

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA**

**ESTUDO ICONOLÓGICO DAS OBRAS PICTÓRICAS DE AURÉLIO DE
FIGUEIREDO PERTENCENTES A ACERVOS DA CIDADE DE MANAUS**

Keyla Morais da Silva Martinez

**MANAUS
2018**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA**

KEYLA MORAIS DA SILVA MARTINEZ

**ESTUDO ICONOLÓGICO DAS OBRAS PICTÓRICAS DE AURÉLIO DE
FIGUEIREDO PERTENCENTES A ACERVOS DA CIDADE DE MANAUS**

Dissertação apresentada como parte das exigências para obtenção do título de mestre do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, na linha de pesquisa Arquivo, Memória e Interpretação, sob orientação da Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa.

**MANAUS
2018**

CATALOGAÇÃO NA FONTE

M385e MARTINEZ, Keyla Morais da Silva
 Estudo iconológico das obras pictóricas de Aurélio de Figueiredo
 pertencentes a acervos da cidade de Manaus / Keyla Morais da Silva
 Martinez; orientadora Luciane Viana Barros Páscoa. - - Manaus: [s.n.],
 2018.

106 p.; il.; fot.: 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Escola Superior de
Artes e Turismo. Universidade do Estado do Amazonas, 2018.
Inclui referências bibliográficas.

1. Dissertação - Letras e Artes 2. Aurélio de Figueiredo -
Iconologia 3. Arte - Amazonas. 3. Iconologia – História nacional
(Brasil) I. Páscoa, Luciane Viana Barros II. Figueiredo, Aurélio de
III. Título.

CDU 7.04(811.3)(043.3)



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao meu filho Matias Martinez, que chegou em minha vida no momento certo e me ensinou a ver o mundo de outra forma.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por toda força, amor e sabedoria a mim concedidos neste tempo de estudo.

À minha orientadora, Profa. Dra. Luciane Páscoa, pelos muitos ensinamentos, pelas oportunidades concedidas e principalmente pela imensa compreensão.

À Profa. Dra. Juciane Cavalheiro e toda a equipe de professores que contribuíram para meu aprendizado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES e ao Programa de Pós Graduação em Letras e Artes – PPGLA, pela concessão da bolsa para o melhor aproveitamento desta pesquisa.

À equipe de restauro do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e à equipe da biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes pela ajuda na pesquisa das fontes primárias.

À historiadora Edilene Félix, à equipe do Museu Casa Pedro Américo e da biblioteca do colégio Santa Rita da cidade de Areia, Paraíba, pela atenção dedicada.

À Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas, à direção da Pinacoteca do Estado do Amazonas e ao Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas pelas imagens concedidas para realização desta pesquisa.

Não poderia deixar de mencionar aqueles que estiveram ao meu lado e me ajudaram com palavras de ânimo e fortaleza:

Agradeço de modo mais que especial ao meu esposo João Guilherme Martinez, por toda atenção, paciência, compreensão e por acreditar incessantemente que tudo seria possível, sendo meu porto seguro em todos os momentos.

Agradeço de todo meu coração aos meus pais Francisco Silva e Rozalva Silva que sempre acreditaram em meus estudos e me auxiliaram sempre.

À minha sogra Neliane Alves pelo incentivo e pelas preciosas dicas acadêmicas.

Por fim, agradeço a todos que acreditaram em mim e me guardaram em suas orações.

RESUMO

Na segunda metade do século XIX, muitos artistas em trânsito realizaram exposições em diversos lugares do Brasil. O estilo predominante destas produções foi o academicismo neoclássico, que também teve ressonância em grande parte das obras do artista Aurélio de Figueiredo. Este estudo dedicou-se à interpretação iconológica das obras do artista que estão presentes em acervos da cidade de Manaus. Por meio do levantamento de fontes primárias, investigou-se a respeito de sua biografia e foi feito um rastreamento de sua presença na cidade. Analisou-se também o contexto histórico de produção das obras, o que foi de grande relevância para observar os reflexos políticos da época na arte e para o desvendar simbólico das obras. As obras analisadas foram: *Princesa Isabel* e *Dom Pedro II*, pertencentes ao Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas; *A ilusão do Terceiro Reinado* ou *O último baile da Ilha Fiscal* e o *Banho de Ceci*, que integram o acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas e a *Redenção do Amazonas*, que pertence à Biblioteca Pública do Estado do Amazonas.

Palavras-chave: Aurélio de Figueiredo, História Nacional, Arte no Amazonas.

ABSTRACT

In the second half of the nineteenth century, many artists in transit held exhibitions in various places in Brazil. The predominant style of these productions was the neoclassical academicism that also had resonance in great part of the works of the artist Aurélio de Figueiredo. This study was dedicated to the iconological interpretation of the works of the artist that are present in collections of the city of Manaus. His biography was investigated through the survey of primary sources and a trace of his presence in the city was made. It was also analyzed the historical context of the production of the works, which was of great relevance to observe the political reflexes of the time in art, and to unveil symbolic of works. The works analyzed were: *Princesa Isabel* and *Dom Pedro II*, belonging to Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas; *A ilusão do Terceiro Reinado* or *O último baile da Ilha Fiscal* and *O Banho de Ceci*, which are part of the collection of the Pinacoteca of the State of Amazonas and *A Redenção do Amazonas*, which belongs to the Public Library of the State of Amazonas.

