

# A recepção de *Davi e Abizag* de Pedro Américo: sensualidade oriental e censura<sup>1</sup>

**Fabrizio Miguel Novelli Duro**, Universidade Federal de São Paulo

Neste artigo, analisamos parte das críticas sobre a pintura *Davi e Abizag* (1879) de Pedro Américo veiculadas no Rio de Janeiro durante 1884, buscando desvendar quais as razões de sua controversa recepção. Alguns termos utilizados pela crítica para descrevê-la situam tal controvérsia: “é pouco moral”, “é uma composição ousada”, “é sensual, de um sensualismo oriental e requintado”. Busca-se compreender de que maneira o dito “sensualismo oriental” e sua censura por parte da crítica se entrelaçam.

**Palavras-chave:** Exposição Geral de 1884. Orientalismo. Pintura Bíblica. Antigo Testamento.

\*

In the present paper we analyze part of the criticism on Pedro Américo's painting *David and Abishag* (1879) published in Rio de Janeiro during 1884 in order to unveil the reasons for its controversial reception. Some terms used by the critics to describe it show such controversy: "it is not so moral", "it is a bold composition", "it is sensual, of an oriental and exquisite sensualism". We seek to understand how the so-called "oriental sensualism" and its censorship by the critics intertwine.

**Keywords:** 1884 General Exhibition. Orientalism. Biblical Painting. Old Testament.

---

<sup>1</sup> Esse texto é resultado da pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP) sob a orientação da Profa. Dra. Elaine Dias, intitulada “Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: Pintura Histórica Religiosa e Orientalismo”. Essa pesquisa contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), processo FAPESP 16/01908-4; e com uma bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE-FAPESP) na Université Paris 8 – Saint Denis, processo FAPESP 17/08424-5.

Em 1884, Pedro Américo participa da Exposição Geral realizada pela Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro com um conjunto de quinze pinturas inéditas ao público brasileiro. Primeiro, o artista envia de Florença onze obras para a exposição, as quais foram listadas no catálogo e expostas desde a abertura do evento. Algum tempo depois, o artista chega ao Rio de Janeiro trazendo consigo ao menos mais quatro obras, que são logo incluídas na Exposição Geral. Faz parte desse primeiro conjunto a pintura *Davi e Abizag* (figura 1), realizada em 1879 e atualmente pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Para representar essa cena pouco frequentada pelos artistas, inspirada pelo Antigo Testamento, Américo optou pelo momento da narrativa em que o rei Davi é aquecido pela jovem Abisag, representando-os nus sobre um leito. Em meio às cores quentes da composição, destacam-se as carnações do corpo feminino, oferecido de costas aos espectadores.

