financeiras de Silva naquele momento.

“[...]

Explicando isto, explicada esta a razão, por que digo que Suas Altezas fizeram bem.

Estevão Silva tem muito mérito, tem muito talento. Suas Altezas viram e perceberam com certeza. Pois elle tem pouco dinheiro. De trabalhador lá está a prova, eloquente e irrefutável. O que mais exigir d'elle ?

Era, pois, impossível que quem podia, com uma simples visita, prestar um auxilio valioso ao pintor se recusasse a isso.

Suas Altezas foram. Fizeram muito bem.” (DIÁRIO ILUSTRADO, 1887, n. 104)

Infelizmente, as outras telas descritas também não foram localizadas nos acervos disponíveis. Entretanto, no Museu AfroBrasil (SP) constam duas obras produzidas nesse mesmo ano, apesar de não serem descritas na publicação, talvez, pela data, tenham estado presentes na exposição.



Figura 6 – SILVA, Estevão. **Sem título**, 1887. Óleo sobre tela, 43 x 54 cm. Museu AfroBrasil.



Figura 7 – SILVA, Estevão. **Sem título**, 1887. Óleo sobre tela, 20 x 30 cm. Museu AfroBrasil.

A exposição no liceu foi bastante acompanhada pelos periódicos que, ao longo de sua realização, publicaram notícias de compras e encomendas.<sup>37</sup>

Em 1887 ele também participa de uma exposição na galeria Vieitas & C.<sup>38</sup>, e, no ano seguinte, Silva aparece presente em algumas exposições em outras galerias. O pintor tem um retrato exposto na vitrine na Casa das Parasitas<sup>39</sup>, outra exposição inaugurada na casa Vieitas & C.<sup>40</sup>, e o periódico *O Paiz* divulga a exposição de um aluno de treze anos, discípulo de Estevão Silva.<sup>41</sup>

Dois anos depois, em 1889, temos a notícia de que Silva havia enviado um trabalho de natureza-morta para compor um salão de pinturas brasileiras em Paris. Além disso, o mesmo periódico comenta as obras do pintor, sua personalidade, e também faz observações sobre sua racialidade.

“[...]”

Estevão Silva é um brasileiro na extensão da palavra.

A nossa natureza, as suas riquezas, aquillo que nossa terra produz, impressiona-o, e elle consagra-lhe horas e horas de observação e estudo, penetrando nas suas minudencias com o cuidado de um chimico que analysa no seu laboratório.

O botânico mais exigente há de sentir-se atraído para aquelles quadros copiados do natural, onde nada foi desprezado pelo pintor que quiz a realidade antes de tudo, com o que ela tem de bello, de grande, assim como defeituoso, com a nota selvagem que tudo quanto é nosso possui.

O artista alli se define. Quem vê um de seus trabalhos compreende o amor com que se dedica à arte, prendendo entre os dedos o rubro abacaxi, a manga dourada, o sapoti côr de terra, todos estes fructos dos trópicos, tão variados, tão engenhosos, que o nosso sólo produz.

E com razão o successo de Estevão será grande.

E quando souberem que aquelles trabalhos alli expostos foram feitos por um homem cujos antepassados calejavam a mão no cabo do machado, que elle sahio de um povo infeliz que enche a página mais sombria de nossa história, crescerá a admiração por aquelle desconhecido que veiu a Paris, o grande centro artístico, expor o que soube arrancar a sua palheta.

<sup>37</sup> Como por exemplo, no periódico *Diário Illustrado*, RJ, 4 ago. 1887, n.105, n. 106 e n. 111.

<sup>38</sup> *Diário Illustrado*, RJ, 13 mai. 1887, n. 28.

<sup>39</sup> *Gazeta da Tarde*, RJ, 14 set. 1888, n. 210.

<sup>40</sup> *Gazeta da Tarde*, RJ, 20 jun. 1888, n. 138.

<sup>41</sup> *Gazeta da Tarde*, RJ, 20 jun. 1888, n. 138.

Ninguém imaginará que aquilo que alli está foi feito por humilde brasileiro, que foge os cumprimentos que não sabe o que responder quando ouve os murmurios de admiração que seus trabalhos levantam.

Sim, porque Estevão é tímido como uma criança fugindo ao elogio que o embaraça que o confunde não sabendo ainda ter o *aplomb* preciso para desde logo chamar atenção para sua pessoa.  
[...]” (GAZETA DA TARDE, 1889, ed. 87)<sup>42</sup> [grifos nossos]

O trecho grifado mostra traços da personalidade do pintor. Para além de históricas contendo seu senso de humor irônico, Silva é descrito como essa figura tímida e comedida. A *Gazeta da Tarde* (RJ), um ano após a abolição da escravatura, ainda aponta como a abolição tardia repercutia fora, especialmente pela surpresa de um artista com histórico tão próximo a escravidão, estar produzindo e expondo trabalhos de arte dentro e fora do Brasil.

Ainda em 1889, Estevão Silva foi condecorado como Conselheiro da Ordem da Rosa, conforme consta na documentação disponibilizada pelo acervo do Centro de Memória do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro [Figura 8]. No mesmo acervo, entre o conjunto de retratos de professores e benfeitores do Lyceu, encontra-se um retrato de Silva [Figura 9]. Embora não possua data nem assinatura identificável, a imagem apresenta um detalhe relevante: uma medalha que possivelmente representa a condecoração recebida pelo pintor [Figura 10].

---

<sup>42</sup>*Gazeta da Tarde*, RJ, 30 mar. 1889, n. 87.

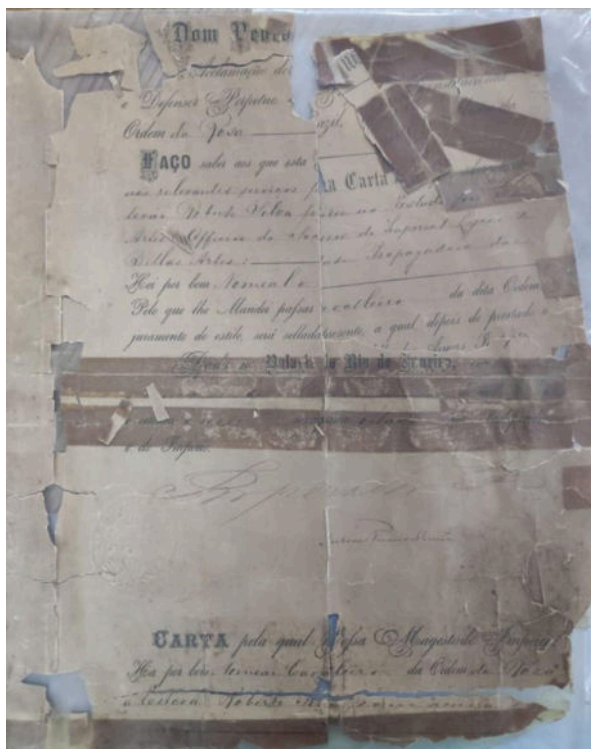


Figura 8 - Documento de Condecoração de Conselheiro Ordem da Rosa, de Estevão Silva, 25 de março de 1889. Centro de Memória Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.



Figura 9 – Sem autor, **Retrato do Prof. Estevão Roberto da Silva**, s.d.i. Óleo sobre tela. Centro de Memória Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

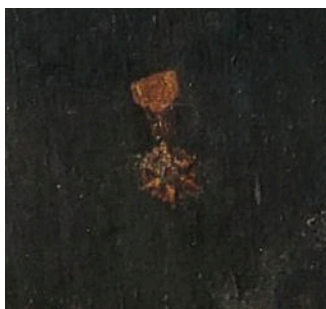


Figura 10 – Detalhes. Retrato do Prof. Estevão Roberto da Silva, s.d.i. Centro de Memória Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

No ano de 1890, Estevão Silva participou da primeira Exposição Geral acontecendo após a Proclamação da República – que ocorrera em novembro de 1889. Apesar disso, a exposição aconteceu ainda sob a vigência da antiga instituição (CALLADO, 2022). Algumas implicações dessa mudança ocorreram dentro da EGBA, desde a seleção das obras pelo júri, até a repercussão final, sendo a Exposição Geral com o menor público desde a edição de 1879.

O júri foi composto por Victor Meirelles de Lima, Domingos de Araújo e Silva e João Maximiano Mafra. De acordo com Callado, a grande discussão que rodeou a exposição de 1890 foi a disputa entre o tradicional e o moderno. Apesar da ânsia pela entrada de uma renovação moderna que negasse o passado tradicional, os gêneros tradicionais, como as variações da pintura histórica, não eram ignorados. Esse momento de transição foi caracterizado principalmente por uma não-hegemonia dos pensamentos.

Estevão Silva enfrentou dificuldade em participar da exposição, tendo parte de suas obras recusadas pelo júri. A razão não foi divulgada, entretanto, nos documentos disponibilizados no Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ é possível localizar uma carta do pintor pedindo para que os professores considerassem seu requerimento que havia sido negado:

“Senhores Professores

Informado de que não foram aceitos as 10 figuras nas galerias da próxima exposição geral da academia das Bellas Artes algum dos trabalhos de pinturas que apresentei, venho respeitosamente pedir-vos a benevolência e reconsideração do que decidistes. O jury de admissão tem resolvido aceitar como isentas de julgamento os quadros dos artistas que tiveram obtido e levado prêmio em exposições anteriores.

Ora o supp.e [suplicante] já teve a honra de lhe ser conferida a pequena medalha de ouro na ultima exposição geral dos artistas nesta Academia, no anno de 1884.

Em atenção a este valioso diploma descansando na justiça de vosso esclarecido critério peço-vos sejais servido de permitir que, com a declaração significativa da isenção, sejam admitidos em galeria e catálogo os referidos meus trabalhos que não mereceram a vossa aprovação

3 de fevereiro de 1890” (ARQUIVO HISTÓRICO DA EBA-UFRJ, 1890, documento n. 5916)

A *Revista Illustrada* (RJ), ed. 579, escreve sobre essa nova organização de deliberação dos quadros enviados pelos artistas. Também comenta boatos espalhados por outro periódico, não identificado, que dizia, equivocadamente, que Estevão Silva não teria tido quadros aprovados pelo júri. Embora o pintor não tenha recebido o aceite de todos os quadros propostos, tudo indica que, após seu requerimento, todas as obras enviadas entraram na galeria da exposição. Indignado com a falsa notícia, o articulista da *Revista Illustrada* (RJ) diz:

“Aqui [no Brasil], porém, onde o meio [artístico] é quase insignificante – a troça injusta que soffreu o Sr. Estevão Silva, produz effeito mais intenso, pois actúa num corpo que ainda por ora é muito fraco; e a respeito de desaffronta só nos acode e de restabelecermos a verdade dos factos – affirmando que nenhum quadro do Sr. Estevão Silva foi recusado e lamentando profundamente que não haja mais critério quando se trata de assumptos artísticos, que devem gravitar em esphera mais elevada, para honra da classe.” (REVISTA ILUSTRADA, 1890, ed. 579)

Ao dizer que “a troça injusta que soffreu o Sr. Estevão Silva, produz effeito mais intenso, pois actúa num corpo que ainda por ora é muito fraco” o jornalista alude diretamente à raça de Estevão, e possivelmente também às suas condições sociais e financeiras, como comumente é mencionado. É possível que a publicação feita pelo periódico não identificado tenha tido cunho racista, demonstrando pouca consideração ao pintor ou menosprezo.

Por fim, Silva de fato participa da EGBA, provavelmente com todas as obras inscritas, e recebe, pelo mesmo júri, a 2ª medalha de ouro (CALLADO, 2022).

Em 9 de novembro de 1891, Estevão Silva faleceu de congestão cerebral<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> *Revista Illustrada*, RJ, nov. 1891, n. 633.

A *Revista Illustrada* (RJ), após a morte de Silva, na edição 633, publicou matéria sobre a vida do pintor.

Artur de Miranda (1869-1950), quem noticia a morte, descreve Estevão Silva como um homem forte, simpático, com expressão carinhosa e olhos suaves. O escritor dá bastante ênfase às problemáticas raciais sofridas pelo pintor, e as aponta como o principal problema enfrentado por Silva em vida.

“Era um negro de talento e um artista incansavel.

Preconceitos de raça afastaram-n'o do convívio social.

Vivia só, esquecido no atelier, observando friamente os preceitos de sua arte. Era este seu unico consolo, sua unica felicidade.

Vivia para ela, porque em sua alma nobre de artista ou dissabor havia trancado a janella que dá para o mundo. D'ahi a melancolia expansiva de sua sentimentalidade. A maneira comedida, atonia fluidica do olhar, a synthese da phrase e a pangencia ferina do riso, indicavam o representante de uma raça que desaparece aos poucos, dotado de todos os elementos para galgar posições evidente, para vencer como homem que devia vencer, caso entre elle e a sociedade não se interpuzesse a tristissima contigência de raça.

Convencido da improficuidade da luta nesse terreno secundário para a Arte, Estevão Silva abandonou-o minado pela dôr de não ter nascido branco.” (REVISTA ILLUSTRADA, 1891, ed. 633)

Podemos notar que há uma construção romântica de sua trajetória, que coloca a arte como seu único consolo e felicidade. Esse tipo de narrativa reforça a imagem do artista solitário e trágico. Embora esse clichê seja recorrente na literatura da época, um dos aspectos marcantes do texto é a admissão explícita do racismo como um fator determinante na trajetória do pintor. A frase "preconceitos de raça afastaram-n'o do convívio social" reconhece que Silva não foi plenamente aceito dentro dos círculos artísticos e intelectuais do período.

Sabemos que sua indignação diante das injustiças, assim como seu humor irônico, nem sempre seriam bem recebidos, especialmente vindo de uma figura negra. Talvez essas atitudes tenham minado seu campo de forma irreparável, pois, como o autor sugere, no final de sua vida, o pintor havia "trancado a janela que dá para o mundo".

Esse recorte do periódico também revela que sua ascensão era impossibilitada devido à sua cor de pele, apesar de Silva possuir "todos os elementos para galgar posições evidentes". O

texto também sugere que, ao longo de sua vida, ele teria sido "minado pela dor de não ter nascido branco".