Keywords: Aurélio de Figueiredo, National History, Art in Amazonas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Roger Van der Weyden. <i>A visão dos três Reis Magos</i>	18
Figura 2: <i>Cristo ressuscitando o moço de Nain</i> . Staatsbibliothek, Munique.	18
Figura 3: Francesco Maffei. <i>Judite</i> . Faenza, Pinacoteca.	19
Figura 4: <i>Coroação de D. Pedro I</i> (Debret, 1828)	26
Figura 5: Fachada principal da Academia Imperial e Escola de Belas Artes.....	29
Figura 6: Imagem do artista Aurélio de Figueiredo - 1 des. :pb.....	34
Figura 7: Aurélio de Figueiredo, pintando seu quadro – <i>O Baile da Ilha Fiscal</i>	41
Figura 8: Francisco Aurélio de Figueiredo. <i>O Banho de Ceci</i> . Óleo sobre tela 1,63x1,23. 1900. Pinacoteca do Estado do Amazonas. Restaurado	56
Figura 9: Sandro Botticelli,. <i>A primavera</i> .(1474-1478).Têmpera sobre painel , 2,03 m x 3,14 m. Galleria degli Uffizi, Florença.....	59
Figura 10: Sandro Botticelli. <i>O Nascimento de Vênus</i> .1483, têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5. Galleria degli Uffizi, Florença.....	60
Figura 11: Comparativo entre <i>O nascimento de Vênus</i> .(1483) e <i>O Banho de Ceci</i> (1900) (recorte da autora).....	61
Figura 12: Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo. <i>O Último Baile na Ilha Fiscal</i> . óleo sobre tela, Dimensões (1,80 x 0,95), ano: 1903.	64
Figura 13: <i>O Último Baile na Ilha Fiscal</i> , óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (1,80 x 0,95), ano: 1903.(disposição dos personagens).....	65
Figura 14: Fotografia do quadro <i>O Último Baile da Monarquia</i> ou <i>A Ilusão do Terceiro Reinado</i> , óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (3,98m x 7,33m) de 1905.	66
Figura 15: <i>O Último Baile na Ilha Fiscal</i> , óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (1,80 x 0,95), ano: 1903.....	67
Figura 16: <i>O Último Baile na Ilha Fiscal</i> , óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (1,80 x 0,95), ano: 1903.....	67
Figura 17: Fotografia do quadro <i>O Último Baile da Monarquia</i> ou <i>A Ilusão do Terceiro Reinado</i> , óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (3,98m x 7,33m) de 1905. (recorte da autora)	68
Figura 18: Edouard Detaille, <i>O sono</i> , 1888. Óleo sobre tela, 300x400cm,.....	69
Figura 19: <i>O Último Baile na Ilha Fiscal</i> , óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (1,80 x 0,95), ano: 1903. (Ponto de fuga).....	70
Figura 20: <i>O Último Baile na Ilha Fiscal</i> , óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (1,80 x 0,95), ano: 1903. Foto: a autora.	70
Figura 21: Fotografia do quadro <i>O Último Baile da Monarquia</i> ou <i>A Ilusão do Terceiro Reinado</i> , óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (3,98m x 7,33m) de 1905.	71
Figura 22: Comparativo entre <i>O Último Baile na Ilha Fiscal</i> (Pinacoteca do Estado do Amazonas) e <i>a Ilusão do Império</i> (Museu Nacional de Belas Artes). (Recortes da autora)....	72
Figura 23: Francisco Aurélio de Figueiredo, <i>Menina ao Piano</i> , 1892, óleo sobre tela, (60 x 90 cm). Coleção particular da família.	73

Figura 24: <i>Juramento constitucional</i> (óleo sobre tela). Após a promulgação da 1ª Constituição Republicana do Brasil, assumem o poder os Marechais Manuel Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto. (Destaque).....	75
Figura 25: Figueiredo, Francisco Aurélio de. <i>O Caramujo</i> . s/d. Propriedade da família Figueiredo.....	76
Figura 26: Figueiredo, Francisco Aurélio de. <i>O copo D'água</i> . Óleo sobre tela. 1893	76
Figura 27: Óleo sobre tela, de Aurélio de Figueiredo, 1888.	78
Figura 28: Aurélio de Figueiredo Óleo sobre tela, 1888. (pormenor, elementos iconográficos)	80
Figura 29: Coleção Princesa Isabel	81
Figura 30: Atribuído a Aurélio. De Figueiredo <i>D. Pedro II</i> . 1888. Óleo sobre tela – IGHA.Foto: catálogo do Instituto Geográfico e Histórico e do Amazonas	83
Figura 31: Atribuído a Aurélio de Figueiredo <i>D. Pedro II</i> . 1888. Óleo sobre tela – IGHA (Recorte assinatura do artista) Foto: A autora	84
Figura 32: Francisco Aurélio de Figueiredo. <i>Lei Áurea no Amazonas</i> . Óleo/tela.....	90
Figura 33: Francisco Aurélio de Figueiredo. <i>Lei Áurea no Amazonas</i> . Óleo/tela.....	92
Figura 34: Francisco Aurélio de Figueiredo. <i>Lei Áurea no Amazonas</i> . Óleo/tela.....	93
Figura 35: Francisco Aurélio de Figueiredo. <i>Lei Áurea no Amazonas</i> . Óleo/tela.....	94
Figura 36: Francisco Aurélio de Figueiredo. <i>Lei Áurea no Amazonas</i> . Óleo/tela.....	95
Figura 37: Pallière, Léon. <i>Alegoria às Artes</i> (1855). Óleo sobre tela (297 x 410 cm) Museu Nacional de Belas Artes (Brasil)	96

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA: CAMINHOS PARA ANÁLISE DAS OBRAS DE ARTE	11
1.1 Da teoria ao método	12
1.2 O método iconológico de Erwin Panofsky	15
CAPÍTULO 2: O ARTISTA E SEU MEIO	22
2.1 O cenário artístico nacional - antecedentes de um sistema artístico acadêmico brasileiro.....	23
2.2 A pintura histórica no Segundo Reinado: caminhos para a construção de uma memória nacional.....	27
2.3 Academicismo e Neoclassicismo.....	30
2.4 O Artista Aurélio de Figueiredo	33
2.4.1 O artista no Amazonas	41
CAPÍTULO 3 – AS PINTURAS DE AURÉLIO DE FIGUEIREDO EM ACERVOS DE MANAUS	52
3.1 <i>Cecy no Banho</i> ou <i>O Banho de Ceci</i>	54
3.2 <i>A Ilusão do Terceiro Reinado</i> ou <i>O Último Baile da Ilha Fiscal</i>	61
3.2.1. Conexão artista e obra	70
3.3 <i>A Princesa Isabel</i>	77
3.4 <i>D. Pedro II</i>	83
3.5 <i>A Redenção do Amazonas</i> ou <i>A Libertação do Amazonas</i>	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
PERIÓDICOS E FONTES HISTÓRICAS CONSULTADAS	103

APRESENTAÇÃO

Os estudos iconológicos são de grande importância para a interpretação do significado de uma obra artística e contribuem para a História da Arte. A Iconologia é uma abordagem que leva em consideração, juntamente com seu método, um vasto levantamento acerca do contexto histórico-cultural e da tradição artística do objeto estudado.

A presente pesquisa consiste no estudo iconológico das obras do artista Aurélio de Figueiredo, localizadas em acervos da cidade de Manaus. Durante seu percurso artístico, Figueiredo esteve presente no Amazonas em pelo menos três momentos de sua vida. Das inúmeras obras do seu extenso legado artístico, cinco delas foram adquiridas de maneira direta (por meio de exposições ou encomendas ao artista) ou indireta (através de aquisições do Governo) para a cidade de Manaus. São obras que contribuem para a compreensão de um cenário artístico brasileiro e denota as alterações sociais que ocorreram, bem como as configurações políticas pelas quais o Brasil passou ao longo do século XIX.

Das obras elencadas, quatro fazem alusão a temáticas histórico-nacionalistas (*A Ilusão do Império* – também conhecida como *O Último Baile da Ilha Fiscal* – que está na Pinacoteca do Estado do Amazonas. *A Redenção do Amazonas*, presente na Biblioteca Pública do Estado do Amazonas, o retrato da *Princesa Isabel* e de *Dom Pedro II* (atribuído ao artista), localizadas no Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas) e uma de temática literária - *O Banho de Ceci* – também na Pinacoteca do Estado do Amazonas).