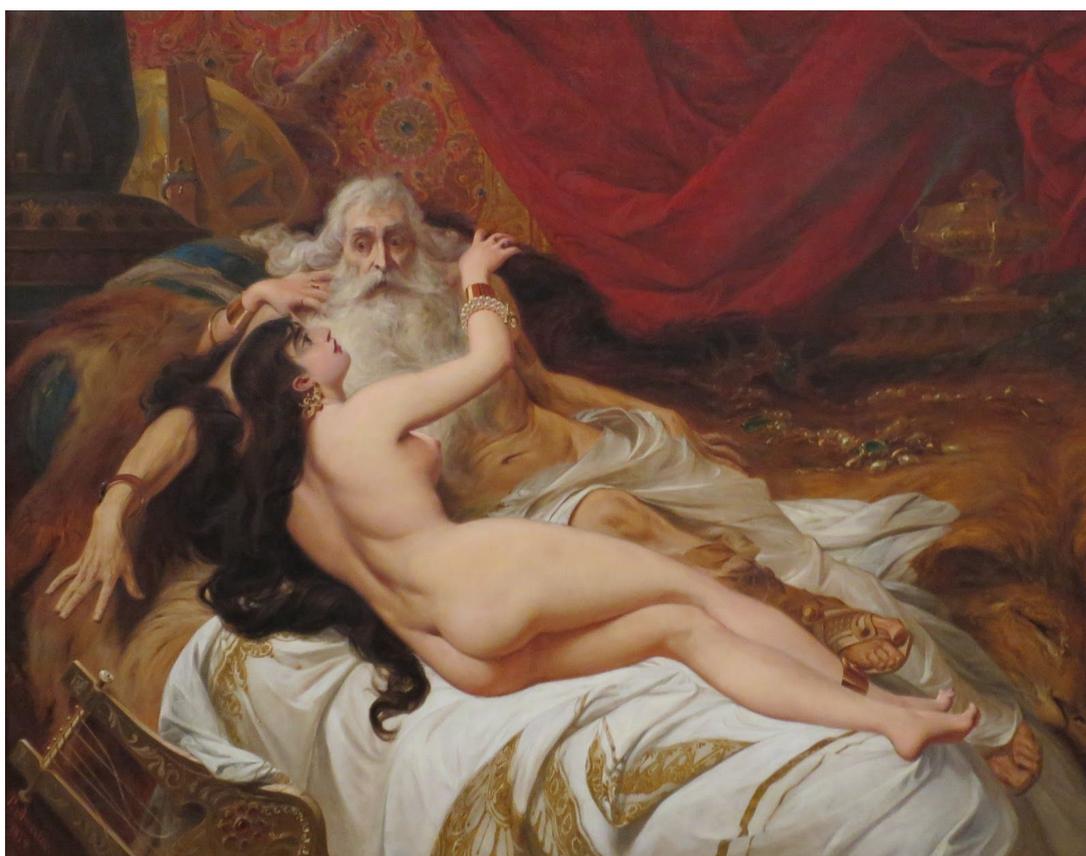


Figura 1. Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905). *Davi e Abizag*, 1879. Óleo sobre tela, 171,5 x 215,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A ação descrita, evidenciada pelo seu título original *David, nos últimos dias de sua decrepidez, é aquecido pela joven Abisag*, acontece no interior de um cômodo opulento, caracterizado pelos tons vermelhos, amarelos e dourados. O primeiro plano é marcado pela presença de Davi e de Abisag que, abraçados, ao centro da tela, traçam uma diagonal do canto superior esquerdo ao seu oposto. Próximos aos pés dos personagens, podemos ver a cabeça de um leão, cuja pele cobre o leito onde repousam. Sobreposta à pele do animal e entremeando o casal, um

longo tecido branco com detalhes dourados ocupa a parte inferior central da tela. Ao lado oposto da cabeça do leão, próxima à mão esticada de Davi, observamos uma harpa dourada incrustada de pedras preciosas. No fundo, nota-se uma coluna, um escudo e a empunhadura de uma espada. Atrás desses objetos, observamos uma parede, ou uma tapeçaria, com um padrão cujas cores principais são o vermelho e dourado, com detalhes verdes. Ao lado direito, em frente ao tecido rubro, pode-se ver um incensário dourado e, abaixo dele, algumas joias encontram-se aleatoriamente dispostas. Além dessas, observamos um número significativo de joias na caracterização dos personagens.

Sabemos, atualmente, que entre a realização dessa pintura e a decisão de sua aquisição pelo Governo Brasileiro, em 1885<sup>2</sup>, ela foi exposta em ao menos duas ocasiões: na mostra organizada em 1882 por Américo no seu ateliê em Florença; e poucos anos depois, no Rio de Janeiro, na Exposição Geral de 1884. Os primeiros escritos sobre ela teriam se originado, portanto, nessas duas ocasiões.

As críticas realizadas durante a exibição florentina – ou parte delas – foram veiculadas em alguns periódicos cariocas ao longo de 1884. Uma das críticas, originalmente publicada pelo periódico italiano *L'Opinione Nazionale*, foi reproduzida na *Gazeta de Notícias* em fevereiro, antes da mostra na Academia. Podemos ler as seguintes considerações:

O primeiro [trabalho] que prende este [olhar] é um quadro representando a decrepitude de David, a quem a joven Sunamita procura reanimar, communicando-lhe o proprio calor. É uma composição ousada, que impressiona o observador, despertando-lhe no espirito uma infinidade de idéas oppostas, o deixando aberto ás apreciações um largo campo... O difficultoso assumpto, força é confessar, foi desenvolvido sabiamente e com rara maestria: aquelle velho nú, vergado sob os annos, mas cujo corpo parece estremecer ao contacto das carnes roseas, turgidas e palpitantes da donzella Sunamita, tem talvez o que quer que é sensual, *de um sensualismo oriental e requintado*. A idéa historica é, entretanto, altamente delicada e piedosa. Exigiu-se da formosa criança uma obra de misericordia; e ella, sem cuidar offender o proprio pudor, uniu seu corpo virgem ao corpo de David, já quase exanime, tão sómente para transmittir-lhe o calor de que carecia o velho rei.