Sobre suas pinturas, alguns autores buscaram associar determinadas escolhas pictóricas à cor do artista, como é o caso de Gonzaga Duque. Em contrapartida, décadas depois, Clarival do Prado Valladares, no catálogo *A Mão Afro-Brasileira* (1988), afirmou não ser possível identificar genuinidade ou remanescência de cultura negra nas obras de Silva, bem como nas de outros artistas negros do século XIX.

Duque, citado por Pessoa (2002), atribui à raça de Silva certas qualidades subjetivas ligadas à raça do pintor. Em suas palavras:

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.

[...]

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, 1929, apud PESSOA, 2002)

Tais afirmações refletem o pensamento racial do século XIX, no qual se buscavam explicações biológicas e deterministas para justificar comportamentos e inclinações artísticas. Não há, no entanto, qualquer evidência que sustente a ideia de que a utilização da paleta de cor de Silva decorra de fatores fisiológicos associados à sua raça.

A análise contemporânea tende a considerar que o impacto da racialização em sua trajetória manifesta-se de forma mais ampla, influenciando sua formação, inserção profissional, não por características intrínsecas a um “instinto racial”, mas pelas condições sociais impostas a indivíduos negros no Brasil oitocentista.

A posição de Valladares (1988), ao negar qualquer forma de remanescência cultural negra nas obras de artistas negros do século XIX, também merece problematização. Embora não se trate de uma relação direta ou essencialista entre origem racial e expressão estética, é possível argumentar que a experiência social da negritude — atravessada pelo regime escravista — repercutiu nas escolhas temáticas e nos modos de inserção desses artistas no sistema artístico.

As naturezas-mortas de Silva, especialmente as que representam frutas tropicais, evidenciam uma abordagem técnica precisa e meticulosa, associada à observação detalhada de elementos da flora brasileira. O foco em frutas comuns e amplamente consumidas, como cajus, jacas e goiabas, pode ser lido também como uma valorização da cultura material popular e como uma forma de contribuir para a construção de uma identidade nacional.

Além da representação fiel dos objetos, críticos da época também destacavam o impacto sensorial provocado pelas composições. Campofiorito (1983), em *História da pintura brasileira no século XIX*, relata que Estêvão Silva teria sido precursor do que hoje se convencionou chamar de happening. Segundo ele:

[Silva], dotado de sentido de humor, terá sido um precursor do que atualmente se conhece como arte happening. Em uma de suas exposições com quadros de frutas, fez permanecerem frutas verdadeiras (goiabas, cajus, jacas etc.) escondidas por detrás dos trainéis, o que surpreendia os visitantes, que até percebiam em suas telas o cheiro forte das frutas.  
(CAMPOFIORITO, 1983 apud PESSOA, 2002)

Pessoa (2002), contudo, observa que Campofiorito é o único pesquisador a relatar esse episódio e que o autor não apresenta qualquer fonte para tal informação, o que lança dúvidas sobre sua veracidade. Além disso, a distância temporal entre Campofiorito e o período de atuação de Silva torna improvável que o crítico tenha presenciado o evento diretamente. Ainda assim, é possível que essa narrativa tenha se originado a partir de comentários da época sobre a verossimilhança das telas ou das impressões sensoriais provocadas pelas obras de Silva.

Apesar do comprovado talento, Estêvão Silva não contou com a mesma sorte do pintor Firmino Monteiro de possuir um apoio financeiro de um padrinho, mecenas. Enquanto Monteiro buscava alçar voos mais altos, através de uma ascensão na pintura histórica, como veremos, o trajeto de Silva demonstra busca por estratégias de sobrevivência no mundo da arte, pela demanda de uma estabilidade econômica, como foi muito comentado nos periódicos da época.

A escolha de Estêvão Silva em se especializar em pintura de natureza-morta se mostra como um meio, mas também como consequência de uma fatídica ocasião compartilhada por Parreiras. Através da natureza-morta, Silva esteve presente nas galerias de arte, recebendo

encomendas e compradores, também foi através dela que conseguiu seu lugar de estabilidade como professor no Lyceu.

Como bem explica Pessoa (2002, p. 41), é no Império que a natureza-morta se vê em terreno propício para desenvolver-se, uma vez que, na colônia, o foco temático das pinturas era religioso. Por estar na base da hierarquia, pode-se notar que ela foi realizada, principalmente, por pessoas que ocupavam um lugar marginalizado na sociedade, como os artistas negros e as mulheres (SQUEFF, 2013). Apesar disso, essas pinturas tinham a finalidade de ajudar a produzir o *status* da corte, decorando os espaços de suas casas; e esse costume foi passado também para as casas médias urbanas.

É nessa brecha que o trabalho de Silva acontece. Na Academia, o valor da compra de seu trabalho era mais baixo do que uma pintura de gênero mais valorizado, entretanto para a compra e encomenda de consumidores de arte, além de ser a temática preferível para a decoração de um lar, também era financeiramente mais acessível.

Concomitante às vendas, Estevão Silva também esteve ativo nas galerias durante sua produção em vida, como vimos. Silva (2014) diz que a partir de 1885 podemos notar um aumento na divulgação das pequenas exposições individuais em artigos nos jornais, e destaca os de autoria de Arthur de Azevedo.

Inclusive, em 1888 – ano em que o pintor está presente em várias galerias –, Estevão Silva produz uma tela *Sem Título* (1888), que hoje faz parte do acervo do Museu Imperial (RJ), contendo a seguinte informação escrita no canto superior: “Ao cidadão Arthur de Azevedo oferece E. Silva, 1888”<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Pela imagem disponibilizada, não é possível identificar o escrito, entretanto, a informação foi repassada através de documento do próprio acervo museal do Museu Imperial (RJ).



Figura 11 – SILVA, Estevão. **Sem título**, 1888. Óleo sobre tela, 22,5 x 34 cm. Museu Imperial/IBRAM/MinC. Rio de Janeiro.

É um quadro pequeno que representa frutas diversas, são três cajus sobre folhas, uma manga, que está no meio da tela, dois figos e dois morangos pequenos. É possível que o contexto da oferta tenha sido uma boa crítica nas revistas. Isso também demonstra o interesse do pintor em ter suas obras bem faladas e apresentadas nas galerias, há uma preocupação na relação entre pintor-crítico-galeria.

Galerias de arte, como a Casa de Wilde, a Galeria Moncada, a Glace Elegante e a Casa Vieitas, influenciaram na divulgação e venda de obras de arte no Rio de Janeiro, em um contexto onde os pintores enfrentavam muitas dificuldades, como apontam os periódicos. Nesse ponto da vida de Silva, seu sustento financeiro vinha através das galerias e do seu trabalho como professor.

### 3.2. Repercussão das pinturas de paisagem e das pinturas históricas de Firmino Monteiro: uma questão historiográfica e racial

Antônio Firmino Monteiro (1855–1888) foi um pintor negro fluminense do século XIX. Devido à escassez de documentos, pouco se sabe sobre os primeiros anos de sua vida pessoal. Entretanto, a partir de sua entrada na Academia Imperial de Belas Artes, em 1870, e o impulsionamento do seu nome nos periódicos, somos capazes de traçar seu caminho nas artes até seu falecimento precoce em 1888.



Figura 12 – **Firmino Monteiro entre colegas** (Abigail de Andrade atrás e o segundo rapaz foi identificado como Belmiro de Almeida), fotografia, c. 188. Acervo do Museu Antônio Parreiras. Autor: Avelino Dias.

A fotografia disponibilizada pelo Museu Antônio Parreiras mostra, como bom presságio, neste capítulo, como sucedeu a vida de Monteiro. Ao centro da composição, está Firmino Monteiro, destacado, sentado em uma cadeira, com as pernas cruzadas e segurando um papel ou jornal, que mostra aos demais.

Ao seu redor, estão seis jovens artistas em pé. A figura feminina presente é Abigail de Andrade, e à esquerda de Abigail, um dos jovens foi identificado como Belmiro de Almeida.

O gesto de mostrar o jornal (possivelmente com notícias ou críticas sobre arte) reforça sua posição como alguém informado, instruído, capaz de mediar ou conduzir o olhar dos demais. A fotografia mostra também o círculo de amigos do pintor e como ele era bem conhecido entre os seus.

Monteiro estudou no Instituto Commercial, no Instituto Pharmaceutico e, posteriormente, no Conservatório de Música<sup>45</sup>, onde, em 1869, recebeu menções honrosas pela dedicação à disciplina de “Rudimentos e Solfejos para sexo masculino”<sup>46</sup>. No ano seguinte, aos 15 anos, ingressou na Academia Imperial de Belas Artes. Após sete anos sem menções em periódicos, seu nome reaparece em 1877 entre os alunos premiados com uma “pequena medalha de ouro”, enquanto seu colega Estevão Silva recebe a de prata<sup>47</sup>. No ano seguinte, Firmino é elogiado publicamente pelo Conde de Iguassu e pelo próprio Imperador por seu desempenho artístico<sup>48</sup>.

Ao longo de seus estudos, Monteiro manteve também sua profissão de encadernador, chegando a se tornar diretor da oficina em 1879, aos 20 anos<sup>49</sup>. Nesse mesmo ano, casou-se com Izabel Maria da Conceição Alberto, professora e irmã de Carlos Alberto, conhecido engenheiro e professor de Niterói<sup>50</sup>.

Monteiro tem seu primeiro destaque na Exposição Geral de Belas Artes em 1879, com a obra *Exéquias de Camorim* (1879), e mesmo com a presença de grandes obras dos pintores Victor Meirelles, com o quadro *Batalha dos Guararapes* (1879), e Pedro Américo, com *Batalha do Avaí* (1877), os críticos não deixaram de comentar sua pintura. O periódico *Gazeta da Noite* (RJ), na edição n. 3918, comentou que Firmino Monteiro, ao lapidar seus estudos, se tornaria “um distinto paisagista” porque “tem para si o talento e uma aptidão conhecida para o ramo de pintura que abraçou”. Apesar do crítico se referir a Monteiro como paisagista, a obra foi catalogada como Pintura Histórica por seu tema.

---

<sup>45</sup> *Revista Illustrada*, RJ, 7 jul. 1888, ed. n° 504

<sup>46</sup> *Jornal do Commercio*, RJ, 6 fev. 1869, ed. n° 37.

<sup>47</sup> *Gazeta de Notícia*, RJ, 25 dez. 1877, ed. n° 356

<sup>48</sup> *Gazeta de Notícia*, RJ, 11 nov. 1878, ed. n° 313.

<sup>49</sup> *O Globo*, RJ, 26 abr. 1882, ed. n° 193.

<sup>50</sup> *O Reporter*, RJ, 29 jan. 1879, ed. 00026

Ao longo de sua jornada, o pintor colecionou exposições em diversos locais, como na galeria Glace Elegante, Insley Pacheco, Casa De Wilde, nos salões da Academia Imperial de Belas Artes e uma segunda aparição na EGBA, em 1884. Monteiro também foi condecorado como Conselheiro da Ordem da Rosa e durante sua vida conseguiu realizar três viagens ao exterior, sem o suporte financeiro da AIBA.

Sua obra histórica mais comentada nos periódicos é a *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro* (1881-82), que atualmente se encontra na Câmara Municipal do Rio de Janeiro. A cena se passa no morro do bairro do Castelo, no centro do Rio de Janeiro e representa a entrega de chaves da cidade ao alcaide-mor, Francisco Dias Pinto. Esse momento também foi destinado à criação do senado e à nomeação do judiciário administrativo.



Figura 13 – MONTEIRO, Firmino. **A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro**, 1881-1882. Óleo sob tela, 2,00 x 3,00. Coleção do Palácio Pedro Ernesto, sede da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

Dentre as críticas publicadas nos periódicos, podemos citar o folhetim do *Fluminense* (RJ), que após uma descrição do quadro, diz:

Exponha o Sr. Monteiro o seu quadro sem o menor receio. Poderão achar-lhe defeitos, poderão discordar de certas liberdades suas; talvez mesmo algum furão da história lhe descubra algum anachronismo; mas ninguém, sob pena de passar por beócio, deixará de proclamar o seu mérito, de reconhecer no seu autor qualidades superiores, capazes de torna-lo muito

breve uma gloria nacional, de quem se possa dizer como o grande épico portuguez: Ditosa patria que tal filho teve!<sup>51</sup>

Machado de Assis (1839-1908), no periódico *A Estação* (RJ), analisa o empenho de Monteiro na obra e aponta que a escolha do pintor pelo cenário da obra se dá pela facilidade do artista em lidar com a paisagem, uma vez que ele já havia sido criticado pela anatomia de suas figuras e bem elogiado pela composição de suas paisagens.

Um distinto cavalheiro, que adora a arte, escreveu nas colunas do Globo estas palavras acerca do nosso pintor, - "Monteiro foge da figura como o diabo da cruz". Com efeito, é um paisagista, e há paisagens suas expostas no mesmo salão, delicadas e verdadeiras. E basta considerar a escolha do assunto do recente quadro para compreender o acerto de observação do Sr. Dr. Azevedo Macedo Junior. O Sr. Monteiro, querendo enfim trabalhar a figura, escolheu um assunto de certa maneira intermediária, na qual a paisagem fosse o fundo obrigado de composição; e aí mostrou e apurou as qualidades habituais de outras telas expostas. Estamos certos de que ele será tão notável em outros gêneros como o é na paisagem; e, como tem o dom de escolher assunto, não tardará que nos dê alguma coisa de tanto ou maior valor. Nisto queremos aludir, vagamente, a uma nova tela que o Sr. Monteiro medita, assunto nacional e grandioso, digno de um pintor de muito talento.<sup>52</sup>

O crítico Gonzaga Duque (1863-1911) também teceu comentários sobre a obra, analisando os elementos presentes e também avaliando a figura de Monteiro como artista:

[...] O Sr. Monteiro dá-nos uma tela de metro e meio de comprimento, representando, como se vê logo pelo título, uma das mais importantes passagens da nossa história colonial, no governo de Mem de Sá.

[...]