Nesse sentido, a compreensão de um cenário político nacional e do reflexo desse cenário em Manaus no período que corresponde o Segundo Reinado no Brasil foi fundamental. No decorrer da pesquisa coube, portanto, o estudo biográfico do artista, suas contribuições locais e da trajetória de suas obras no tempo e espaço, afinal, uma obra é indissociável de seu tempo, pois as motivações políticas podem influenciar uma vasta geração de artistas.

No percurso desta pesquisa, foram realizadas duas viagens com o objetivo de coletar informações acerca de Aurélio de Figueiredo e de suas obras. A primeira viagem foi para a cidade de Areia, na Paraíba, local de nascimento do artista, em que há uma vasta memória dedicada não a Aurélio, mas a seu irmão, Pedro Américo, o que incitou curiosidade por mais informações acerca de Aurélio de Figueiredo.

A segunda viagem foi realizada para o Rio de Janeiro, local onde o artista apresentou grande atuação profissional e onde estão localizadas outras obras de sua autoria. O objetivo da viagem deu-se para fins comparativos do quadro *O Último Baile da Ilha Fiscal* com o quadro

de *estudo preliminar* presente em Manaus, além de coletas de fontes históricas diversas acerca do tema.

Esta dissertação encontra-se estruturada em três capítulos. No Capítulo 1 *Iconografia e Iconologia, caminhos para análise das obras de Arte* foi trabalhado acerca de variadas teorias de interpretação de imagens. Dentre as teorias elencadas, elegeu-se como metodologia principal deste trabalho as abordagens iconográficas e iconológicas, levando em consideração os estudos de Erwin Panofsky. No Capítulo 2 *O Artista e seu meio* fez-se o resgate histórico do cenário artístico nacional, o levantamento de fontes de pesquisa, da biografia do artista, o percurso de sua vivência artística no Brasil e na Europa, e principalmente de sua presença no Amazonas. No Capítulo 3 *As Pinturas de Aurélio de Figueiredo nos acervos de Manaus* desenvolve-se toda análise iconográfica e iconológica das cinco obras escolhidas para este estudo.

**CAPÍTULO 1 – ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA: CAMINHOS PARA
ANÁLISE DAS OBRAS DE ARTE**

Capítulo 1 – Iconografia e Iconologia: caminhos para análise das obras de arte

1.1 Da teoria ao método

Refletir acerca da Arte nos possibilita perceber que homem, arte e história estão intimamente interligados. Segundo Pinto, Meireles e Cambota (2001) a relação do homem com a arte é íntima e essencial, uma atividade inata, e desde os primórdios é uma atividade exclusivamente humana. Por meio da arte, o homem é capaz de expressar ideias, sentimentos e emoções estéticas. Através de uma obra de arte, o homem pode tornar uma mensagem receptível e perceptível pelos outros. A forma como o público percebe uma determinada obra de arte ocorre de forma diversificada e individualizada. Isso decorre porque,

[...] qualquer que seja o seu conteúdo e forma real, e seja qual for a intencionalidade comunicativa do seu autor, cada obra de arte, acabado o ato da sua materialização, adquire vida própria, vale por si mesma, passando a poder ser interpretada e sentida diferentemente, de acordo com a personalidade, a formação e o contexto cultural e histórico de quem aprecia (PINTO; MEIRELES; CAMBOTA, 2001. p. 2).

Porém, há ainda aquelas obras que adquiriram ao longo do tempo um significado e um sentido para todos os homens, possuindo uma espécie de valor universal. A história da Arte se encarrega de estudar as diversas obras de artes produzidas pelos homens ao longo do tempo. E cabe ao historiador da arte investigar dados e fatos que o possibilite colher informações sobre uma determinada obra, como por exemplo: “o material, técnicas usadas, formas, conteúdos, significados e funções, o autor e suas subjetividades, o contexto sociocultural e a época histórica” (PINTO; MEIRELES; CAMBOTA, 2001, p. 5).

Através da História da Arte, “os fenômenos e fatos artísticos deixam de aparecer como fatos estéticos com interesse histórico e assumem a sua total dimensão de fatos históricos autênticos” (PINTO; MEIRELES; CAMBOTA, 2001, p. 5). Visto isso, torna-se indispensável para uma boa leitura e recriação estética de uma obra de arte a objetividade científica e o rigor metodológico, o que implica o recurso e a utilização de fontes documentais e de métodos analítico, explicativos e críticos próprios.

O historiador da arte também se apoia em conhecimentos e métodos de outras disciplinas como a Arqueologia, Antropologia, Sociologia, Filosofia e cabe-lhe também interpretar criativa e criticamente essas obras de arte, relacionando-as com o contexto individual, sociocultural e histórico em que foram produzidas (PINTO; MEIRELES; CAMBOTA, 2001, p. 5).

Com a influência da Escola dos Annales, o conceito de fontes primárias foi expandido e passou a levar em consideração todo tipo de vestígio material, inclusive as imagens visuais, que passaram a ser um campo legítimo de estudo, cujo objetivo se pautava em compreender as sociedades humanas em suas produções e diversos tipos de representações (PEREIRA, 2016, p. 1) Um dos grandes percussores dos estudos acerca das imagens é o historiador da arte alemão Aby Warburg, que defendia uma história das imagens do ponto de vista sociocultural (*Kulturwissenschaftliche Bildgeschichte*) (PEREIRA, 2016, p. 1).

Segundo Serrão (2001), a História da Arte não se faz somente com **obras vivas**. Mas contribui também para dar vida a obras desaparecidas ao longo do tempo. O autor traz à tona o conceito de Cripto-História da Arte, a fim de ampliar o leque interpretativo para a História da Arte. Aproximando-se de uma ótica ginzburguiana da Micro-História, verifica que as fontes silenciadas têm muito a dizer, algumas das fontes que a Cripto-História da Arte pode utilizar:

Descrições históricas exaradas em fontes fidedignas, desenhos preparatórios para uma peça destruída num terremoto ou num incêndio, plantas, alçados e outros traços arquitetônicos para imóveis derrubados, registros de laboratório ou fotografias antigas de obras alteradas, algum fragmento subsistente das peças em apreço, ou uma cópia a partir do seu original destruído, inventários de recheios dispersos, dentre outras fontes (SERRÃO, 2001, p. 15).

Para o autor, é possível fazer uma história da arte objetiva recorrendo a *objetos mortos* e de sua memória já diluída pelo tempo, ficando a cargo dos rastros deixados, trata-se da tentativa de um resgate.

Neste sentido, Cripto-História da Arte e Iconologia se completam e, a partir de uma noção de fragmento, pode-se reconstruir o que foi destruído, desaparecido e, dessa forma, analisar o significado de seus códigos e signos.