*Os accessorios trazem o cunho da época: d'aquellas pelles fulvas, d'aquelle collar em desordem, d'aquelles pannos, como que se exhala um perfume oriental...* É um quadro, em summa, de merito excepcional, e que traz á mente larga reflexão: o artista attingiu, pois, o seu escopo.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas-Artes. Pasta 45 – Pedro Américo. Caderno C. 1885 – Relação de quadros que Pedro Américo deixa à disposição do Ministério do Império na “Academia Imperial das Belas Artes”.

<sup>3</sup> Ao final da coluna, consta “Editorial da *Opinione Nazionale* de 26 de setembro”. Grifos nossos. EDITORIAL da *Opinione Nazionale* de 26 de setembro [de 1882]. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p.1. 28 fev. 1884.

O autor<sup>4</sup> tece elogiosos comentários ao artista brasileiro. Trata-se da crítica menos áspera às escolhas de Américo para essa pintura. Destacamos alguns termos utilizados para descrever essa obra, na qual se identifica “um sensualismo oriental e requintado”. O que dá o “cunho da época” na representação são os acessórios utilizados para compor o ambiente: as “peles fúlvias” de animais selvagens; o “colar em desordem” sobre a pele, ao lado do casal; “aquelles panos” vermelhos e brancos com detalhes dourados. Desses objetos é “que se exhala um perfume oriental”.

Em função dos comentários reproduzidos e das escolhas artísticas de Pedro Américo, acreditamos que *Davi e Abizag* mantem diálogos com uma série de representações orientalistas, que permaneceram em voga por todo o século XIX. O uso dos tons quentes, a representação do nu, a figura feminina subjugada aos mandos de um personagem masculino, as joias, a opulência dos objetos representados, são aspectos, todos, que podemos aproximar à pintura *Sardanapale* (fig. 2) de Eugène Delacroix, por exemplo. Diferentemente do brasileiro, cuja inspiração provém do Antigo Testamento, a pintura do francês “was probably inspired by Byron’s dramatic poem *Sardanapalus* (1821)”<sup>5</sup>.



Figura 2. Eugène Delacroix (1798-1863). *Mort de Sardanapale*, 1827. Óleo sobre tela, 392 x 496 cm. Musée du Louvre, Paris.

<sup>4</sup> A indicação de autoria não é reproduzida na Gazeta de Notícias, embora esteja assinada por C. I. no periódico original. Cf. C. I. *L'Opinione Nazionale*, Firenze, p. 1. 26 set. 1882.

<sup>5</sup> ROSENTHAL, Donald A. *Orientalism: The Near East in French Painting 1800 – 1880*. New York: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982, p. 32.

Cenas desse tipo não eram inspiradas apenas pelo historicismo e pela literatura – bíblica ou não –, mas também pela vida oriental e seus costumes contemporâneos, conforme a concepção de alguns artistas e críticos do período. Cabe mencionar uma grande composição inspirada no “Oriente contemporâneo” realizada pelo pintor francês Jean-Joseph Benjamin-Constant, *Les Chérifas* (fig. 3), na qual observamos diversas mulheres despidas, total ou parcialmente. Elas estão em um ambiente interno, onde também sobressaem os tons vermelhos e dourados.



Figura 3. Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845-1902). *Les Chérifas*, 1884. Óleo sobre tela, 217 x 410 cm. Musée des Beaux-Arts de Carcassone.