O Sr. Monteiro deu-nos um quadro simplesmente bom, que veio aumentar os seus créditos artísticos e pô-lo ao lado dos dois mais conhecidos pintores brasileiros, o Sr. Pedro Américo e o Sr. Vitor Meireles, que eram os únicos privilegiados para produzir os nossos assuntos históricos em grandes telas, onde uns críticos "sem crítica" mexiam o "vatapá" de suas ideias.

É provável que o nosso governo, quando quiser, agora, encomendar qualquer trabalho de pintura não se esqueça do Sr. Firmino Monteiro que, tendo as mesmas aptidões que os outros, precisa, mais do que eles, trabalhar para levantar a sua vida. Será simplesmente, por parte do governo, uma obrigação, protegendo o artista nacional que tem, fora de contestação, grande mérito, ganho por suas próprias forças e por sua heroica vontade.<sup>53</sup>  
[grifos nossos]

<sup>51</sup> *O Fluminense*, 25 jan. 1882, ed. 578

<sup>52</sup> *A Estação*, 15 abril 1882, ed. 8

<sup>53</sup> DUQUE, Gonzaga apud LOOS, Giovanna. In: Gazetinha. 16.02.1882 IN: Lins, Vera; GUIMARÃES, Júlio Castañon(org.) DUQUE, Gonzaga. **Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. P. 37 -40

As figuras identificadas na obra são chave para a iconografia da fundação da cidade. Com auxílio de Gonzaga Duque, é possível identificá-las. À esquerda, em primeiro plano, pode-se observar o grupo de soldados portugueses, e entre eles está Martim Afonso, (1500-1564) militar português que comandou a expulsão dos franceses na região da costa, que culminou na fundação da cidade pelos portugueses. Ao lado, nota-se um grupo de indígenas, alguns com lança na mão, e que provavelmente representa o grupo Temiminós, que auxiliou os portugueses na destruição da colônia francesa. Atrás, à direita, o altar está direcionado aos portões (à esquerda) e representa o catolicismo com as figuras do Bispo D. Leitão (1519 - 1573), Padre Nóbrega (1517-1570) e o Padre Anchieta (1534-1597), que foi pintado por Monteiro na obra Poema à Virgem (s.d.).

Ao lado, na esquerda, o grupo de pessoas representa o Senado da Câmara da nova cidade, e no meio, centralizado na obra, está Mem de Sá (1504-1573) apontando em direção ao portão da cidade e entregando as chaves ao alcaide-mor, Francisco Dias Pinto (?-?). Ao fundo, à esquerda, a população, fundida à natureza, observa a cena. Parte da obra é ocupada pelo cenário da paisagem, gênero confortável ao pintor. A vegetação é disposta de forma que emoldura o acontecimento, ela é bem integrada à cena, como a representação da natureza brasileira deveria ser; o pintor bem dispõe as figuras humanas, o quadro é organizado em harmonia e há espaço para cada detalhe, assim como as árvores, o céu e o mar brasileiro.

Apesar da obra representar Mem de Sá, a tarefa de expulsar os franceses foi liderada pelo sobrinho do português, Estácio de Sá (1520 - 1567). Em 1º de março de 1565 a fundação foi transferida para o Morro do Castelo a mando de Mem de Sá, para edificar e povoar a cidade após a expulsão definitiva dos franceses.<sup>54</sup>

A representação dos indígenas ao lado dos portugueses também revela a não-passividade por parte dos indígenas em relação à história do Brasil, especificamente à história do Rio de Janeiro. Por outro lado, essa ideia dos indígenas em pé de igualdade com os portugueses também pode ser lida como parte da crença de uma nação harmônica e miscigenada.

---

<sup>54</sup> Para entender mais sobre a fundação da cidade do Rio de Janeiro e a expulsão dos franceses pelos portugueses: BELCHIOR, Elysio. **Estácio de Sá e a fundação do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742008000100006>. Acesso: 8 de fevereiro de 2024.



Figura 14 – MONTEIRO, Firmino. **O Vidigal**, 1883. Óleo sobre tela, 100 cm x 80 cm. Coleção privada.



Figura 15 – MONTEIRO, Firmino. **O Vidigal**, 1887. Óleo sobre tela, 100 cm x 80 cm. Instituto Ricardo Brennand.

Outro trabalho bem comentado é a tela *O Vidigal*. Atualmente, sabe-se que há duas versões desse assunto.<sup>55</sup> A primeira, de 1883, feita em Paris, e a segunda, de 1887, assinada no Rio de Janeiro. A obra de 1883 se encontra em uma coleção particular, e a mais recente, no Instituto Ricardo Brennand. O tema da tela aborda o momento exato de uma opressão militar, onde o

---

<sup>55</sup> A descoberta da primeira versão de *O Vidigal* foi apresentada por Ana Maria Tavares Cavalcanti no *Symposium on The Art of Viceregal Latin America and Brazil* (Colnaghi Foundation, Londres, 26 set. 2024). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dtFcGwnYZ28&t=1038s>.

major Vidigal aborda um músico. Apesar das diferenças em relação à posição do artista e dos militares e dos detalhes das vestimentas, ambas destacam a abordagem, que se passa no centro do Rio de Janeiro.

Além de Monteiro nos apresentar uma pintura histórica com foco em um momento de opressão, que não era tão comum às pinturas de história, ele traz na posição do oprimido um músico. Sabe-se pelos periódicos que Monteiro foi aluno de música. É possível que a memória da figura do Major Vidigal como símbolo de opressão fosse, de certo modo, presente entre os alunos do instituto, pois, os maiores alvos dessa repressão eram pessoas negras, musicistas, instrumentistas, artistas no geral e pessoas negras e pobres comuns. E em ambas as telas os artistas apresentados são negros.

Na segunda produção da tela, em 1887, podemos observar a semelhança entre o trovador apresentado e a própria figura de Monteiro. Talvez essa similitude tenha se dado como forma de assinatura, como muitos artistas costumavam fazer, ou, até mesmo, pela proximidade da posição do músico com a vida de Monteiro, como um espelhamento.



Figura 16 – Detalhes. O Vidigal, 1887  
Museu Antônio Parreiras.



Figura 17 – Recorte de fotografia. Firmino Monteiro e artistas, s.d.

Através dos periódicos é possível traçar os esforços do pintor com a pintura histórica. Como apontado por Gonzaga Duque, Monteiro de fato foi lembrado e recebeu encomendas oficiais para trabalhos históricos. Em janeiro de 1888, a *Gazeta de Notícias* (RJ)<sup>56</sup> publicou que Monteiro iria partir para Bahia no dia seguinte para fazer apontamentos para um novo quadro histórico, *A entrada do exército libertador*. Esse quadro ainda não foi identificado e pode ter se perdido no Lyceu de Artes e Ofícios da Bahia, que sofreu um incêndio em 1968.

Além disso, Gonzaga Duque estava certo ao prever a relação do pintor com as encomendas do Império. Monteiro faleceu com duas encomendas de quadros históricos feitas pela Corte, nenhuma delas foi finalizada. Um retrataria a sessão na sala dos deputados no dia 8 de maio, na apresentação do projeto da Lei Áurea, e o segundo representaria a sala onde a ocasião da assinatura ocorreu, conforme publicou o periódico *Gazeta de Notícias* no dia 14 de maio de 1888.<sup>57</sup>



Figura 18 – MONTEIRO, Firmino. **Estudo incompleto para pintura sobre a assinatura da Lei Áurea**. 1888. Cessão de imagem: Museu Imperial/Casa Geyer.

A comparação feita por Gonzaga Duque entre *A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro* (1881-82) com uma das principais obras históricas brasileiras, *Primeira Missa* (1861), de

<sup>56</sup>*Gazeta de Notícias*, RJ, 12 de jan. 1888, ed. 12.

<sup>57</sup>*Gazeta de Notícias*, RJ, 14 de maio 1888, ed. 135.

Victor Meirelles, coloca Monteiro em uma posição de destaque, e reafirma Monteiro como um pintor do gênero de pintura histórica.



Figura 19 – MEIRELLES, Victor. **Primeira Missa**, 1859 - 1861. Óleo sob tela, 2,70 x 3,57. Coleção do Museu Nacional de Belas Artes.

A citada e reconhecida obra de Meirelles foi feita no contexto do Salão Oficial de Paris, em 1861, em que o artista a expôs pela primeira vez. O pintor foi instruído por Manuel de Araújo Porto Alegre, então diretor da Academia, a estudar a carta de Pero Vaz de Caminha (FRANZ, 2007). A obra é considerada um dos ícones da pintura brasileira. Couto (2008) diz que Victor Meirelles está diretamente relacionado ao triunfo do gênero “nobre” da pintura histórica no país, e não apenas pela qualidade da obra, mas, também pelo seu relativo sucesso no exterior. No contexto brasileiro, ela foi pensada a partir da criação da identidade nacional, que estava em disputa política, fortalecendo também o mito civilizatório e a figura dos “conquistadores”. De acordo com Franz (2007),

Antes de ser produto da mente isolada de um artista, a Primeira Missa no Brasil é uma síntese visual do projeto civilizatório de cunho nacionalista do Segundo Império brasileiro, e Victor Meirelles de Lima foi o homem que concretizou em forma de pintura as idéias deste projeto. (FRANZ, 2007)

Assim como Meirelles, Monteiro também passou temporadas na França e na Itália em ocasião de estudos, mas, diferente do fluminense, Meirelles foi contemplado com o Prêmio de Viagem em 1852. Durante os estudos de Monteiro, Meirelles foi um de seus mestres na Academia, e esse fato contribui para a comparação entre as duas obras. Reitera-se que ambas as obras, apesar de abarcarem momentos diferentes da história, buscam atingir o rigoroso exercício acadêmico de contemplar o fato a partir da estética da pintura histórica. E de todo modo, são as similaridades da composição que tornam possível olhar para as duas pinturas e compará-las.

Loos (2016) elabora as semelhanças das duas obras, apontando *A Primeira Missa* (1831) como uma das inspirações para Monteiro:

Quanto à estrutura da tela, podemos visualizar referência ao aclamado professor Victor Meirelles. Como já fora dito, intuimos que a inspiração adivinha da “Primeira missa”, haja visto a disposição periférica e menos iluminadas dos índios que circunscreviam a cena principal em quantos portugueses figuravam ao centro. A representação da cerimônia religiosa em meio a Mata Atlântica é outra evidência da aclamada obra de Meirelles. Ambos integram o altar a vegetação criando a sensação de comunhão entre a natureza e a fé católica. (LOOS, 2016, p. 88)

Loos (2016) também aponta para a presença característica da árvore à direita que emoldura a obra e a presença dos indígenas no primeiro plano. Apesar da inspiração na composição e na representação da natureza brasileira, na obra de Meirelles, pode-se notar que as identidades estão em oposição - os civilizados e os não civilizados, os cristãos e os não cristãos -, os grupos dos personagens são fisicamente separados, e essa sensação se intensifica especialmente pela presença dos indígenas na árvore. Enquanto na *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro* (1882), o grupo de indígenas está com lanças e posam ao lado do grupo de portugueses, que também possuem aparelhos de guerra. Talvez essa escolha tenha se dado pela narrativa da cena, que dá luz a aliança entre os dois grupos, como já mencionado.

Ao pensar a composição da tela, podemos trazer como exemplo, *A Fundação de São Paulo* (1909) de Oscar Pereira da Silva, feita décadas depois. A estruturação da natureza e a alocação dos personagens, assim como o espaço de respiro no meio da tela, que organiza as figuras em formato ovalado, remetem à composição da tela de Monteiro, o que indica a reverberação de seu trabalho e influência à época.



Figura 20 – PEREIRA DA SILVA, Oscar. **Fundação de São Paulo**, 1909, óleo sobre tela, 185x340cm. Museu do Ipiranga, São Paulo.

Para Monteiro, ser considerado um pintor do gênero de pintura histórica era uma forma de ascensão. Entretanto, mesmo com as obras bem vistas pela crítica da época e citadas pelos periódicos, Monteiro continuou sendo atrelado à paisagem, enquanto sua experiência com a pintura histórica acabou sendo posta de lado.

De certo modo, quando não atrelado à paisagem, o pintor era cerceado nas suas produções históricas. Dentre literaturas de história da arte e publicações em jornais, podemos citar:

Em 1888, Gonzaga Duque, sobre a exposição de 1884, onde Monteiro apresentou *O Vidigal*, outras telas históricas e de paisagem, diz:

Firmino Monteiro conseguiu nesta exposição mostrar-se ao público tal qual é, quero dizer, apresentou-se como um paisagista de fibra, um pintor de poucos estudos, e um artista que não descarta de sua educação literária. (DUQUE, 1888, p. 196)

Revista *Século XX* (RJ), debate sobre a posição de Monteiro como pintor, dizendo que apesar do seu destaque como paisagista, o juízo sobre sua produção seria feito posteriormente:

Parece ser ainda cedo para se julgar de modo definitivo a individualidade artística de Firmino Monteiro, principalmente como pintor de paisagens,

gênero em que mais se distinguiu e só mais tarde, pela comparação do que ele produziu com o que produziram outros notáveis paisagistas, se poderá formar um juiz definitivo.<sup>58</sup>

Laudelino Freire, no *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916* (1916) aponta para o pintor com destaque em suas pinturas de paisagem, e diz que sua escolha com a pintura histórico foi “um caminho duvidoso”:

No cultivo de sua arte da tua paisagem, pintura histórica e de gênero. A sua feição primordial, porém, folha de paisagem, aliás aquela que se revelara em primeiro lugar.

[...]

Se iniciou intensamente pelo caminho duvidoso da pintura histórica. Firmino não estudara o suficientemente para compreender esse novo gênero, e a prova disso está em que as figuras do seu seus quadros deixam constatada sua falta de conhecimento da anatomia do corpo humano, sem o que seria possível vencer as dificuldades. Mas feliz, no geral, foi nos seus quadros de gêneros. E que nestes tinha segurança do paisagista. (FREIRE, 1916, p. 292-293)

Carlos Rubens, no *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil* (1941), após citar uma lista de pinturas históricas e alguns de gênero, completa sobre Monteiro:

Tinha Firmino inato sentimento da perspectiva aérea, razão porque se observa em todas as suas paisagens uma perfeita Harmonia entre a terra, o céu e o ar

[...]