A Cripto-História da Arte possui quatro vertentes de análise: a primeira versa na *Cryptanalysis*, que consiste em decifrar os códigos de mensagens de obras que não se sabe muito a respeito de sua origem, devido estas terem sido destruídas. A segunda vertente é a *dedução*, a qual se tenta, através de outras obras de conjunto, dar forma a uma obra desaparecida por meio da análise visual, documental, estilística e iconográfica. Um exemplo dado pelo autor é a feitura de um painel da igreja de Santo Estêvão de Alfama, de 1675. A terceira vertente é a *reconstituição*, em que se tenta desvendar a estrutura inicial de uma obra por meio de um pequeno fragmento de um conjunto artístico. Um exemplo dado para este caso é de um trabalho reconstitutivo de Adriano Gusmão feito a partir de apenas uma tábuca e meia do antigo retábulo da Sé de Lisboa. Por fim, a quarta vertente tratada por Serrão chama-

se *inciação*, que estuda obras que foram parcialmente criadas, ou obras que de alguma maneira foram concebidas, mas que não foram realizadas. Como exemplo, tem-se um desenho de Fernão Gomes que seria destinado a um retábulo para um convento da Cartuxa de Évora, no entanto, tal retábulo não chegou a ser executado (SERRÃO, 2001, p. 12-13)

Nesse sentido, a Cripto-História da Arte redireciona o terreno das artes e vai contra a ideia de uma História da Arte direcionada para “as grandes obras primas”, ou os grandes mestres e ciclos determinantes, e mostra que mesmo as obras que desapareceram parcial ou totalmente do nosso convívio ou mesmo aquelas obras que nunca chegaram a ser realizadas readquirem a sua função. Assim, a Cripto-História da Arte tende a enfatizar questões que interessam a História sociológica.

O estudioso Enrico Castelnuovo, em sua pesquisa acerca da história do retrato na Itália, consegue perceber aspectos da dinâmica social da época ao recolher material que o permita refletir sobre a produção e recepção dos retratos entre seus contemporâneos.

Discernindo o encomendante, o artista e o retratado, desvela algo dos conflitos de interesses inerentes à produção artística (quem presenteia quem, com que intenção e mobilizando quais materiais e artistas). Além disso, consegue vislumbrar algo da dinâmica social e histórica dessa produção artística (BENTHIEN, 2007, p. 313).

O encaminhamento dado por Castelnuovo permite refletir acerca do posicionamento de pesquisa em relação à arte estudada: “quais foram os ‘centros exportadores’ de artistas italianos no decorrer do tempo? Quais eram os destinos mais comuns dessas obras? De que modo sua produção influenciou, sofreu concorrência ou foi suplantada por aquelas provenientes de outros centros?” (BENTHIEN, 2007, p. 313). Tais perguntas conduzem a um direcionamento de pesquisa que levam a pontos chave.

Omar Calabrese aplica a noção de intertextualidade para a pintura, ele utiliza a obra *Os Embaixadores* de Hans Holbein de modo a ilustrar a existência de modos específicos de manifestação pictórica da intertextualidade e, também, a fim de explicitar como a “intertextualidade na pintura não é simplesmente uma rede de fontes mais ou menos explicitamente evocadas pelo texto, mas que também pode constituir por meio de informações oportunas um princípio de arquitetura do texto” (CALABRESE, 1997, p. 38).

A intertextualidade provém de diferentes campos da semiótica literária e define: “um conjunto de capacidades pressupostas no leitor e evocadas mais ou menos explicitamente num texto, que concernem algumas histórias condensadas, já produzidas numa cultura por algum autor (ou, melhor ainda, por algum texto anterior)” (CALABRESE, 1997, p. 39). Efetivamente, a intertextualidade funciona segundo mecanismos também muito diferentes

entre si: leva em consideração a transtextualidade, o intertexto: variantes da citação, alusão e plágio; o paratexto: notas títulos e subtítulos (o que rodeia o texto); o metatexto: indicações metalinguísticas aos textos citados e ao texto em ação; o orquitrtexto: conjunto das propriedades de gênero e o hipertexto: mecanismos tipológicos de transferências.

Diante de todos os caminhos de análise de imagem aqui elencados, temos o método iconológico de Erwin Panofsky, que se aproxima de uma abordagem diacrônica da História, possibilitando o diálogo entre outras fontes, motivo pelo qual se optou em usá-lo na metodologia deste trabalho.

1.2 O método iconológico de Erwin Panofsky

Erwin Panofsky nasceu em 1892, em Hanover, Alemanha, era filho de judeus e cresceu em Berlim onde concluiu os estudos de segundo grau, em 1910. Durante os anos 1910 e 1914 estudou Filosofia, Filologia e História da Arte em Freiburg, Berlim e Munique. Em 1920, foi chamado para presidir o departamento de História da Arte da recém-estabelecida Universidade de Hamburgo, período onde criou vínculo com Fritz Saxl, Aby Warburg e Ernst Cassirer. Em 1924, lançou o livro *Idea*, o qual faz uma discussão das ideias do intelecto em relação às imitações do mundo da percepção. No ano acadêmico de 1931-1932, fez uma visita aos Estados Unidos para lecionar na Universidade de Nova York. Devido à ascensão dos nazistas na Alemanha, Panofsky imigrou para os Estados Unidos em 1934, onde lecionou na Universidade de Nova York e na Universidade de Princeton e, em 1935, foi convidado para ser o primeiro professor permanente da Escola de Estudos Históricos do recém-fundado Instituto para Estudos Avançados em Princeton, onde permaneceu até o final de sua carreira. Em 1939, publicou o livro *Estudos de Iconologia - Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*, cujo artigo introdutório, conhecido no Brasil como *Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo da Arte na Renascença*, apresentava as bases do seu método de interpretação de uma obra de arte¹.

Em seu artigo, Panofsky define a Iconografia como “o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (PANOFSKY, 1995, p. 47). Para explicar ao leitor a distinção entre tema e forma, o autor se utiliza em sua explanação da cena de um conhecido que o cumprimenta na rua ao tirar o chapéu. Ao reconhecer aquele gesto na forma de uma ação, quase que de maneira automática,

¹ Disponível em <<https://dictionaryofarthistorians.org/panofskye.htm>> Acesso em 10 set. 2017.

compreende uma situação fatural, apreendida através da identificação das formas e por experiência prática. Tal percepção permite que o autor tenha uma reação frente àquele gesto e assim consiga perceber as intenções do conhecido. As reações psicológicas conferem ao gesto um significado chamado de expressional, que é diferente do fatural porque não é apreendido por simples identificação, mas por empatia. Ambos os significados são primários ou naturais. Entretanto, a compreensão de que o ato de retirar o chapéu consiste em um cumprimento demonstra uma interpretação diferente das primeiras, pois aqui o autor conhece, por motivos culturais, que tal ação representa um gesto de cumprimento do mundo ocidental. Assim, é necessário estar familiarizado, não somente com os objetos e os fatos, mas também com o mundo prático e costumes peculiares da sociedade, que consiste no significado secundário ou convencional, que difere do primário por ser inteligível e não sensível.