Quando apresentada no Salão parisiense de 1884, o crítico Henry Houssaye descreveu-a detalhadamente. Reproduzo aqui apenas um excerto, no qual são sublinhados alguns elementos que também podem ser aproximados de *Davi e Abizag*:

C'est le harem d'un chérif marocain. [...] Un large divan, dont le tissu rouge pâle disparaît presque sous les coussins, les peaux de lions et les housses de broderie bossuées de pierres cabochons, garnit tout le fond de la chambre. [...] À la lumière du grand soleil, les couleurs brillantes des étoffes orientales prendraient sous le pinceau de M. Benjamin Constant un éclat trop intense [...].<sup>6</sup>

Como podemos observar, existem algumas características que aproximam as três pinturas, apesar das diferentes fontes de inspiração dos artistas e dos diferentes momentos ou contextos específicos nos quais produziram as suas obras. Acreditamos que são esses os elementos que “exalam um perfume oriental” e

<sup>6</sup> HOUSSAYE, Henry. Le Salon de 1884. *Revue des Deux Mondes*, Paris, p. 577. T. 63. Mai.-Jun.1884.

que situam à nudez representada “ao Oriente”. É nesse tipo de representação, da “nudez oriental”, que ganham importância os acessórios e a decoração para a caracterização dos personagens, que, nesse caso, transitam entre figuras anônimas e figuras bíblicas. Esse é um dos pontos que consideramos centrais para compreensão dessa obra e da maneira como foi recebida durante a Exposição de 1884, como veremos.

Acreditamos ter sido justamente essa caracterização orientalizada de uma personagem bíblica que motivou um dos comentários mais negativos ao seu respeito. Assim manifestou-se o crítico do periódico francófono *Le Messenger du Brésil* durante a realização da Exposição:

Quant au tableau qui représente la jeune Abisag remplissant le rôle de calorifère auprès du roi David, complètement gâteux et ramoli, il défie toute critique.

Il ne manque qu'un détail à ce tableau rouge-brique : c'est la mouche dont la jeune femme semble suivre les évolutions avec tant d'attention.

[...]

On a refusé d'admettre cette année, au Salon, un tableau intitulé : Le Pape s'amuse [Borgia s'amuse]. Ce tableau représente le pape Alexandre appuyé sur l'épaule de sa fille et jetant des noix à des courtisannes nues qui les ramassent.

Le jury français a eu raison ; il me semble que la peinture historique sort de son rôle en reproduisant de pareilles scènes ; *le jury de Rio, pour les mêmes raisons, aurait bien fait peut-être de jeter un voile sur cette triste peinture.* [...] <sup>7</sup>

A acidez de sua crítica é digna das caricaturas feitas por Angelo Agostini. Não é esse, contudo, o ponto mais grave do seu comentário. Ele conclui que a Academia deveria jogar um véu sobre essa “triste pintura”, para cobri-la dos olhares do público. Essa ação deveria ser tomada uma vez que a pintura histórica, como realizada por Américo, escapa do seu objetivo. Esse fenômeno também acontecia no Salão francês e teria ocasionado a censura da pintura *Borgia s'amuse* de Jules Garnier em 1884, como o crítico menciona.

No caso da recepção de *Davi e Abizag* pelos brasileiros, não encontramos comentários tão pungentes, mas os críticos apontavam para elementos que deslocavam os personagens de um “contexto historicizado”. Oscar Guanabara observou a diferença na tonalidade entre o rosto de Abisag e o seu corpo, além de outros “erros históricos” imputados a Américo, fazendo com que o crítico evocasse o uso de maquiagem: “Notamos ainda o facto, bem singular, de ter a joven Abisag mais moreno o corpo do que o rosto. Abuso do pó de arroz, naturalmente”<sup>8</sup>. Ele percebeu, ainda, a utilização de tecidos “não condizentes” com a historicidade da cena representada – “pannos, que esses ou são modernos

---

<sup>7</sup> Grifos nossos. EXPOSITION des Beaux-Arts. *Le Messenger du Brésil*, Rio de Janeiro, p. 5. 21 set. 1884.

<sup>8</sup> A EXPOSIÇÃO das Bellas Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 1. 1 set. 1884.

ou de pura fantasia”<sup>9</sup>. Se, para o crítico, a mulher representada por Américo evocou a utilização de maquiagem e estava envolta em panos modernos, podemos considerar que a pintura não forneceu a “ilusão” da representação de um “passado bíblico” e que, em termos, sua Abisag foi percebida como uma “mulher contemporânea” – e não como uma figura situada em um passado distante. Não é possível concluir se os demais críticos tiveram a mesma percepção, mas pode ter sido esse o ponto que causou incômodo àqueles que definiram a personagem bíblica como “pouco moral”<sup>10</sup>.