Foi a paisagem, aliás, que o revelou e parecia ser a sua inclinação. (RUBENS, 1941, p. 142)

No periódico *O Almanaque do Correio do Amanhã* (RJ), em 1947, foi publicado em uma nota sobre o pintor:

Faleceu prematuramente e, com a idade de 33 anos, não tendo atingido ainda o grau de desenvolvimento aquele asseguravam seu talento e amor a arte<sup>59</sup>

Um tanto similar ao texto do *Almanaque*, o *Diário de Noite* (RJ), em 1968, publica uma nota relembrando o trabalho de Monteiro, em especial a Fundação da Cidade do Rio de Janeiro, a nota diz:

---

<sup>58</sup> *Século XX*, RJ, março 1906, ed. 6

<sup>59</sup> *O Almanaque do Correio do Amanhã*, RJ, 1947, ed. 1

Não é numerosa a bagagem artística de Antônio Firmino Monteiro. A paisagem que foi por ele pintada se ressentia de espontaneidade, de ímpeto emocional: a matéria pictórica se apresenta cansada, resultado talvez de um excessivo desejo de perfeição sem que o seu conhecimento técnico, devido à idade, tivesse alcançado um ponto alto

[...]

Durante o período em que frequentou a imperial Academia de Belas Artes não se dedicou somente ao estudo do desenho, da pintura, mas procurou armazenar uma sólida cultura geral, apesar disso, sua obra deixou muito a desejar: não conseguiu produzir o que prometiam os seus dotes artísticos.<sup>60</sup>

E 100 anos após a publicação de Gonzaga Duque, José Roberto Teixeira Leite, no livro *Pintores negros do Oitocentos* (1988), aponta:

Firmino desejou quem sabe ombrear com Pedro Américo e com seu mestre Vitor Meireles, esquecido de que o pintor de história torna-se indispensável conhecimento perfeito da figura humana, estática ou assumindo as mais variadas posturas e movimentos, coisas essas em que não era obviamente versado, fazendo-lhe falta um desenho anatômico mais apurado. (LEITE, 1988, p. 130)

Podemos notar a repetição da afirmação de que Monteiro tinha dificuldade em lidar com figuras humanas e anatomia. Apesar dessas informações, é inegável o sucesso do pintor com essas mesmas obras que foram criticadas de forma negativa. O mesmo ocorreu com grandes nomes do século XIX, como José Maria de Medeiros com *Iracema*, de 1884. O crítico Oscar Guanabara aponta erros anatômicos na figura da indígena, assim como uma falta de expressão em seu rosto<sup>61</sup>. Gonzaga Duque resume *Iracema* como “roliça e inútil”<sup>62</sup>.

Um possível sintoma para a forma que as críticas possuem pesos diferentes, são pesquisas e a bibliografia recentes sobre Firmino Monteiro e José Maria de Medeiros. As pesquisas rápidas online revelam diferenças quanto à forma como as críticas recebidas foram incorporadas à historiografia, e portanto, ao que entendemos desses pintores. No caso de Medeiros, por exemplo, as críticas negativas parecem ter tido impacto reduzido na consolidação de seu prestígio. Já em relação a Monteiro, observa-se uma permanência dessas avaliações no modo como sua obra é frequentemente abordada. Essa discrepância também pode ser notada em sites de ampla circulação que divulgam informações sobre artistas e obras de arte.

---

<sup>60</sup> *Diário da Noite*, SP, 6 out. 1968, ed. 13227

<sup>61</sup> *Jornal do Commercio*, RJ, 1 de set. 1884, ed. 240.

<sup>62</sup> GONZAGA DUQUE. *A Arte Brasileira*. Mercado das Letras, 1995, p. 205.

Na página da Wikipedia, um dos sites mais acessados em pesquisas rápidas, José Maria de Medeiros é lembrado por adquirir a Ordem Imperial da Rosa em 1884, pelo seu quadro *Iracema* (1884). A mesma tela também é citada como uma das mais célebres do pintor. Na página oficial do Itaú Cultural, afirma-se que o pintor cultivava o gênero histórico, os retratos e as pinturas de gênero e é considerado um pintor representativo dos resultados do ensino acadêmico brasileiro.

Enquanto na página da Wikipédia consta que Antônio Firmino Monteiro pintava principalmente paisagens e cenas pitorescas do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, sem citar suas obras históricas. E na página oficial do Museu AfroBrasil, se afirma que no final da vida, Monteiro se dedicou à pintura religiosa e histórica, “gênero no qual não obteve grande reconhecimento por conta de um estudo imperfeito da anatomia humana”.

Como consequência desse fenômeno, essas pequenas informações online repassam e replicam dados, que mesmo inofensivos, revelam desinformação e camadas de uma história da arte brasileira que precisa ser revisitada. As descrições citadas não parecem coincidir com a realidade da produção do pintor, uma vez que suas obras históricas e religiosas foram as mais comentadas e foram as que lhe permitiram viajar ao exterior, assim como lhe angariaram prêmios e encomendas. Considera-se, aqui, uma importante revisão nos materiais escritos quanto aos trabalhos de artistas negros do século XIX e em como é feita essa veiculação. A problemática acima é apenas um sintoma de uma lógica persistente que continua a moldar o lugar desses nomes na história da arte brasileira.

O reconhecimento de Monteiro como pintor histórico é uma necessidade para renovar o entendimento da presença dos artistas negros na produção do século XIX. Resumir seu currículo à pintura de paisagem - com a qual inegavelmente teve sucesso - é apagar anos de produção e limitar o direcionamento de mais perguntas, dificultando que produções críticas atualizadas se debruçam sobre esses trabalhos.

Em um cenário marcado pela opressão de um regime escravocrata e a constante marginalização de pessoas negras, Monteiro apresenta trabalhos com temáticas históricas equilibradas com suas convicções e com as demandas do mercado artístico. Assim, a sobrevivência e a relevância de um artista dependem não apenas de sua habilidade técnica, mas também de sua astúcia.

Esse tipo de abordagem, onde o artista critica a posição repressora que advém do governo, como em *Vidigal* (1884), não era comum para as telas de pintura histórica, isso porque o foco do gênero era exaltar os grandes feitos, seja pelas guerras, ou pelas figuras históricas. Monteiro é capaz de abordar o gênero de pintura histórica, ao mesmo tempo que, ao selecionar um tema e narrativa não convencional, consegue apresentar sua postura diante a construção da história do país.

Vale apontar que a consolidação no gênero de pintura histórica, para além de um *status* do século XIX, quando racializada, também se trata de uma validação do pintor quanto artista. O sociólogo brasileiro, Florestan Fernandes (1920 - 1995), ao falar sobre o drama do negro da segunda metade do século XIX na cidade, diz que:

O envolvimento imediato nos processos de crescimento econômico e desenvolvimento sociocultural dependia de recursos materiais e morais. Ou, em outras palavras, de recursos econômicos, de meios técnicos e organizatórios: em suma, de aptidões para responder efetivamente às exigências da situação histórico-social. Como ex agentes do trabalho escravo e do tipo de trabalho manual livre que se praticava na sociedade de castas, o negro e o mulato ingressaram nesse processo com desvantagens insuperáveis. As consequências sociopáticas da desorganização social imperante no "meio negro" ou da integração deficiente a vida urbana concorreram para agravar o peso destrutivo dessas desvantagens correndo até as disposições individuais mais sólidas e honestas de projetar o "homem de cor" no aproveitamento das oportunidades em questão. (FLORESTAN, 2008, p. 301) [grifo nosso]

Assim como Florestan (2008) discorre sobre a dificuldade da ascensão de uma pessoa negra em meio às desvantagens da sociedade racista, Valladares (2018) aponta que dificilmente um artista negro teria ascensão se não contasse com o apoio de um mecenas. Isso porque a formação nas artes não seria o suficiente para seu estabelecimento como artista, mas Monteiro foi agraciado com essa sorte. O pintor foi capaz de realizar suas viagens graças à venda de algumas obras e pelo apoio do comendador Domingos Moitinho (?-?), que foi um homem influente pelo seu trabalho nas ferrovias de Teresópolis e que atualmente nomeia uma rua da cidade. Não se sabe ao certo em quais circunstâncias ele e o pintor se conheceram e até que ponto ele o auxiliou, mas a viagem ao exterior era de extrema importância para a formação do pintor nacional<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Como pontuado, não há informações de como se conheceram, mas o periódico *O Fluminense*, edição n. 1575, diz que Firmino atuou como professor de desenho dos filhos do comendador, e a revista *O Globo*, na edição n. 193, diz que Moitinho ajudou financeiramente algumas viagens do pintor para o exterior. Além disso, sobre a relação do pintor e do mecenas, suspeito de duas possibilidades: A primeira, uma possível relação de parentesco,

Durante a vida, o nome de Monteiro foi divulgado principalmente pelo jornal *Gazeta de Notícias* (RJ), que se posicionava abertamente contra a monarquia e a escravidão. Um de seus redatores foi José do Patrocínio (1853-1905), que iniciou sua campanha abolicionista por meio desse periódico."

“Por estes dias terá o publico occasião de admirar e applaudir o talento de mais um pintor nacional que quasi em principio de uma carreira que promete ser gloriosa occupa logar distincto entre os melhores.

[...]

O publico conhece o primeiro quadro com que o surpreendeu ha tempos este artista a Fundação da cidade do Rio de Janeiro. Não queremos anticipar juizo sobre a exposição que se vai abrir ; mas podemos garantir que para caminhar tao depressa como tem caminhado este moço é preciso ter no espirito a chamma sagrada da arte. Tanto na paisagem como na figura. Os quadros de Firmino Monteiro revelam um artista correctissimo.”<sup>64</sup>

Além de elogiar as obras, a *Gazeta de Notícias* (RJ) também se encarregou em atualizar sobre cada passo do pintor, cada ida e vinda de suas viagens e divulgação de suas exposições.

Mais tarde, Patrocínio fundou a *Gazeta da Tarde* (RJ) e em 1888, por ocasião do falecimento do pintor, Machado de Assis (1839 - 1908), com o pseudônimo V.M., elogia a caminhada de Monteiro nas artes e cita a *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro* (1882) e *O Vidigal* (1884) em uma longa nota:

[...]

Estava incumbido de pintar um quadro commemorativo da data festiva e gloriosa da Bahia - o 2 de Julho - outro da data gloriosa e festiva de todo o Brazil o 13 de Maio; e consta que pela Princeza Regente fora encarregado de commemorar na tela a solemnidade maxima da assignatura da Lei Aurea e de restaurar as velhas pinturas da capella imperial.

Não lhe faltava pois trabalho nem tampouco vontade de trabalhar. Faltava-lhe o que elle não suspeitava sequer : faltava-lhe vida! Em meio de tantos planos e projectos crescia-lhe traiçoeiramente a morte no coração !

Firmino era um perfeito cavalheiro. Correcto no vestir como no tratar. Affavel cortez delicado. Nunca o vi dizer mal de nenhum collega nem queixar-se com azedume ou rancor de quem quer que fosse.

---

uma vez que Monteiro aprendeu a ler cedo e teve acesso à educação, talvez isso tenha sido proporcionado por essa parentalidade. A segunda, baseada nos escritos de Parreiras, que descreve Monteiro como “mulato franzino, pequeno, beijado afeminado, excessivamente vaidoso”, supponho a possibilidade de uma relação amorosa entre os dois, pois apesar de casado, Monteiro nunca teve filhos e essa forma de camuflar a sexualidade era comum.

<sup>64</sup> *Gazeta de Notícias*, RJ, 19 de mai. 1884, n. 140.

As criticas mais severas dos seus trabalhos não o irritavam e aos auctores dellas enviava sempre polidamente o seu bilhete de visita agradecendo. Lia muito e acompanhava com interesse - o que não acontece com a maioria de seus collegas - o movimento litterario e scientifico do nosso tempo. Um livro encontrado hontem de madrugada sob o travesseiro em que repousava a sua cabeça morta attestava que estivera lendo algum tempo naquella noute funesta que lhe foi a derradeira.

A memoria de Firmino Monteiro perdurara saudosamente no coração de quantos o conheceram de perto e será um bello e salutar exemplo aos moços que encetarem a carreira em que elle tanto se distinguiu.

V. M.”<sup>65</sup> [grifo nosso]

As partes grifadas mostram pistas da personalidade do pintor. Nota-se como essa personalidade, de um artista leitor e ciente dos movimentos literários e cientificismo, reflete diretamente nos temas que lhe foram encomendados, e também nas escolhas de discursos presentes nas telas, como pudemos notar nas duas obras mencionadas.

Outro periódico que muito o acompanhou foi a *Revista Illustrada* (RJ), fundada por Ângelo Agostini (1843-1910) que era conhecido por suas ilustrações críticas às elites escravocratas. Agostini trabalhou junto ao advogado abolicionista e escritor Luís Gama (1830-1882) e com sua arte, tanto nos periódicos nos quais trabalhou quanto na revista que fundou, satirizava Dom Pedro II (1825 - 1891) e se posicionava a favor da abolição da escravatura.

---

<sup>65</sup> *Gazeta da Tarde*, RJ, 4 jul. 1888, n. 149



Figura 21 – **Capa da Revista Ilustrada**, 1882, edição 297.

Monteiro foi capa da revista edição n. 297, de 1882, nela, o pintor é representado em meio à paisagem e ao lado de alguns instrumentos de pintura. A postura séria, mas serena do artista é posta em destaque. Nessa edição, o cronista Júlio Dast (?-?) diz que teve a agradável surpresa de encontrar o ateliê do pintor repleto de obras. Ele compartilha as expectativas que nutria em relação a Monteiro e descreve uma conversa que manteve com o artista:

“A Revista Ilustrada tinha n'isso o empenho de um vaticínio; quando ha tres annos o Sr. Monteiro expoz o seu quadro Exequias de Camorim nos dedicamos-lhe algumas palavras de animação augurando n'elle um artista muito além do commum. Vemos hoje que não fomos mau propheta; a sua ultima obra colloca-o notavelmente acima do par.”<sup>66</sup>

[...]