A ação daquele homem está condicionada a fatores que o rodeiam como o tempo em que vive, a sociedade, a educação, a história passada e as circunstâncias do momento. Não é possível, portanto, construir um retrato mental daquele homem somente com base no ato isolado, mas é necessário interpretá-lo com base no contexto de informações gerais referentes à época, nacionalidade, classes sociais, tradições, dentre outras. Assim, o significado descoberto é chamado de intrínseco ou conteúdo, que está acima dos significados primários e secundários. Os mesmos três níveis podem ser analisados em uma obra de arte.

O tema primário ou natural, subdividido em fatural e expressional: É apreendido pela detecção das formas puras como linha, cor, objetos, seres humanos, animais, plantas, utensílios e assim por diante; pela identificação das relações entre esses seres e objetos e dos acontecimentos; e pela percepção de expressões que podem ser percebidas em gestos, poses e ambientes. Essa enumeração constitui a descrição pré-iconográfica de uma obra de arte (PANOFSKY, 1995).

Tema secundário ou convencional: é apreendido pela combinação das formas com assuntos e conceitos, que também podem ser chamadas de imagens, estórias ou alegorias. Permite reconhecer que, por exemplo, uma imagem com um certo número de pessoas sentadas numa mesa de jantar com determinada pose represente a *Última Ceia*, ao invés de uma cena de um outro jantar qualquer. A interação entre as formas de significado primário, portanto, se traduz em imagens que possuem um significado mais amplo. Essa identificação é conhecida como iconografia (PANOFSKY, 1995).

Significado intrínseco ou conteúdo: é apreendido pela determinação dos princípios subjacentes que revelam atitudes básicas de uma nação, período, classe social, religião ou filosofia e que estão condensadas na obra de arte por meio do artista. Por exemplo, ao tentar

compreender a *Última Ceia* como um documento que revela a personalidade do autor, ou os costumes da civilização daquela época e local ou atitudes religiosas particulares, revelam sintomas e evidências de informações adicionais que são transmitidas pela obra. A interpretação desses valores simbólicos representa a iconologia (PANOFSKY, 1995).

O sufixo grafia tem o significado de ‘escrever’, portanto a iconografia consiste num método de descrição e classificação das imagens de forma simples situando pessoas, animais, objetos, momentos, locais e detalhes que são perceptíveis de forma visual pela obra, como por exemplo, a percepção de que um homem pregado na cruz com uma coroa de espinhos representa a crucificação de Cristo. No entanto, essa análise não faz uma interpretação profunda a respeito dos significados por trás da obra, mas fornece as bases para tal. Já o sufixo logia, derivado de *logos* que significa razão ou pensamento, traz a ideia de interpretação, portanto, não representa um método de análise estatístico como a iconografia, mas um método de interpretação que advém da síntese.

Para uma análise iconográfica correta, é necessária a identificação correta dos elementos primários, bem como a análise exata das imagens, estórias e alegorias. Para garantir tal fidelidade, Panofsky descreve detalhes importantes em cada nível. Na descrição pré-iconográfica, os elementos podem ser identificados de forma simples graças à experiência prática, sendo fácil reconhecer rostos, expressões, animais e objetos, mas há casos em que um dado objeto pode não ser familiar ou até mesmo desconhecido, e daí pode surgir a necessidade de consultar um livro ou perito. Apesar de tais recomendações, a exatidão pode não ser suficiente, como o autor exemplifica na obra *A visão dos três reis magos* de Roger van der Weyden (Figura 1); nela os termos Magos e Menino Jesus devem ser evitados por se tratar do primeiro nível, mas deve ser mencionado que a aparição da criança foi vista no céu. Tal afirmação só pode ser feita porque a criança aparece no espaço, sem apoio visível, mas não por causa da pose da criança ou por causa das auréolas, por serem informações insuficientes.

No entanto, na obra *Cristo ressuscitando o moço de Naim* (Figura 2), surge uma cidade também solta no espaço, mas que não representa uma aparição, mas ali funciona como um fundo abstrato irreal somente representativo. Assim sendo, a leitura pré-iconográfica das obras foi possível graças ao conhecimento de condições históricas. Assim, “ao fazermos isso, submetemos a nossa experiência prática a um princípio corretivo que cabe chamar de história do estilo”.

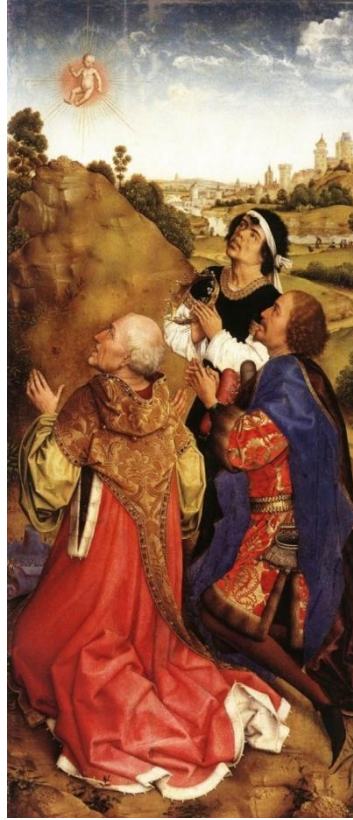


Figura 1: Roger Van der Weyden. A visão dos três Reis Magos.
 Fonte: <http://telahonors.blogspot.com.br/2013/09/erwin-panofsky.html>

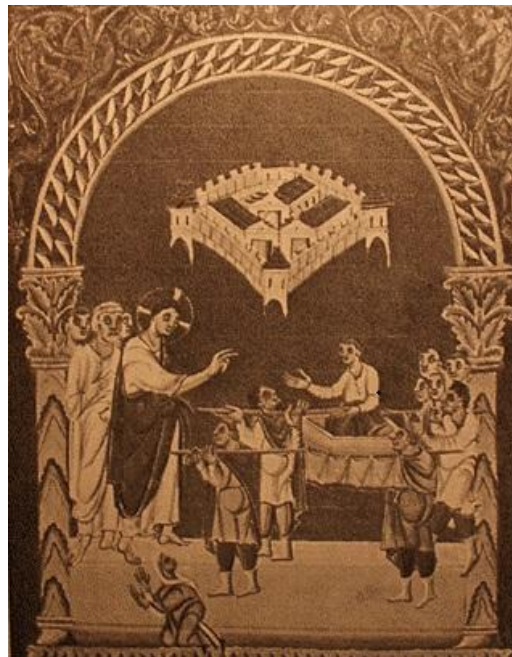


Figura 2: Cristo ressuscitando o moço de Nain. Staatsbibliothek, Munique.
 Fonte: <http://rogerslectures.blogspot.com.br/2011/02/content-analysis-panofsky.html>

A análise iconográfica pressupõe a familiaridade com conceitos e temas adquiridos em fontes literárias ou tradição oral, como por exemplo, é necessário um conhecimento prévio acerca dos Evangelhos para compreender o significado iconográfico da *Última Ceia*. No entanto, existe o risco de que os conhecimentos que o autor da obra possuía não façam parte do conhecimento da média da população ou daquele que está analisando a obra, sendo assim, este pode cair em um erro de análise. Como exemplo, Panofsky cita um quadro do século XVII de Francesco Maffei representando uma jovem com uma espada na mão esquerda e na direita uma travessa com a cabeça de um homem degolado (Figura 3) e que foi publicado como o retrato de Salomé com a cabeça de São João Batista.