Naquela mesma exposição, Rodolpho Amoedo também exibiu um nu de costas, o *Estudo de Mulher* (fig. 4). Sua obra, assim como *Davi e Abizag*, foi objeto de comentários que faziam menção à sua “temperatura” e, segundo relatos, questionavam a sua moralidade. Em seu Salão Caricatural, assim escrevera Agostini: “Sem querer fazer comentários sobre esse gênero de estudos, achamos todavia que este é... algum tanto fresco... Efeito do calor excessivo talvez...”<sup>11</sup>. Já de acordo com o crítico Gonzaga Duque, uma senhora teria exclamado sobre o quadro: “Que mulher sem vergonha!”<sup>12</sup> Ademais, a obra teria merecido “da congregação acadêmica uma censura por... ser imoral!”<sup>13</sup> Apesar das afirmações do crítico, não encontramos comentários polêmicos sobre a pintura de Amoedo nos periódicos durante a realização da exposição<sup>14</sup>. De todo modo, Gonzaga Duque atesta a relação, na representação do nu, entre realismo e imoralidade – enquanto o seu oposto, idealizado, seria considerado moral. Pode-se conjecturar, portanto, que foi o realismo mobilizado por Américo em sua representação bíblica que motivou os comentários sobre a sua “imoralidade”.

Além desse estudo de Amoedo, também foi exibido naquele ano outro envio do artista, o *Tronco de Mulher, estudo do natural*. Trata-se do dorso de uma mulher nua, sentada, cujo ângulo tomado para representá-la assemelha-se ao *Descanso da modelo* (fig. 5), de Almeida Júnior, também exposta em 1884. Diferentemente da iniciativa de Américo, essas obras de Amoedo foram enviadas como parte de suas obrigações enquanto pensionista da Academia<sup>15</sup>, nas quais importava, sobretudo, a representação do corpo humano. Ainda assim, como notou Sonia Gomes Pereira, em *Estudo de Mulher*, “os objetos que completam a composição – leque, colcha, almofada, papel de parede – recebem um tratamento cromático destacado, rivalizando com a figura humana em termos de importância na

---

<sup>9</sup> Ibid, p. 1.

<sup>10</sup> A EXPOSIÇÃO de Bellas Artes. *Gazeta Litteraria*, Rio de Janeiro. 20 set. 1884, p. 355.

<sup>11</sup> O SALÃO de 1884. – 6ª. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, pp. 4-5. ed. 397, 1884.

<sup>12</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995, p. 187.

<sup>13</sup> Ibid, p. 187.

<sup>14</sup> Ademais, Camila Dazzi já apontou para a ausência de indícios de recepção semelhante por parte dos críticos e no parecer da instituição. Cf. DAZZI, Camila. Dois nus polêmicos: ‘Le lever de la bonne’ de Eduardo Sívori e ‘Estudo de Mulher’ de Rodolpho Amoêdo. DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República – T. 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, pp. 121-128.

<sup>15</sup> O *Tronco de Mulher* foi enviado como exercício referente ao terceiro ano do seu pensionato e o *Estudo de Mulher* no ano seguinte. Cf. Atas 15/02/1883 e 13/08/1884. LIVRO de Atas das Sessões da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes: 1882/1890 – Livro 6153/Arquivo MDJVI.

construção da imagem”<sup>16</sup>. Esse interesse realista na representação dos objetos, também percebido nas obras de Américo e de Almeida Júnior, pode ter sido o motivo pelo qual a comissão encarregada de avaliar os seus envios vinculou Amoedo a “escola franceza contemporânea”<sup>17</sup>.