Outro dia eram tres horas da tarde elle voava para S. Domingos onde foi esconder o seu atelier.

- Onde vaes com tanta pressa ?
- Vou pintar uma cousinha d'après nature.

<sup>66</sup> A última obra citada refere-se à *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro* (1882).

- A esta hora !
- É a unica hora em que ainda não pintei e vou aproveitar os efeitos da tarde que promette estar magnifica.”<sup>67</sup> [grifo nosso]

Ao longo de sua vida, Monteiro teve contato com críticos, escritores e ilustradores abolicionistas. Apesar de pouco ser dito sobre a vida pessoal do pintor, esses recortes corroboram para compreender de onde surge a veia crítica do pintor nas artes. Apesar de ainda repercutir em nossa história da arte, a experiência de Monteiro como um homem negro é ignorada dentro do campo das artes como se houvesse a possibilidade de passar ileso em uma sociedade racista e ainda escravocrata.

Sua atuação, em especial no gênero de pintura histórica, é um dado relevante para a história da arte brasileira e para um modo atualizado de percebê-la. Entender como os gêneros de pintura eram articulados em relação à racialidade do pintor é chave para compreender as estratégias de inserção, permanência e reconhecimento desses artistas em um sistema artístico que não os previa como protagonistas.

---

<sup>67</sup> *Revista Illustrada*, RJ, 8 abr. 1882, ed. 297

### 3.3. Retratos, Gêneros e representação: as figuras negras pintadas por Pinto Bandeira (1863-1896)

Há poucas informações sobre Antônio Raphael Pinto Bandeira (1863-1896), mas, através da dissertação *Enegrecendo as Belas Artes: ensinando história por meio das trajetórias de dois pintores negros do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX*, de Joana D'arc – e de publicações em periódicos – conseguimos traçar a vida do pintor e compreender sua produção.

De acordo com os documentos levantados por D'arc, é possível afirmar que Bandeira nasceu no dia nove de março de 1863, na cidade de Niterói (2016, p. 49). Sua primeira aparição nos periódicos foi em 1879, provavelmente no mesmo ano em que se matriculou na AIBA. Neste ano, em dezembro, são divulgados dois prêmios dados ao pintor, possivelmente no contexto de fim de semestre: segunda medalha em matemáticas aplicadas<sup>68</sup>, e medalha de prata em desenho figurado.<sup>69</sup>

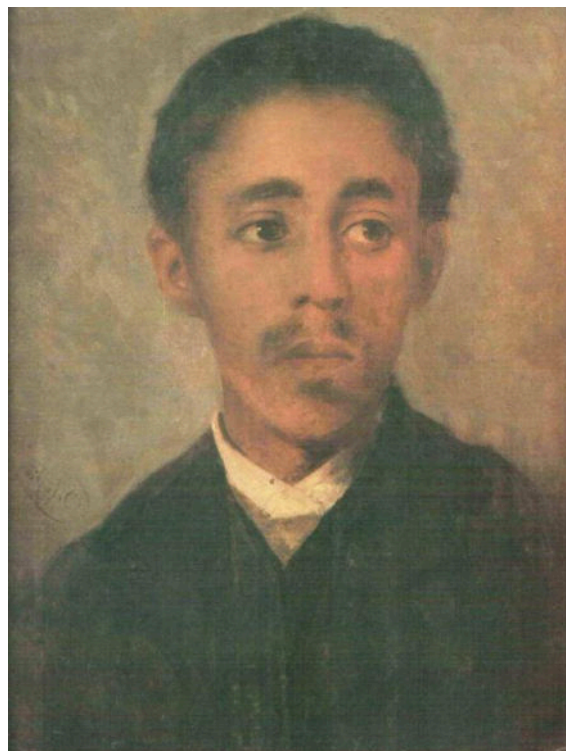


Figura 22 – FERNANDES, Sebastião Vieira. **Pinto Bandeira**, 1886. Óleo sobre madeira. Acervo do Museu Antônio Parreiras

<sup>68</sup> *Gazeta de Notícias*, RJ, 8 dez. 1879, ed. 337.

<sup>69</sup> *Gazeta de Notícias*, RJ, 10 dez. 1879, ed. 339.

Sabemos que Pinto Bandeira esteve presente como auxiliar de Zeferino da Costa na obra decorativa dos painéis da Igreja da Candelária durante os anos de 1880 e 1883.<sup>70</sup> Durante os anos de 82 a 85, o pintor recebeu alguns prêmios e medalhas e teve uma de suas obras comprada pelo Imperador.<sup>71</sup>

Em 1886, recebeu a premiação Club Beethoven, dada pelo Imperador D. Pedro II. De acordo com um pequeno artigo, publicado pela *Revista Piauí* (RJ), o Club Beethoven seria hoje compreendido como um centro cultural, onde ocorriam encontros para atividades e debates intelectuais. Não se sabe qual o contexto em que Pinto Bandeira recebeu o prêmio, mas é sabido que o clube passou a entregar prêmios e diplomas a grandes figuras das letras e das artes no Brasil.<sup>72</sup>

Em 1886, *O Fluminense* (RJ) noticiou a conquista de quatro prêmios e uma menção honrosa recebidos pelo pintor<sup>73</sup>, nas categorias de Pintura Histórica, Pintura de Paisagem e Modelo Vivo. Bandeira é bem reconhecido por suas pinturas de paisagem, é possível notar tanto pelas premiações quanto pela animação dos periódicos ao noticiar suas conquistas:

“O Sr. Antônio Raphael Pinto Bandeira, laureado alumno da Academia de Bellas-Artes, além da grande medalha de ouro da aula de paysagem e da de prata, na de modelo vivo, ainda recebeu uma menção honrosa em uma outra aula.

Além d'isso, o governo imperial mandou comprar um quadro por elle pintado, afim de figurar na galeria da Academia.

Consta-nos que, não obstante ser um trabalho pequeno mereceu ser avaliado em 150\$000.

Mais uma vez felicitamos o joven pintor por todos estes triumphos, adquiridos só pelo seu labor, pois nenhuma proteção tem: é filho d'um artista honrado, que só tem um intuito - educar e instruir os filhos, aproveitando as suas aptidões.” (O FLUMINENSE, 1 abr. 1885, ed. n. 1071)

Ao revisitar seu trabalho anos depois, Luiz Marques (1988), diz: “é em Pinto Bandeira que encontramos talvez o mais sincero, o mais sensível pintor do Século XIX.”

---

<sup>70</sup> MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). *Catálogo da exposição comemorativa do 1º centenário do nascimento de João Zeferino da Costa*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940.

<sup>71</sup> *O Fluminense*, RJ, 1 abr. 1885, ed. 1885, ed. 1071.

<sup>72</sup> **O CLUBE Beethoven**. *Revista Piauí*, 22 abr. 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-clube-beethoven/>. Acesso em: 22 abr. 2025.

<sup>73</sup> *O Fluminense*, RJ, 22 dez. 1886, ed. 1339.



Figura 23 – BANDEIRA, Raphael Pinto. **Habitação na Raiz da Serra da Estrela**, 1884. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Em janeiro de 1887, Bandeira faz uma exposição individual, na galeria La Glace Élégante.<sup>74</sup> No mês seguinte, o *Jornal do Commercio* (RJ) divulga sua atuação como professor de Desenho no Externato Santa Josepha.<sup>75</sup> No final do mesmo ano, Pinto Bandeira e outros sete artistas disputaram o concurso do Prêmio de Viagem<sup>76</sup>, mas, naquele ano, o prêmio foi cancelado.

Já em 1888, temos notícias do pintor como professor de duas disciplinas, Figuras e Ornatos, e Pintura, no Lyceu de Arte da Bahia.<sup>77</sup> Uma tela nomeada “*Judas*”, pintada por Pinto Bandeira, fazia parte do acervo do liceu em 1930, antes do infeliz acidente, o incêndio ocorrido em 1968 (Leal, 1996, p. 143). Lima (2007, p. 123) aponta que a entrada de Pinto Bandeira no Lyceu se deu por intermédio de indicação de Firmino Monteiro.

Pinto Bandeira segue dois anos como professor no Lyceu. Não se sabe qual o contexto que fez com que ele deixasse a Bahia e retornasse de vez para o Rio de Janeiro. Pelos periódicos, sua última notícia, ainda em vida, é a solicitação feita para se inscrever no concurso da

---

<sup>74</sup> *Jornal do Commercio*, RJ, 13 jan. 1887, ed. 13.

<sup>75</sup> *Jornal do Commercio*, RJ, 20 fev. 1887, ed. 1363.

<sup>76</sup> *Gazeta de Notícias*, RJ, 7 jan. 1887, ed. 310.

<sup>77</sup> *Almanach Litterario : E de indicações para o anno de 1889*, BA, ed. 3.

cadeira de Desenho e Ornatos, no Instituto Pedagógico, do Lyceu de Humanidades de Niterói, em 1892<sup>78</sup>.

E em 1896, Pinto Bandeira faleceu aos 33 anos.

A circunstância de sua morte é contada a partir de diferentes versões. Há uma disputa de narrativas, entre um acidente na barca, que culminou em sua morte nas águas da baía de Guanabara, e um suicídio. D'arc aponta que os documentos por ela encontrados no Museu Antônio Parreiras direcionam para diferentes pontos:

Pinto Bandeira estava residindo na casa do irmão, Eugênio Borel Bandeira, e desapareceu de casa no dia dezesseis de agosto de 1896. No dia vinte e oito, um corpo em estado avançado de decomposição foi encontrado junto às docas do Arsenal da Marinha, na capital, no atual bairro do Caju, e devido ao estado do corpo, “comido por peixes”, o legista do necrotério anotou as características físicas (mas disse que o corpo era de cor branca) e as roupas que vestiam o corpo (numa camisa estavam pintadas as palavras P. Bandeira) e o corpo foi enterrado como indigente no dia seguinte, isto é, em vinte e nove de agosto. Tal fato foi noticiado em um jornal, o que levou Eugênio Borel Bandeira a “reconhecer” o afogado como sendo seu irmão Antônio Raphael Pinto Bandeira. Eugênio teve de entrar na justiça para que fosse emitido o atestado de óbito. (D'ARC, 2016, p. 54)

É sabido que Bandeira havia sofrido com algumas frustrações no campo profissional e romântico. Parreiras, no livro *História de um Pintor Contada por Ele Mesmo* (1999), diz que sua morte foi causada por uma desilusão romântica causada pelo racismo. Lima (2007, p. 133) diz que quando o artista retornou para Niterói, ele tinha como projeto a criação de uma Escola de Belas Artes na cidade, mas acabou fracassando. Maria Auxiliadora Saad Silveira, ex-diretora do Museu Antônio Parreiras, na pesquisa *Dois importantes pintores negros no Brasil da segunda metade do séc XIX: Estevão Silva e Pinto Bandeira*, descreve toda a jornada do pintor, desde sua vinda ao Rio de Janeiro:

Chega em dezembro de 1890, instalando ateliê na rua Uruguaiana, no Rio de Janeiro, anunciando-se como retratista. Pouco depois, em fevereiro, apresentou-se na Casa Moncada sete pinturas, algumas das quais paisagens executadas em Salvador. Dois anos depois, enfrentando sérias dificuldades financeiras, encerra as atividades do ateliê carioca e passa a trabalhar em sua própria residência em Niterói (rua da Conceição 127). Em 1893 já tem novo endereço (rua Visconde do Uruguai 119) onde em julho apresenta pequena exposição individual. Um ano depois participa da Exposição Geral (...), e substitui José Fiuza Guimarães, que havia recebido prêmio-viagem, nas aulas de desenho do Liceu de Artes e Ofícios do Congresso Literário Guarani” (SILVEIRA, s.d, apud. LIMA, 2007, p. 133)

---

<sup>78</sup> *Jornal do Commercio*, RJ, 14 abr. 1892, ed. 105.

Já D'arc aponta para duas outras questões que afligiam o pintor: a depressão e suas perdas. De acordo com suas pesquisas, ao longo da vida Bandeira, desde quando aluno da Academia, já demonstrava um comportamento depressivo. E um ano antes de sua morte, em 1895, ele havia tentado suicídio com um corte no pescoço (SILVEIRA, s.d, apud D'ARC, 2016, p.53)

Muitas foram as perdas vivenciadas por Pinto Bandeira: em 1888: perdeu seu amigo Firmino Monteiro, em 1891, perdeu por “congestão cerebral” Estêvão Silva, a cujo enterro ele compareceu. Em carta enviada de Salvador pelo amigo Archimedes em novembro daquele ano, estampa a perda repentina, “deixei-o com saúde, robusto e cheio de vida. Que moléstia teve ele que o levou tão cedo à sepultura?” Perdeu também sua mãe, cujo ano de morte não nos foi possível precisar, mas n'O Fluminense de 1880, seu pai aparece como viúvo. (D'ARC, 2016, p. 53)

Toda essa triste situação de vulnerabilidade social e psicológica entre artistas negros são sintomas de uma sequência de acontecimentos abruptos motivados pelo racismo, que impactaram a vida social e profissional do pintor. Um segundo exemplo é o do pintor Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) que, embora tenha atuado em período posterior ao de Bandeira, também enfrentou adoecimento psíquico. Foi internado no Hospício Nacional dos Alienados e faleceu precocemente, aos 39 anos.

Apesar de falecer reconhecido como paisagista<sup>79</sup>, levanto aqui a atenção para seus trabalhos de retrato e de gênero. Estes já eram comentados e bem avaliados, como podemos ver na publicação referente ao retrato de William Conditt, administrador do Liceu Popular Niteroiense:

Acha-se exposto na casa do Sr. Fragoso, Rua do Imperador, o retrato a óleo do Sr. William Conditt que foi lhe oferecido pelos seus alunos, dia 19 do corrente.

É trabalho do laureado alumno da Academia de Bellas-Artes, Sr. Antônio Rafael Pinto Bandeira, filho do nosso amigo Sr. Raphael Pinto Bandeira de Mello. Examinamos o retrato e o achamos não só muito parecido como perfeitamente executado o trabalho artístico.