Figura 3: Francesco Maffei. Judite. Faenza, Pinacoteca.

Fonte: <https://judith2you.files.wordpress.com/2011/08/judith-francesco-maffei.jpg>

Os textos do Evangelho, de fato, afirmam que uma mulher chamada Salomé foi responsável pela decapitação do santo, mas não afirma que foi ela quem executou o ato. Também fala de Judite, outra mulher que participou da degolação de um homem. A partir daí surge uma incoerência, pois o texto bíblico afirma que Judite decapitou Holofernes, e a espada confirma, mas a travessa contradiz a história, pois esta diz que sua cabeça foi colocada num saco. Já se interpretarmos a mulher como Salomé, o texto explica a travessa, mas não a espada, sendo assim, as fontes literárias são insuficientes para a análise. Dessa forma, assim como recorreremos à história dos estilos para diferenciar as formas na descrição pré-iconográfica, também podemos corrigir os conhecimentos literários investigando condições históricas, temas e conceitos, ou seja, a história dos tipos. Ainda neste exemplo, é preciso

avaliar se antes de Maffei pintar seu quadro, existiam retratos de Judite que mostrassem travessas incoerentes (sem a cabeça no saco), ou retratos de Salomé com espadas injustificadas (nas mãos, como autora do ato). Analisando desta forma, é possível encontrar várias pinturas do século XVI de Judite com uma travessa, mas não havia pinturas representando Salomé e, devido a essa informação, é possível concluir seguramente que o quadro de Maffei representava Judite e não Salomé.

Apesar da conclusão, caberia questionar o porquê de Judite ‘poder’ estar com a travessa incoerente ao contrário de Salomé estar com a espada; tal informação também pode ser justificada pela história dos tipos: a espada era um objeto usado para representar virtudes como honra, fortaleza e justiça e também os mártires, sendo dificilmente associada a uma jovem lasciva. A outra razão se dá pelo fato que, durante os séculos XIV e XV, a bandeja com a cabeça de São João Batista tinha se tornado uma imagem devocional popular somente na região dos países nórdicos e norte da Itália, extraída da estória de Salomé na Bíblia. Assim, a ideia da cabeça de um homem degolado em uma travessa ficou fixada e, assim, o motivo da travessa substituiria mais facilmente o motivo do saco na história de Judite do que a espada poderia se encaixar na história de Salomé.

A interpretação iconológica requer mais do que conceitos ou familiaridades com temas específicos ou fontes literárias. Por exigir mais das faculdades mentais e ser mais subjetiva, também esta interpretação precisa de maiores controles do que as outras duas análises. Se a experiência prática pode ser insuficiente para as duas primeiras, aqui se torna mais perigoso confiar somente na intuição ou naquilo que ‘parece representar’. Portanto, a intuição sintética também deve ser corrigida “por uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos” (PANOFSKY, 1995, p. 63). Isso é chamado de história dos sintomas culturais. O historiador da arte necessita do máximo possível de vários outros documentos historicamente relacionados à obra que irá analisar que testemunhem aspectos políticos, filosóficos, religiosos, sociais, de personalidade do autor, de período e nação que possam contribuir para que possa então julgar o significado intrínseco da obra.

Panofsky resume seu método de análise de uma obra de arte como um método de três camadas, cujas identificações e interpretações dependem de ferramentas subjetivas que por essa razão devem ser sempre corrigidas e acompanhadas pela compreensão dos processos históricos ou tradição, mas que de forma separada resumem o significado da obra como um todo.

Em 1951, Panofsky então publica sua obra chamada *Arquitetura Gótica e Escolástica*, na qual utiliza fortes argumentos para analisar uma relação entre o movimento artístico e o movimento filosófico. De imediato, o autor percebe que existiu um paralelismo temporal e espacial entre os dois movimentos, já que ambos atingiram seu apogeu no século XIII e que surgiram numa região em forma de círculo de cento e cinquenta quilômetros em torno de Paris. Posteriormente, partindo da ideia de que a escolástica havia monopolizado a formação intelectual da época que influenciava nos hábitos mentais e o ensino:

Em geral, a educação espiritual deslocou-se das escolas monásticas para instituições mais urbanas que rurais, de caráter antes cosmopolita que regionalista e, por assim dizer, a pensar semieclesiásticas, a saber: as escolas de catedrais, as universidades e as *studia* das novas ordens mendicantes que surgiram quase todas no século XIII e cujos membros desempenharam papel de crescente importância mesmo nas universidades. E, da mesma forma como a escolástica, fomentada pela erudição beneditina, fundada por Lanfranco e Anselmo de Bec e levada ao auge pelos dominicanos e franciscanos, o estilo gótico foi fomentado nos mosteiros beneditinos, foi introduzido pela Saint-Denis de Suger e atingiu seu apogeu nas grandes igrejas da cidade. É significativo o fato de que os nomes mais conhecidos da história da arquitetura do período românico provinham de abadias beneditinas, os do apogeu gótico de catedrais e os do gótico tardio de igrejas paroquiais. É pouco provável que os arquitetos do gótico tenham lido Gilberto de la Porré ou Tomás de Aquino no original. Mas entraram em contato com o ideário escolástico por inúmeros outros, sem perceber que, por força de sua atividade, tinham de trabalhar com quem esboçava os programas litúrgicos e iconográficos (PANOFSKY, 2001, p. 15).

Em seguida, Panofsky fala do pensamento escolástico como uma corrente que buscava o clareamento da fé por meio da razão e a razão por meio de um apelo à capacidade imaginativa, esta última também era obrigada a ser clareada por meio dos sentidos. A partir daí, Panofsky faz a diferenciação entre a confusão do modelo românico primitivo e a imagem cuidadosamente ordenada do apogeu gótico e cita a catedral desse apogeu como uma tentativa de “representar todo o conjunto do conhecimento cristão da teologia, da moral, das ciências naturais e da história, no qual tudo tinha seu lugar certo, e sendo suprimido o que não tivesse” (PANOFSKY, 2001, p. 31).