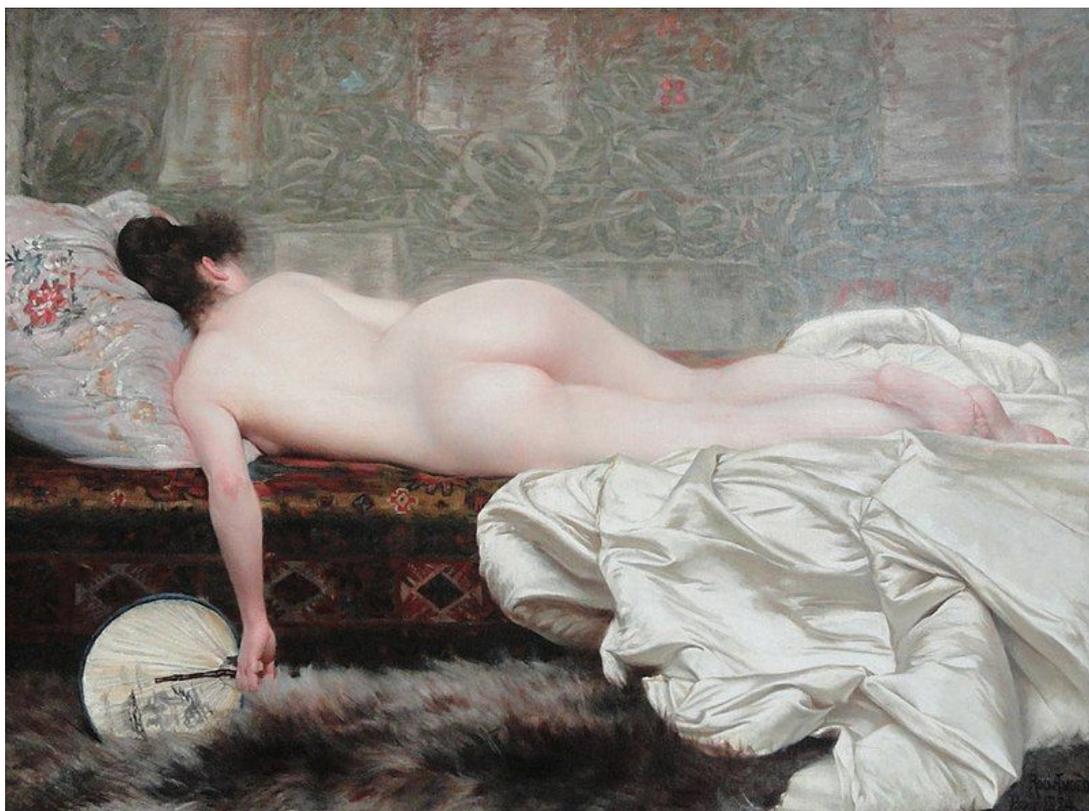


Figura 4. Rodolpho Amoedo (1857-1941). *Estudo de Mulher*, 1884. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Na pintura de gênero de Almeida Júnior, também observamos um ambiente interno, no qual a tapeçaria, os tecidos, os objetos, são todos representados da maneira mais fidedigna possível. Nessa pintura, contudo, não há uma tentativa de “orientalizar” o ambiente. Trata-se de um ambiente burguês, representado de maneira realista, mas não orientalista. Esse interesse descritivo na ambientação pode ser percebido nessas três obras comentadas e exibidas naquele ano: no estudo de Amoedo, na cena de gênero de Almeida Junior e na pintura histórica bíblica de Pedro Américo.

Quanto à recepção de *Davi e Abizag* pelos críticos brasileiros, outros aspectos mereceram destaque. Lulu Sênior pauta a questão da “cor local” na composição: “Como estranhar, por exemplo, o colorido do corpo da joven Abisag, encarregada de *aquecer* (sic) o velho David? É um colorido *quente*, dir-se-há, para dar cô local ao quadro”<sup>18</sup>. Angelo Agostini afirma que Pedro Américo “não está na altura de

<sup>16</sup> PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2016, pp. 208-209.

<sup>17</sup> Cf. Ata 13/09/1884. LIVRO de Atas..., op. cit.

<sup>18</sup> L. S. Bellas-Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1. 8 set. 1884.

assumptos desta ordem”<sup>19</sup>. Já o crítico da *Gazeta Litteraria*, apesar de definir a tela como “pouco moral”, como vimos, ressalta que “o fundo e os acessórios do quadro são pintados com primor e podem ser cotejados com o que de verdadeiramente bom temos visto no seu genero”<sup>20</sup>. Pela ambiguidade de sua crítica, não é possível aferir definitivamente a qual gênero o autor o vincula: seria ao gênero da pintura histórica, às pinturas de nu ou às cenas orientalistas? Julgando pelos elementos comentados, “o fundo e os acessórios”, somos levados a crer que se trata do comparativo às outras pinturas orientalistas, como aquelas que vimos anteriormente.