O jovem pintor que é um paysagista de mérito elevado, tem-se dedicado a este novo gênero, no qual vai perfeitamente.

Cumprimentamos ao digno moço que só tem contra si uma cousa - não dispôr de protecção.

Temos fé, porém, que a sua perseverança e o gênio artístico de que é dotado, ainda o levem a mais brilhante posição, fazendo conhecido o seu nome. Como já fizeram

---

<sup>79</sup> O historiador da arte Luiz Marques, no catalogo da Mãe AfroBrasileira, de 1988, sobre Pinto Bandeira diz “o verdadeiramente grande Antônio Rafael Pinto Bandeira, cujo suicídio em 1896, na idade de 33 anos, põe fim a um percurso dos mais interessantes na geração dos paisagistas grimmianos.” (p. 144)

com que obtivesse todos os prêmios da academia, exceção feita ao que é representado pela viagem à Europa.

É este agora que lhe cumpre disputar com a força de sua fraqueza. (O FLUMINENSE, 23 dez. 1885, ed. n. 1184)<sup>80</sup> [grifos nossos]

Nesse extrato podemos observar certos detalhes. Há uma expectativa com o sucesso do pintor e uma crença em suas habilidades em disputar e vencer o Prêmio de Viagem, o que não ocorreu. Além disso, o autor aponta em dois momentos a maior fraqueza de Pinto Bandeira: a falta de suporte e proteção. Há, também, uma informação sobre a família do pintor, em especial, seu pai, Raphael Pinto Bandeira de Mello, e, através do *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial* (RJ), temos a informação de que ele era um alfaiate.

No ano seguinte, *O Fluminense* (RJ), ao falar sobre o pintor, cita novamente seu pai, o que reforça sua amizade com o periódico e sua influência no ofício na época:

Este moço é um nicheroense distinto, filho d'um honrado artista, também natural e morador d'esta cidade, o que equivale quasi a dizer que luta com difficuldade. (O FLUMINENSE, 19 mai. 1886, ed. n. 1246)

E também se ocupa em discorrer novamente sobre o Prêmio de Viagem:

O seu mérito artístico deu-lhe na Academia todos os prêmios; até a grande medalha de ouro não lhe puderam negar.  
Resta-lhe só disputar a viagem à Europa.  
Infelizmente, o talento, a aplicação e a boa vontade não bastam por si muitas vezes neste paiz para a obtenção d'estas cousas.  
É o que tememos e ao mesmo tempo lamentamos. (O FLUMINENSE, 19 mai. 1886, ed. n. 1246)

O primeiro retrato a ser observado [Figura 24] talvez seja o mais especial pela relação direta da figura apresentada com Pinto Bandeira. Como o título logo mostra, se trata do pai do pintor. Apresenta um fundo azulado, como um cenário artificial para que os retratados posassem. O olhar do pai é calmo, não encara o pintor, na verdade, parece confortável e sereno. Seu cabelos são penteados, assim como sua barba parece recém feita e bem organizada. Sua roupa é elegante e bem posta. Um paletó preto com corte fino, finalizado com uma gravata borboleta amarela volumosa. Sua aparência é um tanto jovial. O quadro é datado por volta dos anos de 1892, o que significa que o pintor teria 29 anos. É possível que,

---

<sup>80</sup> *O Fluminense*, RJ, 23 dez. 1885, ed. 1184.

apesar do *background* posto como cenário de pintura de retrato feita em sessão, ela seja, na verdade, uma memória de seu pai quando mais novo.

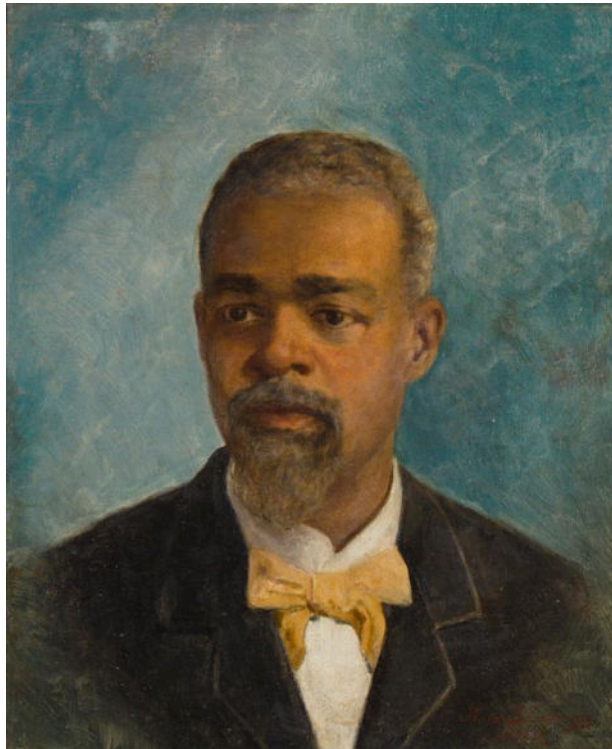


Figura 24 – BANDEIRA, Raphael Pinto. **Pai do Pintor**, c. 1892. Óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Museu Antônio Parreiras.

Toda a volúpia e o cuidado com as vestes serão vistas nos trabalhos de Pinto Bandeira, em especial nos quadros com as mulheres negras. Supõe-se que esse cuidado tenha sido influenciado pela própria profissão do pai e suas referências quando jovem no ateliê de alfaiataria.

O retrato de André Pinto Rebouças, 1885, por Rodolfo Bernardelli conversa diretamente com a apresentação de seu pai, posta por Pinto Bandeira. Rebouças (1838-1898) foi um homem de extrema influência, um dos mais importantes engenheiros, inventores e abolicionistas brasileiros. A cautela e exímio domínio demonstrados nas pinceladas de Bernardelli também se notam no trabalho de Bandeira. Aqui, a importância do alfaiate já se mostra por olhos cuidadosos de afeto familiar. Em Bandeira, o retrato de um artífice é tão bem executado quanto o de um famoso arquiteto. As pinceladas, por outro lado, se mostram mais firmes na obra de Bernardelli, enquanto o retrato de Bandeira demonstra certa fluidez. Talvez esta

característica seja ligada à sua atuação como paisagista, pois ela é percebida nas telas desse gênero.



Figura 25 – BERNARDELLI, Rodolfo. **André Pinto Rebouças**, c. 1885. Fotografia de Jaime Acioli. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Diferente do retrato *Pai do Pintor, Cabeça de Homem* [Figura 26] apresenta um jovem negro com vestes mais simples, mas, o cuidado se mantém. O jovem rapaz possui a face serena, e o olhar não é direcionado ao espectador, mas encara algo no fundo. A vestimenta é simples, e uma das golas está levemente dobrada. Nessa tela há uma inversão em relação à representação de homens negros no século XIX, como as de documentaristas como Rugendas e Debret; aqui ele é apresentado como protagonista da cena. Sobre o negro retratado como parte da paisagem, sem grande importância ou diversidade nas representações, Heloisa Pires Lima, diz:

É fácil identificar uma presença negra quase como paisagem nos cenários brasileiros representados por artistas de diferentes tradições. O sistema escravagista associou a tonalidade escura da pele e fenotípias correlatas, imbricando ícones entre ser negro e ser escravo. Pois, os habitantes negros nas obras de professores da instituição como Jean Baptiste Debret mostram interesse evidente pelos idos das primeiras décadas daquele século. Ou, com alunos da instituição, como Cândido Guillobel um artista português,

desenhista de tipos populares do Rio de Janeiro, em sua grande maioria dedicados aos ambulantes negros. (LIMA, 2008)

Apesar de lhe faltar um nome - possivelmente é o retrato de um modelo -, o foco é o homem por si só, e não aquilo que ele faz/sofre. Nem mesmo a racialidade parece ser o foco aqui. Apesar da falta de informações sobre a figura, pela dignidade de sua apresentação, ela se aproxima de *Marinheiro Simão, o carvoeiro*, de 1853, por José Correia de Lima, por exemplo. São retratos que constituem exceções no panorama da história da arte brasileira. Não há associação com o trabalho escravo, e nem mesmo com o trabalho braçal, são apenas representações de homens negros, sendo pessoas conhecidas publicamente, ou não.



Figura 26 – BANDEIRA, Raphael Pinto. **Cabeça de Homem**, 1891. Óleo sobre tela, 54 x 39 cm.  
Museu Antônio Parreiras.



Figura 27 – LIMA, José Correia de. **Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana.** [c. 1853]. Óleo sobre tela, 93 × 72,6 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Assim como as representações de homens negros, as imagens de mulheres também estão majoritariamente vinculadas ao regime escravista ou evocam esse contexto. A tela *Engenho de mandioca*, 1892 [figura 28] de Modesto Brocos foi produzida após a abolição, entretanto, aquele conjunto de mulheres apresentadas ainda é muito ligado aos símbolos do escravismo:

Concebida com realismo, as figuras negras aparecem ambientadas muito próximas do antigo lugar social. Como as raízes, aliás o mesmo tom da pele das mulheres, estão jogadas ao chão. Não há distância da terra que é a cor de todo o interior. A luz que entra pela janela não atinge as personagens mas produz como efeito, uma tênue visibilidade de suas expressões faciais que lhe atribuiriam identidade. (LIMA, 2008)



Figura 28 – BROCOS, Modesto. **Engenho de mandioca**, 1892. Óleo sobre tela, 56 × 75,8 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Observa-se, nas representações de pessoas negras, a recorrente ausência de individualidade: o negro na tela é reduzido a um tipo, não a um sujeito com identidade própria. E ao longo dos séculos, parece que a representação da mulher negra ainda era restrita ao mesmo tipo de produção. Veja por exemplo, Debret, em 1827 [Figura 29], e Ferrigno, no final do século XIX [Figura 30].

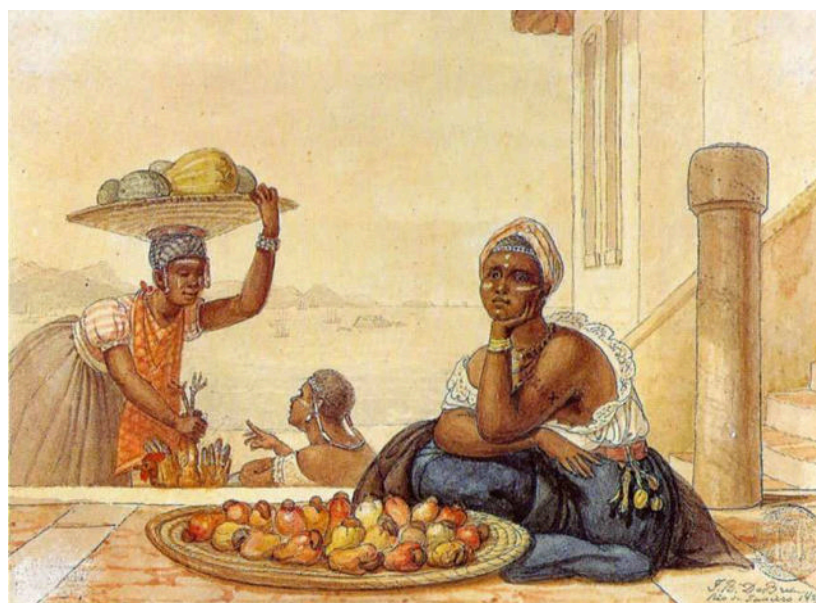


Figura 29 – DEBRET, Jean-Baptiste. **Negra vendendo cajus**, c. 1835. Litografia com colorização manual. In: *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. Paris: Firmin Didot, 1835.



Figura 30 – Antônio Ferrigno. **Mulata Quitandeira**, c. 1893 - 1903. Óleo sobre tela, 181 × 126 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

Nas representações femininas, Bandeira segue o caminho oposto do que estava sendo apresentado. Na tela *Feiticeira*, 1890 [Figura 31], Bandeira representa uma mulher jovem adulta de pele marrom, com o olhar sério e o resto levemente inclinado ao espectador. Seu cabelo parece modelado, ou alisado, com um laço vermelho no topo. Sua vestimenta está pouco a mostra, mas é possível identificar um vestido claro e com a aparência macia, talvez de pele ou tecido felpudo. Seu decote é adornado com um colar brilhoso, que acompanha um par de brincos.

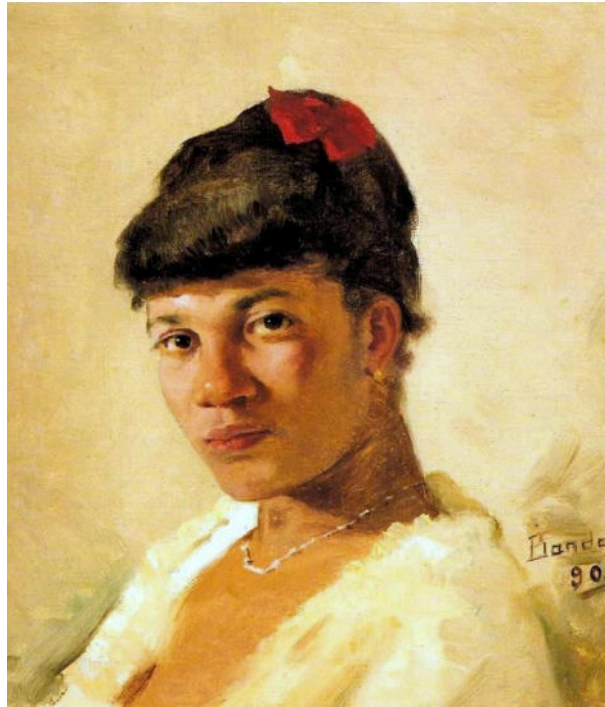


Figura 31 – BANDEIRA, Antonio Raphael Pinto. **Feiticeira**, 1890. Óleo sobre madeira. Acervo Museu Afro Brasil

O fundo da tela é neutro, em tons de bege e amarelo claro, o que faz com que a figura se destaque ainda mais.

O nome da tela, feiticeira, pode nos dar pistas de quem era essa mulher. Uma feiticeira era geralmente vista como alguém dotada de habilidades mágicas ou mediúnicas, capaz de interagir com o mundo espiritual, realizar feitiços, lançar maldições ou curar por meios não convencionais. Essa figura era frequentemente associada a mulheres que detinham saberes tradicionais sobre ervas medicinais, partos e cuidados com doenças, por exemplo, Muitas delas eram negras ou indígenas, com práticas ligadas às religiões de matriz africana e às cosmologias indígenas.