CAPÍTULO 2: O ARTISTA E SEU MEIO

Capítulo 2 - O artista e seu meio

2.1 O cenário artístico nacional - antecedentes de um sistema artístico acadêmico brasileiro

Em março de 1816, artistas franceses chegaram ao Brasil trazendo consigo toda uma bagagem cultural. A eles foi dada a incumbência de montar um projeto para a futura Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro. Logo depois, foi iniciada sua construção, marcando no Brasil uma ampla organização de um sistema artístico acadêmico (BITTENCOURT, 1967). O grupo era liderado por Joaquim Le Breton, ex-secretário perpétuo da classe de Belas-Artes e membro da classe de Literatura Antiga do *Institut de France*, e que foi excluído do cargo após discursar contra os ingleses devido ao repatriamento das obras de arte apossadas por Napoleão Bonaparte (DIAS, 2014).

A vinda dos artistas para o Brasil se deu por iniciativa própria do grupo, devido estarem preocupados com as represálias políticas. Segundo Pontual (1969), a França daquele momento já não comportava mais tais artistas, e o ambiente não favorecia que desenvolvessem suas atividades de sustento pessoal. Então, em consequência da queda do império de Napoleão, encontravam-se sem emprego e com desejo de emigrar para o Brasil. Pois mantinham grandes expectativas de mudança e retorno financeiro, segundo eles, isso seria fácil em meio a uma corte imigrada e de um povo sem educação artística formal. Um dos principais articuladores dessa vinda para o Brasil foi o Marquês de Marialva que era encarregado de negócios de Portugal na França. Os artistas também tiveram um grande apoio do Conde da Barca que os recebeu e os alojou logo que chegaram ao país. O governo local arcou com as despesas iniciais do grupo, pois percebeu a importância na representação artística e estava ciente da veiculação de sua imagem positiva na Europa (SCHWARCZ, 2015).

O grupo desembarcou no Rio de Janeiro em março de 1816 e era formado pelo líder Joaquim Le Breton (1760-1819), pelo pintor Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), pelo escultor Auguste-Marie Taunay (1768-1824), por Jean-Baptiste Debret (1768-1848) – que também foi pintor de temas históricos –, pelo arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850), pelo gravador Simon Pradier (1786-1848), pelo serralheiro Nicolas Magliori Enout (s.d.), dentre outros, com o intuito de montar um aparato laico em relação às artes e impor uma “nova cultura artística” nos moldes do ensino sistemático academicista da Europa.

A Corte também tinha interesse em ampliar a formação clássica dos seus artistas na Itália, como por exemplo, com o pintor Manuel Dias de Oliveira (1764-1837), que ampliou

seus estudos na Academia de San Luca em Roma, e o Mestre Valentim (1745- 1813) que deu características neoclássicas ao Passeio Público (DIAS, 2014). No entanto, foi com a chegada dos artistas franceses que grande parte do neoclassicismo brasileiro foi consequência direta do neoclassicismo francês (CAVALCANTI, 1969).

No momento da chegada dos artistas franceses ao Brasil, alguns eventos que ocorreram contribuíram para a pintura de temas históricos, como foi o caso da morte de D. Maria I, a futura aclamação a rei de D. João VI e a chegada da arquiduquesa austríaca Leopoldina, que naquele momento iria se casar com D. Pedro I.

Com o intuito de ganharem visibilidade pela Corte, os artistas franceses começaram também a trabalhar em obras urbanísticas, nos grandes monumentos e em festas públicas. Debret criticava os arcos de triunfo realizados pelos engenheiros portugueses como desarmônicos e feitos com a ingenuidade da infância na arte. Tais comentários comprovam o clima de divergências e hostilidades entre os artistas locais e os recém-chegados, e segundo Pontual (1969):

Todo o período da atividade da missão no Rio de Janeiro ameahou imenso painel de divergências, descompassos, intrigas, entrechoques de franceses desejosos de moldar a rude realidade brasileira aos seus projetos de inevitável grandiosidade, por um lado, com portugueses/brasileiros a defender o que lhes parecia a sua própria natureza comum, por outro lado (PONTUAL, 1969, p. 3).

A sociedade brasileira era muito diferente da francesa, os artistas brasileiros e os portugueses tratavam os franceses com indiferença e hostilidade por estarem receosos em serem passados para trás (SCHWARCZ, 2015). No entanto, esse clima de divergências não foi grande empecilho a ponto de tirar de foco os franceses, os quais seguiram com seus trabalhos.

Debret, como pintor de história que era, sabia que o desembarque da arquiduquesa Leopoldina seria uma boa cena para pintar. Nela destacou os personagens importantes, vestes, carruagens e o arco do triunfo construído para a ocasião². Também pintara o *Embarque das tropas para Montevideú*, representando os aspectos importantes do evento como D. João VI, seus filhos, D. Carlota e as tropas. Tais trabalhos refletiam um desejo de Debret em se posicionar como pintor da Corte. Nicolas-Antoine Taunay também buscava se inserir na Corte, mais precisamente através de uma aparente aproximação com D. Carlota, tendo aqui pintado a paisagem *D. João e D. Carlota passeando pela Quinta da Boa Vista*, além de ter recebido algumas encomendas de retratos da Corte (DIAS, 2014).

² Ver Iara Lis Carvalho Souza. **Pátria coroada**: o Brasil como corpo político autônomo (1780-1831).

No entanto, entre os próprios artistas da missão artística havia situações de interesses que entravam em conflito: Taunay chegou a criticar a atuação de Debret no embarque das tropas, desejava o posto de diretor da Escola de Ciências, Artes e Ofícios (nome inicial do projeto proposto por Le Breton de uma instituição de ensino acadêmico de artes para o Brasil). Uma de suas motivações era estabelecer-se na academia, pois já tinha idade avançada, mas com a morte de Le Breton em 1819, o português Henrique José da Silva foi nomeado para o posto de diretor e Taunay decidiu regressar à Paris em 1821 deixando seus filhos no país para darem continuidade a seus projetos e pinturas (DIAS, 2015).

Apesar das tentativas de estabelecer vínculos com a Corte, os trabalhos não eram suficientes para o sustento dos artistas, nem para mudar a mentalidade da Corte, pouco voltada para as encomendas. Devido ao processo político do retorno de D. João VI e de D. Carlota a Portugal, as questões artísticas foram deixadas de lado, mas Debret e Montigny ainda se empenhavam no projeto da academia inicial de Le Breton, apesar das dificuldades e do desmembramento do grupo, como os que precisaram retornar à Europa, como Taunay.

Após a expulsão das tropas napoleônicas de Portugal ao final de 1810, grande parte da população portuguesa não concordava com a permanência de D. João VI no Brasil por tanto tempo. Além disso, em Portugal também surgiu uma crise econômica e muitos atribuíram culpa da situação das finanças e do comércio do reino à autonomia dada ao Brasil. Estourou assim, em 1820, a Revolução Liberal do Porto com duas correntes: uma defendendo a criação de leis fundamentais do Estado, definição do sistema de governo e regulação dos direitos e deveres dos cidadãos, e a outra que defendia o retorno imediato de D. João VI a Portugal para controlar a situação. As opiniões partidárias no Brasil sobre a ida ou permanência do monarca eram diversas, mas em fevereiro foi obrigado a jurar a Constituição e, em março, Portugal determinou seu regresso e o seu filho príncipe Pedro seria agora nomeado regente do Governo Provisório no Brasil (SCHWARCZ, 2015).