Figura 5. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). *Descanso da modelo*, 1882. Óleo sobre tela, 100 x 130 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Cabe realizarmos aqui mais uma comparação entre a recepção de *Davi e Abizag* e outra pintura de gênero orientalista, a *Messaouda* (fig. 6) de Ferdinand Humbert, exposta no Salão de Paris em 1869. Trata-se da representação de uma mulher nua, sobre um divã, com os seus braços abertos em uma postura imponente. Diferentemente de *Abisag*, seu rosto está voltado para frente, em direção aos observadores. A reprodução em preto e branco não nos permite discutir detalhadamente as cores escolhidas, mas sabemos que ela está sobre um divã vermelho. Ao seu lado direito, notamos um móvel de madeira à moda oriental, com detalhes de marchetaria. Sobre ele, recaem alguns colares de pérola, um dos

<sup>19</sup> X. Salão de 1884 II. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, p. 6. ed. 391. 1884.

<sup>20</sup> A EXPOSIÇÃO de..., op. cit., p. 355.

quais circunda o pulso direito da mulher e cai sobre a sua mão. Ao fundo, pode-se ver uma série de azulejos com diferentes padrões.

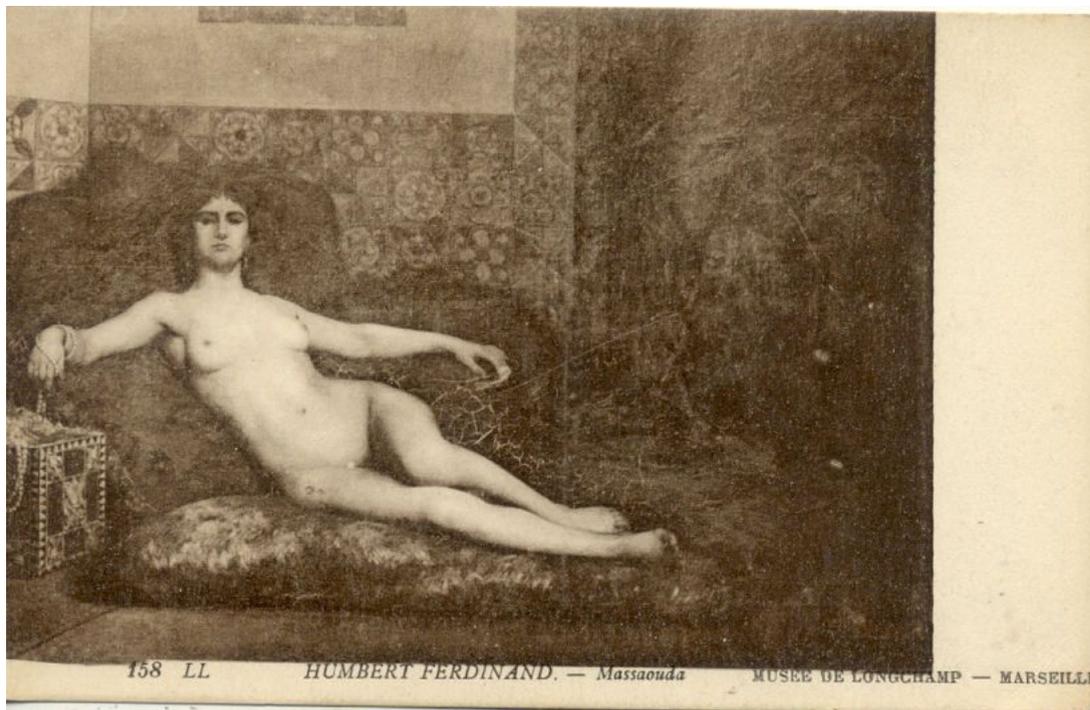


Figura 6. Detalhe de cartão postal com a reprodução em preto e branco da pintura, trata-se da única imagem encontrada dessa obra: Ferdinand Humbert (1842-1934). *Messaouda*, 1869. Óleo sobre tela, 161x214 cm. Musée des Beaux-Arts de Marseille.

Para Georges Lafenestre, essa pintura é um

étude hardie d'un naturalisme effrontément brutal et d'une trivialité qui cherche l'éclat. Les qualités matérielles de cette toile, *chaude, vigoureuse, colorée*, ne sont pas des qualités communes ; on aimerait les voir au service d'une imagination plus personnelle et plus élevée<sup>21</sup>.