As pinturas de retrato só tinham prestígio e grande valor se fossem feitas retratando pessoas influentes e da elite, pessoas comuns, como modelos ou os compradores, eram feitas, nesta ordem, para estudo ou venda. Essas vendas, apesar de menor valor, garantiam a rotatividade dos trabalhos dos artistas e seu ganha-pão, como vimos no capítulo sobre Estevão Silva.

As pinturas de gênero, embora exigissem grande habilidade na representação da figura humana e dos detalhes da vida cotidiana, eram vistas como menos exigentes em termos de

composição grandiosa e conhecimento da história e da mitologia, em relação à pintura histórica. E em oposição aos retratos de poder, as cenas da vida comum e retratos de pessoas comuns eram consideradas menos dignas de serem imortalizadas em grande escala.

Bandeira, apesar de mostrar desenvoltura com diversos gêneros<sup>81</sup>, acaba tendendo sua produção majoritariamente para o gênero de paisagem. Possivelmente motivado pelas mesmas razões que Monteiro: facilidade de produção, em relação aos gastos de uma pintura histórica, e o retorno financeiro mais fácil, como nas vendas particulares. O que difere, entretanto, é que, de fato, não foi identificada nenhuma obra de história do pintor que tenha sobrevivido ao tempo ou que faça parte dos acervos dos museus. Suas pinturas de paisagens também não são mais tão numerosas nos acervos<sup>82</sup>, e apesar do seu título de paisagista, suas pinturas de gênero e retrato acabam se destacando atualmente.

Essa proeminência parece decorrer das escolhas temáticas de Bandeira, sobretudo em suas telas com figuras negras, que muito interessam às discussões contemporâneas sobre raça nas artes visuais. Essa proeminência parece decorrer das escolhas formais e temáticas de Bandeira, especialmente em suas telas com figuras negras, que dialogam de modo expressivo com as discussões contemporâneas sobre raça nas artes visuais. Suas produções nesses gêneros se mostram fora da curva, e seu nome é sempre lembrado nos poucos exemplos de representações adequadas de pessoas negras no século XIX.

Portanto, para além de serem gêneros de menor prestígio, e que fizeram grande parte da biografia profissional desses pintores, podemos notar que Bandeira também utilizava da pintura de retrato e de gênero como ferramenta para pensar e produzir de acordo com suas vivências e convicções.

Na tela *Jovem Adormecida*, 1891, [Figura 32] vemos uma jovem negra dormindo numa poltrona, com um livro aberto caído em seu colo. Ela está em um interior bem decorado, que nos dá a sensação de um lar que remete à burguesia modesta ou intelectualizada, — há abajur, livros, flores, cortinas e papel de parede, nada de grande ostentação, os móveis são sóbrios,

---

<sup>81</sup> De acordo com D'arc (2016, p. 49-50), Bandeira recebeu no total: Duas Grande Medalha de Ouro (em desenho figurado e pintura histórica), três menções honrosas (todas em pintura histórica), duas medalhas de prata (em modelo vivo) e o prêmio Prêmio Imperatriz do Brasil (em pintura histórica).

<sup>82</sup> Foi possível identificar três paisagens no Museu Nacional de Belas Artes, *Uma chácara em Niterói*, s.d., *Habitação na raiz da Serra da Estrela*, s.d. e *Paisagem do Rio de Janeiro*, 1884, e duas no Museu AfroBrasil, *sem título*, 1896 e *sem título*, c. 1879 - 1896.

mas parecem de qualidade elevada, feitos de madeira maciça. A cena é silenciosa e íntima, como se o espectador estivesse espiando um momento privado de descanso. Essas questões são potencializadas quando direcionamos o discurso para um entendimento da racialidade e gênero.



Figura 32 – BANDEIRA, Raphael Pinto. **Jovem Adormecida**, 1891. Óleo sobre tela, 84.5 x 62.4 cm. Museu Antônio Parreiras.

Há um cuidado evidente nos detalhes da vestimenta, o vestido é predominantemente azul-escuro, quase preto, feito de um tecido encorpado. A gola branca, rígida, no estilo babador, contrasta com o escuro do vestido e é ornamentada por um pequeno detalhe vermelho ao centro, talvez um laço ou fita. As mangas são longas e ajustadas. Um dos elementos marcantes da vestimenta é a faixa branca que atravessa a parte inferior da saia que direciona o olhar do espectador ao centro da composição. Nos pés, ela usa meias listradas em tons de verde-escuro e preto, e sapatos fechados escuros, provavelmente de couro.

A vestimenta não é um traje de gala, mas está longe de ser um vestuário descuidado, usado em trabalhos domésticos, como era usual em telas que apresentavam mulheres negras.

Bandeira demonstra ter conhecimento de indumentária e cautela na escolha de cores e tecidos, pela provável influência do pai.

É possível captar algumas informações a partir dessa tela para compreender quem é a figura apresentada por Bandeira. Como apontado no Capítulo 1, a incidência de pessoas alfabetizadas era muito baixa em comparação à população total, e a quantidade de pessoas negras alfabetizadas era ainda menor, quase desconsiderada. Mas a jovem apresentada parece já ter passado por esse processo de alfabetização, e está lendo um livro, enquanto adormece rodeada por outros, mostrando, um possível costume de leitora. As atividades direcionadas ao público feminino pequeno-burguês eram pequenas produções manuais, como costura. Bandeira ter pintado a jovem com seu livro, é de certo modo, além de um marcador social, também, um marcador intelectual e de interesse do pintor em retratar essa cena.

A escolha de representá-la lendo e em repouso desafia os grandes estereótipos da representação de pessoas negras - e mulheres - e traz à tona uma representação digna e afetuosa na intimidade de um lar. Há um cuidado evidente nos detalhes, desde as dobras do vestido até a iluminação tênue, que parece cautelosamente colocada a fim de não atrapalhar seu sono.

Na tela *Moça Sentada*, 1886, [figura 33], a mulher está sentada ao ar livre, possivelmente em um cenário litorâneo, os tons e pinceladas remetem às pinturas de paisagem do pintor que retrata a vista do mar em suas paisagens.



Figura 33 – BANDEIRA, Raphael Pinto. **Moça sentada**, 1886. Óleo sobre tela, 84 x 66.2 cm. Museu Antônio Parreiras.

Ela veste uma blusa vermelha com rendas brancas e uma saia amarela. Seu olhar está voltado para o lado, com uma expressão melancólica ou contemplativa, talvez a personagem esteja aguardando alguém. A cena remete à solidão e à interioridade da personagem. Um ramo de flor repousa no seu colo e há destaque para suas jóias, braceletes e anel, que brilham dourados. A composição revela um interesse pela figura feminina como sujeito e não apenas como objeto decorativo. O uso da cor viva nas vestimentas contrasta com a tonalidade mais amena do fundo, destacando sua presença no quadro.

Ao olhar atento, a vestimenta novamente se apresenta como um dispositivo narrativo. Diferente da tela anterior, *Moça sentada* parece um pouco mais urbana. Sua vestimenta não parece pertencer a nenhum tipo de elite, mas novamente, não há desleixo, na verdade, muito ao contrário, a vestimenta vermelha é muito bem acinturada e modelada, a saia amarela é rodada e estruturada em seu corpo, assim como os detalhes em renda chamam atenção. Há uma construção de identidade complexa, talvez ligada à ideia de uma mulher negra livre, mas sua narrativa transborda esses limites. A flor no colo, seu rosto introspectivo, a forma como

está bem arrumada, todos esses detalhes contam uma história para além de sua raça, diferentemente das pinturas convencionais representando mulheres negras.

As pinturas de gênero de Bandeira chamam atenção por sua singularidade e modo de apresentação. Ao compará-las com representações de pessoas negras produzidas por outros artistas negros, como em *O Vidigal* [Figura 15] e *Menino com Melancia* [Figura 34], podemos observar como essas figuras são construídas e posicionadas na cena. Firmino Monteiro coloca a figura negra, seu possível autorretrato, na cena do *Vidigal* a fim de pontuar uma crítica sobre a repressão direcionada às pessoas negras e também ao seu corpo na sociedade. Ele articula seu protesto por meio da representação de uma situação de violência. Por outro lado, as pinturas de Estevão Silva e Pinto Bandeira também demonstram o não-conformismo com as representações usuais de pessoas negras, mas o contraponto é feito a partir de situações humanizadoras.



Figura 34 – SILVA, Estevão. **Menino com melancia**, 1889. Óleo sobre tela, 53,5 x 71 cm. Pinacoteca de São Paulo.

Essas representações talvez só tenham sido possíveis por suas vivências como pessoas negras e também por seus direcionamentos críticos ao sistema escravista e marginalizador. Silva, o mais velho, demonstra ao longo de sua vida, ter tido contato direto com discussões sobre o abolicionismo e ações sociais reparadoras de danos causados pelo racismo, como sua função

na formação de meninos e meninas negras e pobres no Congresso Operário de Beneficência. Tanto Bandeira quanto Monteiro demonstram ter conhecido de perto as consequências do racismo do sistema e das instituições, além de demonstrarem amizade e irmandade entre os seus. Esse posicionamento transparece em suas telas, que, à primeira vista, podem não sugerir um teor crítico, mas revelam que seus autores estavam cientes e afetados pelos debates sociais da época.

## Conclusão

O Capítulo 1 teve como objetivo estabelecer as bases desta pesquisa, oferecendo um panorama do contexto em que os artistas estavam inseridos na AIBA ao longo do século XIX. Isso é importante para destrinchar a lógica da estrutura hierárquica da Academia, que regia a vida dos alunos dentro da instituição e também grande parte do circuito da arte.

Tendo em vista os aspectos expostos e observados quanto aos gêneros de pintura e como eles figuraram nas Exposições Gerais de Belas Artes e no Prêmio de Viagem, ao longo do Capítulo 2 percebemos a relevância do gênero histórico na construção da carreira e das oportunidades dos artistas. Cruzando essas informações com uma análise racial, pudemos notar uma nova dinâmica: a raça e os gêneros de pintura.

Quando analisamos a amplitude do debate de gênero de pintura, em especial em oposição ao gênero maior, Pintura Histórica, a partir da raça, notamos que alguns gêneros, os menores, estavam atrelados à produção dos artistas negros desse século. Essa abordagem também evidencia como a questão racial atravessava suas obras, abrindo caminho para novas formas de interpretar tanto esses trabalhos quanto às trajetórias de seus autores..

A produção de artistas negros não precisa ser necessariamente atrelada e direcionada à sua cor, mas ignorá-la é também uma forma de invisibilizar um horizonte possível para compreender suas obras e percurso. Trata-se, portanto, de reconhecer que sua trajetória e suas escolhas estéticas foram também atravessadas pelas estruturas sociais de seu tempo — e que, ao considerar isso, ampliamos o entendimento sobre a própria história da arte no Brasil oitocentista.

Pesquisas dedicadas a artistas que antes figuravam apenas como notas de rodapé são cada vez mais comuns e fundamentais para a construção da historiografia, pois permitem sua constante revisão e atualização. Aqui, tratamos dos artistas Estevão Silva, Firmino Monteiro e Pinto Bandeira, mas os demais artistas negros mencionados também merecem análises mais aprofundadas e minuciosas em futuras investigações.

Enquanto Bandeira ingressava na AIBA aos 22 anos, naquele mesmo ano, o veterano Estevão Silva, então com 34, enfrentava uma injustiça na premiação do concurso interno da

Academia. Já Firmino Monteiro, com dois anos de atuação como docente, recebera seu primeiro destaque, aos 24. Embora pertencentes a diferentes gerações, esses artistas conviveram e se relacionaram dentro e fora do ambiente da AIBA.

No Capítulo 3, ao desenvolvermos a análise sobre Silva, percebemos como sua construção profissional como pintor de natureza-morta foi moldada a partir de situações de racismo. Sua reputação como pintor de retrato foi abalada após sua recusa ao segundo lugar na premiação de 1879, e também por sua ironia motivada pela chateação com as pinturas de retrato feitas através de fotografias. Também foi possível observar que a docência e a venda de pinturas de natureza-morta foram os poucos caminhos possíveis que Silva poderia percorrer, uma vez que, apesar da tentativa, não conseguiu realizar nenhuma viagem ao exterior para se destacar.

Quanto a Monteiro, pudemos notar que sua desenvoltura na pintura histórica era tão visível quanto nas pinturas de paisagem. Sua trajetória nas artes, apesar de curta, foi bastante intensa e movimentada, tendo uma presença recorrente nos periódicos e nas exposições mais variadas, sendo até mesmo comparado aos grandes pintores brasileiros do século XIX, Victor Meirelles e Pedro Américo. Apesar disso, seu nome foi negligenciado na historiografia da arte, sendo considerado, muitas vezes, apenas paisagista.

A problemática do tópico de Monteiro não parte do menosprezo ao gênero de paisagem e dos paisagistas, mas, sim, por direcionar um título, que por vezes era visto de forma simplista e sem aprofundamento, a um artista negro que, na verdade, teve grande sucesso com pinturas históricas.

No último tópico, examinamos como Bandeira foi capaz de construir um olhar distinto e um repertório visual singular nas representações de pessoas negras no século XIX. Assim como Silva, Bandeira também era um pintor com foco nos gêneros tidos como menores. Seu destaque na paisagem é tão bem quisto quanto a produção de Monteiro como paisagista. Mas, aqui, destacamos suas pinturas de gênero e de retrato, capazes de levantar diversas concepções quanto à produção de um artista negro que representou pessoas negras em suas pinturas. Sua vida foi, também, marcada pelo racismo, além de sua trágica morte, seu sucesso foi mitigado pelas frustrações causadas pelo preconceito. Olhamos, então, seus trabalhos com a ótica de um pintor que se confrontava com as problemáticas raciais, e que, além de ter

ciência do preconceito, também tinha um discurso visual muito forte e humanizante direcionado às pessoas negras.