Marius Chaumelin, por sua vez, estendeu-se um pouco mais ao comentá-la:

la *Messaouda* de M. Humbert, *femme mauresque étalée sur un divan rouge* [...] cette Africaine aux cheveux roux, étendue comme un crucifix sur son vaste divan [...]. *La lumière éclaire la robuste poitrine et les larges flancs de cette prisonnière du sérail. Les chairs, d'une couleur ambré, chaude et quelque peu violente, sont modelées avec une rare fermeté*<sup>22</sup>.

As críticas, além de “colorirem” com a descrição a nossa percepção da imagem, trazem à tona o julgamento aos olhos da época, e ambos os críticos utilizaram o adjetivo “quente”. O primeiro utiliza-o para descrever a tela – quente, vigorosa, colorida –, o que nos remeteria, automaticamente, às cores quentes utilizadas na

<sup>21</sup> Grifos nossos. LAFENESTRE, Georges. *Le Salon de 1869. L'Art Vivant: la peinture et la sculpture aux Salons de 1868 a 1877*. Paris: G. Fischbacher, 1881, p. 83.

<sup>22</sup> Grifos nossos. CHAUMELIN, Marius. *Salon de 1869. L'Art Contemporain avec une introduction par W. Bürger*. Paris: Renouard, 1873, pp. 312-313.

tela, especialmente ao “divan rouge”; o segundo crítico, por outro lado, caracteriza as carnações de *Messaouda* como quentes – “de coloração âmbar, quente, um pouco violenta”. O mesmo ocorreu com a recepção de *Davi e Abizag*, que, apesar da presença de tons quentes em quase todo o quadro, o uso de tal adjetivo recaiu sobre a caracterização da carnação de Abisag – “Como estranhar, por exemplo, o colorido do corpo da joven Abisag, encarregada de *aquecer* (sic) o velho David? É um colorido *quente*”<sup>23</sup>. A aproximação entre as telas é possível não só pelas suas descrições, mas por se tratarem de representações da nudez oriental. Em *David e Abizag*, trata-se de um oriente distante, bíblico; em *Messaouda*, trata-se do oriente contemporâneo, das inúmeras odaliscas em seus misteriosos haréns, temática comum no período.

O que podemos apreender, a partir da escolha de Pedro Américo, é que para representar esse tema pouco frequentado, o artista brasileiro mobilizou modelos artísticos que estavam em voga em território europeu, notadamente no contexto francês. Mesmo a escolha de temas pouco representados no período, como *Davi e Abizag*, é uma ação em consonância com o que ocorria entre os seus pares europeus. Por mais controverso que pareça ser, Américo retorna à tradição – no caso, ao Antigo Testamento –, para revelar-nos certa “modernidade”, ao menos em suas escolhas formais, como o realismo na representação dos personagens e dos acessórios que compõem a cena.

Essas escolhas, acreditamos, são consequência da modificação na maneira de representar pinturas históricas bíblicas durante o século XIX, já que o interesse “etnográfico” pelos povos Orientais e a respectiva reinterpretação da natureza bíblica permitiu que objetos dessa cultura material fossem incluídos na representação de temas tradicionais, promovendo a atualização de suas iconografias e tornando porosos os limites formais entre a pintura histórica e a pintura de gênero, em função do realismo empregado na caracterização dos ambientes e dos personagens – ou da tentativa de fornecer “cor local” à pintura<sup>24</sup>. Buscamos demonstrar como a “dissolução” dos gêneros pictóricos é perceptível tanto ao compararmos a pintura histórica bíblica e as demais pinturas orientalistas, quanto ao aproximarmos a recepção crítica de *Davi e Abizag* de Pedro Américo à recepção de *Messaouda* de Ferdinand Humbert.

Concluimos que o realismo empregado por Pedro Américo na representação dos personagens e acessórios foi o fator responsável pelas duas reações despertadas pela sua obra: tanto a positiva, que enfatizou o seu sensualismo oriental, quanto à negativa, que despertou certa censura moral.

---

<sup>23</sup> L. S. op. cit., p. 1.

<sup>24</sup> Sobre as outras pinturas bíblicas enviadas por Pedro Américo para a Exposição Geral de 1884 e a relação dos seus envios com o orientalismo, cf. NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. Pintura histórica religiosa e orientalismo nos envios de Pedro Américo para a Exposição Geral de 1884 no Rio de Janeiro. *III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes-CAIA, 2018. pp. 132-142.