A partir das trajetórias de Silva, Monteiro e Bandeira, foi possível perceber como a estrutura racial também atravessava as estruturas da Academia Imperial de Belas Artes e reverberava nas oportunidades, no reconhecimento e nas escolhas estéticas desses artistas. Ainda que inseridos em um mesmo ambiente institucional, seus percursos foram marcados por desigualdades que extrapolam questões de mérito ou de vocação.

Ao investigar como os chamados gêneros menores foram incorporados na prática desses pintores, notamos que a exclusão institucional ou historiográfica os empurrou para lugares simbólicos na história da arte. Porém, longe de entender isso como um sinal de limitação, é possível ver nessa produção um campo fértil de invenção e resistência. Através delas, esses artistas elaboraram um discurso visual próprio, muitas vezes em desacordo com as representações comuns do século XIX, mas em profunda conexão com as vivências e tensões sociais do seu tempo, como Monteiro em *Vidigal* e Bandeira com suas pinturas de gênero.

Essa pesquisa não busca essencializar a produção dos artistas negros, mas sim propor uma leitura crítica que leva em conta as estruturas que moldaram suas escolhas e trajetórias. O reconhecimento da agência desses artistas em contextos adversos amplia não só o entendimento sobre suas obras, como também lança luz sobre os silêncios e apagamentos que sustentaram a narrativa dominante.

Durante o preparo dessa dissertação, os documentos do Museu Antônio Parreiras não estavam disponíveis para consulta. E, apesar de configurar parte importante para uma pesquisa, parte das obras aqui abordadas não foram vistas presencialmente, pois o Museu Nacional de Belas Artes se encontra fechado para visitas.

Por fim, é importante destacar que este trabalho é parte de um esforço contínuo para reposicionar esses artistas na história da arte com o devido cuidado e aprofundamento. A análise aqui proposta é também um convite a futuras pesquisas, debates e perspectivas.

## Bibliografia

BELCHIOR, Elysio. Estácio de Sá e a fundação do Rio de Janeiro. **História**, São Paulo, v. 1, 2008. DOI <https://doi.org/10.1590/S0101-90742008000100006>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/kD4qBYhtSL5DzwXbM3m7VhQ/?lang=pt#>. Acesso em: 9 fev. 2024.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra, modos de branca: o retrato “baiana” e a imagem da mulher na arte do século XIX**. 2005. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.

BITTENCOURT, Renata. **Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland**. 2015. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2015.978828> . Acesso em: 30 jul. 2025.

CADORIN, Mônica de Almeida. **A pintura de retratos de Victor Meirelles**. 1998. Dissertação (Mestrado em História da Arte: História e Crítica da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1998.

CALLADO, Cintya dos Santos. A exposição geral de 1890 em meio às turbulências no interior da Academia Imperial de Belas Artes. In: **XII Seminário do Museu D. João VI**, 2022.

CARDOSO, Rafael. **A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico**. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/rc\\_ebatecnico.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm). Acesso em: 9 mai. 2024.

CARVALHAES, Renata. **Pintores negros e mulatos no século XIX e início do século XX**. Talentos inovadores ou tradição imposta: Talentos inovadores ou tradição imposta. VI SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI, [S. l.], p. 1-5, 19 maio 2015. Disponível em: <https://joaosextoseminario.files.wordpress.com/2017/01/33-renata-carvalhaes.pdf> . Acesso em: 9 mai. 2024.

CASTRO, Isis. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, SC, n. 38, p. 335 - 352, 1 out. 2005.

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

\_\_\_\_\_. A pintura histórica em dois concursos da AIBA – 1865 e 1887. In: MALTA, Marize (Org.). **O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI**. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010: 116-123.

\_\_\_\_\_. Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX: Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu

Visconti (1866-1944). Relatório Final de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – **FAPERJ**, Rio de Janeiro 2003.

\_\_\_\_\_ ; DIONISIO, Emerson; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize. 1884 Dos velhos mestres à nova geração. In: **Histórias da Arte em Exposições: Rio Book's** / Faperj - 1a. Edição 2015: 49-59.

**CLUBE Beethoven**. *Revista piauí*, 22 abr. 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-clube-beethoven/>. Acesso em: 22 abr. 2025.

COLI, Jorde. Introdução à Pintura de História. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 39, 2007: 49-58.

COUTO, Maria de Fátima. Imagens eloquentes: a primeira Missa no Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, ed. 17, p. 159 - 171, dezembro 2008.

DIENER, Pablo. **Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX**, Perspective, 2 | 2013. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5542> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5542>

DUQUE, Gonzaga. **A arte brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & Cia, 1888.

EMICIDA. Ismália. Part. Drik Barbosa e Pastor Henrique Vieira. In: EMICIDA. **AmarElo**. [S.l.]: Laboratório Fantasma, 2019. 1 faixa sonora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4pBp8hRmynI>. Acesso em: 30 jul. 2025.

FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/vm\\_missa.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm). Acesso em: 09 fev. 2024.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916**. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1916.

FERNANDES, Cybelle Vidal Neto. Das Salas de Aula aos Salões: As Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. In: **XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte**, 2002.

\_\_\_\_\_ ; PEREIRA, Sonia Gomes. **Resumo expandido: "Os caminhos da arte: o ensino artístico na AIBA, 1850 - 1890"**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003

FERNANDES, Florestan. **Heteronomia racial nas sociedades de classe**. In: A integração do negro na sociedade de classes. Vol 1, 3ª ed., São Paulo, Editora Globo, 2008.

GABLER, Louise. Academia Imperial de Belas Artes. 2015. **MEMÓRIA DA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA BRASILEIRA** [S. l.], 2015. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/243-academia-imperial-debelasartes#:~:text=A%20Academia%20Imperial%20de%20Belas,que%20vieram%20morar%20no%20Brasil> . Acesso em: 09 de fev. de 2024.

GALVÃO, A. Manuel de Araujo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.14, p.6 - 47, 1959.

GOMES, Sônia. **Arte brasileira no Século XIX**. 2ª edição - Belo Horizonte: C/Arte, 2021.

GRAN, Michelle. **A construção da paisagem carioca do século XIX no olhar estrangeiro. O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI**. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010: 197-205.

LEAL, Maria das Graças de Andrade. **A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872–1972)**. 1996. 212 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 1996. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35500>.

LEITE, Reginaldo Rocha. Da especialização do pintor acadêmico por tipologias: um estudo do acervo de cópias do Museu D. João VI. In: MALTA, Marize (Org.). **O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI**. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010: 109-115.

LEITE, José Roberto Teixeira. Negros, pardos e mulatos na pintura e na escultura brasileiras do século XVIII. In: Emanuel Araújo (Org.), **A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: TENENGE/Fundação Emilio Odebrecht, 1988

LEITE, José Roberto Teixeira. **Pintores negros do oitocentos**. São Paulo: Edições MWM Motores (Col. Emanuel Araújo), 1988. 246

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes 1840-1884**, 1951.

LICHTENSTEIN Jacqueline. **A pintura**. Volume 10, 2006, editora 34.

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, 2007.

LIMA, Heloisa Pires. **A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880**. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_negros.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm)>.

LOOS, Giovana. **A Construção da História Nacional pelo pintor Firmino Monteiro entre 1879 e 1884**. 2016. DISSERTAÇÃO (Pós-Graduação em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, [S. l.], 2016.

PARREIRAS, Antônio. **História de um pintor, contada por ele mesmo: Brasil-França, 1881-1936**. Rio de Janeiro: Editora Niterói Livros, 1999.

PESSÔA, Alexandre Neiva. **Estevão Silva e a pintura de naturezas-mortas no Brasil do século XIX**. 2002. Dissertação (Mestrado em História e Teoria da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2002.

ROSA, Márcia Valéria Teixeira. **O gênero do retrato nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes**. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*. Rio de Janeiro : EBA/UFRJ : NAU Editora, 2016

RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. (p. 142)

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. Curitiba, 2006. TESE (Doutorado em História). Departamento de História do Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

SILVA, Maria Antonia Couto da. A repercussão das exposições individuais de pintura no Brasil da década de 1880. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes\\_1880.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm). Acesso em: 26 fev. 2025.

SILVA, Joana D'Arc Araujo da. **Enegrecendo as Belas Artes: ensinando história por meio das trajetórias de dois pintores negros do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ensino de História – ProfHistória) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SIMINIONI, Ana Paula Cavalcanti. **O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX**. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007.

SQUEFF, Leticia Coelho. **A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854- 1857) e a constituição do espaço social do artista**. *Cadernos CEDES* [online]. 2000, v. 20, n. 51 [Acessado 02 Fevereiro 2024], pp. 103-118. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-32622000000200008>>. Epub 15 Maio 2001. ISSN 1678-7110. <https://doi.org/10.1590/S0101-32622000000200008>.

SQUEFF, Leticia. A natureza-morta eloquente de Agostinho José da Motta. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 12/13, p. 483-495, 2013.

SQUEFF, Leticia Coelho. Quando a história (re)inventa a arte: a Escola de Pintura Fluminense. **Rotunda**, Campinas, n. 1, p. 19 - 31, 2003.




ZACARRA, Madalena; PEDROSA, Sebastião. **Artes Visuais: Conversando sobre**. Ed. Universitária da UFPE, Recife, 2008: 45-48.

## Linha do Tempo

### LINHA DO TEMPO DAS VIDAS DE ESTEVÃO SILVA, FIRMINO MONTEIRO E PINTO BANDEIRA

- 1845** --- Nascimento de Estevão Roberto da Silva.
- 1855** --- Nascimento de Antônio Firmino Monteiro.
- 1863** --- Nascimento de Antônio Raphael Pinto Bandeira
- 1864** --- Primeira inscrição de Silva na AIBA  
Nome de Silva em uma lista de alunos que se queixam do vigilante da instituição.
- 1869** --- Conquista de duas medalhas de prata na disciplina de Desenho Figurado
- 1870** --- Recebe menções honrosas no Conservatório de Música
- 1877** --- Ingressa na AIBA aos 22 anos.
- 1879** --- Expulsão de Silva por um ano da AIBA  
Monteiro se diretor da oficina de encadernação.  
Casa-se com Izabel Maria da Conceição Alberto.  
Tem seu primeiro grande destaque com "Exéquias de Camorim".  
Primeira aparição nos periódicos, provavelmente no mesmo ano em que se matriculou na AIBA.  
Recebe segunda medalha em matemáticas aplicadas e medalha de prata em desenho figurado.
- 1880** --- Silva requer nova matrícula para concluir seus estudos na AIBA.  
Mobilização para arrecadar fundos para a viagem de Silva ao exterior para estudos, que não foi bem-sucedida.  
Viagem à Europa, Itália.  
Atua como auxiliar de Zeferino da Costa na obra decorativa dos painéis da Igreja da Candelária.
- C. 1881** --- Monteiro retorna ao Brasil.
- 1882** --- Produção de um estandarte feito pelo pintor para o Clube dos Libertos contra a Escravidão.  
Condecorado como Conselheiro da Ordem da Rosa.  
Cria a obra "A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro"  
Segunda viagem à Europa.  
Recebe diversos prêmios e medalhas, e uma de suas obras é comprada pelo Imperador
- 1883** --- Produz a primeira versão da tela "O Vidigal", em Paris.
- 1884** --- Retorna ao Brasil.  
Pinta a obra "Habitação na Raiz da Serra da Estrela".
- 1885** --- Participação de Silva como professor da escola noturna gratuita mantida pelo Congresso Operário de Beneficência (COB).  
Terceira viagem à Europa.
- 1886** --- Recebe a premiação Club Beethoven, dada pelo Imperador D. Pedro II.  
Conquista quatro prêmios e uma menção honrosa nas categorias de Pintura Histórica, Pintura de Paisagem e Modelo Vivo. Pinta a obra "Moça Sentada".
- 1887** --- Envio do Prêmio Estevão Silva para o melhor aluno da disciplina ministrada pelo pintor.  
Exposição de trabalhos de Silva no Lyceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.  
Participação em uma exposição na galeria Vicitas & C.  
Retorna ao Brasil.  
Produz a segunda versão da tela "O Vidigal"  
Realiza uma exposição individual na La Glace Élégante.  
Inicia como professor de Desenho no Externato Santa Josepha.  
Disputa o prêmio de Viagem, que é cancelado.

- 1888 --- **Presença em algumas exposições em outras galerias.**  
 Notícia de que Monteiro partiria para a Bahia para fazer apontamentos para um novo quadro histórico.  
 Recebe encomenda da Corte para quadro sobre a assinatura da Lei Áurea.  
 Falecimento precoce de Firmino Monteiro.  
 Torna-se professor das disciplinas de Figuras e Ornatos, e Pintura, no Lyceu de Arte da Bahia, por indicação de Firmino Monteiro.
- 1889 --- Envio de um trabalho de natureza-morta para um salão de pinturas brasileiras em Paris.  
 Condecorado como **Conselheiro da Ordem da Rosa.**
- 1890 --- Participação na primeira Exposição Geral após a Proclamação da República e recebe a 2ª medalha de ouro.  
 Pinta a obra "Feiticeira".  
 Retorna para o Rio de Janeiro em dezembro, instalando ateliê na rua Uruguaiana e anunciando-se como retratista.  
 Apresenta sete pinturas, algumas paisagens de Salvador, na Casa Moncada.
- 1891 --- **Morte de Estevão Roberto da Silva por congestão cerebral.**  
 Pinta a obra "Cabeça de Homem" e "Jovem Adormecida".
- 1892 --- Pinta o quadro "Pai do Pintor".  
 Encerra as atividades do ateliê carioca e passa a trabalhar em sua residência em Niterói (rua da Conceição 127).  
 Solicita inserção no concurso da cadeira de Desenho e Ornatos, no Instituto Pedagógico, do Lyceu de Humanidades de Niterói.
- 1893 --- Novo endereço (rua Visconde do Uruguai 119), onde em julho apresenta pequena exposição individual.
- 1894 --- Participa da Exposição Geral.
- 1896 --- Falecimento de Pinto Bandeira aos 33 anos.

-  Estevão Silva
-  Firmino Monteiro
-  Pinto Bandeira