Em seguida, surgiram insatisfações no Brasil com as medidas tomadas pela Corte para subordinar o governo das províncias do país ao governo de Portugal. As pressões começaram a aparecer e o príncipe não sabia se partia ou se permanecia no país, mas as manifestações de desejo da permanência foram aumentando entre os que aqui residiam, enquanto que a Corte não demonstrava acatamento pelo príncipe e zombava dele (LUSTOSA, 2007, p.120). Com o tempo, Pedro foi aderindo à causa brasileira ao invés de manter-se leal à Corte Portuguesa. Os acontecimentos sucumbiram na Independência do Brasil declarada pelo regente, tendo como marco o episódio conhecido como *Grito do Ipiranga* e logo em seguida o mesmo seria aclamado como imperador D. Pedro I.

Dados os acontecimentos políticos, tal período no Brasil também foi marcado pela representação visual dos imperadores e pela tentativa de consolidação do ensino artístico. Esses aspectos estiveram todo o tempo ligados pelo fio do aparato do governo. Os artistas trabalharam na construção da nova indumentária imperial, na produção de novo cetro e coroa, na realização de pinturas e decoração de festas.

Com a substituição do monarca, também as imagens deveriam ser substituídas e Debret foi essencial nesse processo. Utilizou o modelo político de Napoleão para representar D. Pedro I, como também já tinha feito para representar D. João VI, como pode ser observado em *Coroação de D. Pedro I*, sua figura usando botas. O retrato oficial de D. Pedro I ficaria posteriormente a cargo de Henrique José da Silva, no entanto, vários outros artistas realizaram retratos do imperador, como Simplício Rodrigues de Sá e Manuel de Araújo de Porto-Alegre. O retrato era agora um poderoso instrumento de divulgação política do estadista e eram enviados para as províncias mais distantes do Brasil (DIAS, 2014).



Figura 4: *Coroação de D. Pedro I* (Debret, 1828)

Fonte: Acervo Artístico do Ministério das Relações Exteriores - Palácio Itamaraty do Rio de Janeiro

Uma das obras mais marcantes de Debret que inovou na representação de D. Pedro I e seu império foi o pano de boca para o teatro da Corte em 1822. O artista via no imperador uma imagem liberal e nacionalista e quis representar isso, além de uma nação composta de várias raças, com pessoas de várias idades e todos unidos. Ali conciliou o classicismo como representação do poder político com a paisagem tipicamente local (DIAS, 2014). Em 1824, uma pintura de paisagem importante foi o *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*, feita por Félix-Émile Taunay, filho de Nicolas-Antoine Taunay, que serviu de propaganda e divulgação

da sede do império para os europeus. Com essa obra, Félix garantiu um lugar na Corte, tornando-se mais tarde professor de paisagem na Academia de Belas Artes, que nesse momento ainda não havia sido fundada.

A Academia Imperial de Belas Artes foi finalmente fundada em novembro de 1826, grande parte graças aos esforços de Debret e Montigny. No entanto, o projeto inicial de Le Breton foi alterado pelo governo, onde foram retiradas as ciências e ofícios, e tornou-se uma academia somente de belas artes sob a direção de Henrique José da Silva. Apesar das desavenças entre os franceses e Silva, onde os primeiros tentavam restabelecer na Academia aquilo que predizia o projeto inicial de Le Breton, em 1829 ocorreu a primeira exposição, um evento de grande importância para a crítica de arte (DIAS, 2014).

No início do império brasileiro, os primeiros movimentos para a criação da constituição foram agitados e D. Pedro, não querendo ter seus poderes reduzidos, criou um Poder Moderador com dez pessoas de sua confiança que definiram a nova constituição, a qual garantia plenos poderes e soberania ao imperador. Com a revolta liberal de 1830 na França, agitações locais começaram a surgir contra o regime absolutista pouco constitucional de D. Pedro. Além do mais, em 1826 seu pai D. João VI havia falecido em Portugal e existia uma expectativa de que D. Pedro fosse coroado lá, no entanto, aqui no Brasil isso seria considerado anticonstitucional e não causava boas impressões para o povo. As tensões terminaram até o dia que D. Pedro I abdicou e decidiu retornar a Portugal deixando seu filho de seis anos incompletos, Pedro II, como futuro regente (SCHWARCZ, 2015).

Por força da lei, o príncipe regente não poderia assumir o poder até completar a maioria de dezoito anos, instaurou-se então o período das Regências no Brasil, que foi marcado por instabilidades, revoltas e disputas políticas que fragmentaram o país. A solução dos liberais foi a declaração precoce da maioria do regente aos catorze anos para que fosse coroado como imperador D. Pedro II e assim permitir o país alcançar uma estabilização política.

2.2 A pintura histórica no Segundo Reinado: caminhos para a construção de uma memória nacional

Com a coroação do novo monarca, surgiu então a oportunidade de colocar em prática um novo sistema de integração efetiva do artista na sociedade, de desenvolvimento urbano e de criação de um aparato artístico que divulgasse a imagem de D. Pedro II, identificando seu governo à ideia de um progresso igualmente cultural (DIAS, 2014).

O retrato do governante agora teria de ser atualizado, para isso, José Correia de Lima (1814-1857) realizou telas representando o imperador para divulgar sua imagem por todas as províncias do país, sendo o *Retrato do Imperador* pintado por Lima em 1845 a mais apreciada. Também a escultura teve papel importante na divulgação e apreciação pública da imagem de Pedro II.

No século XIX, a pintura de temas históricos foi bastante utilizada como forma de divulgação de uma identidade nacional. Algumas pinturas no país foram utilizadas como suportes de memória, em que os artistas oficiais buscavam mesclar aspectos fidedignos de acontecimentos políticos às suas composições, para serem absorvidas como “verdade” pelos espectadores.

Em relação ainda ao ano de 1830, devido ao ambiente de disputas na academia e a abdicação de D. Pedro I, Debret voltou definitivamente para Paris abrindo assim espaço para a atuação de Félix Taunay, que, após a morte de Silva, assumiu o cargo de diretor da Academia durante dezessete anos.

Além do retrato, o gênero de paisagem ganhou forte espaço na pintura realizada pela Academia Imperial. Félix Taunay não colocou esse gênero como prioridade em sua direção da academia, mas levou aos alunos e à futura geração de artistas uma renovação na pintura de paisagem brasileira ao dar à composição uma mensagem histórica. Um destaque foi a obra *Mata reduzida a carvão*, que apresenta um forte aspecto histórico e que dialoga com seu tempo. Cabe aqui ressaltar uma de suas implantações que foi o sistema de exposições em 1840, que incluía alunos e artistas nacionais e estrangeiros presentes no Rio de Janeiro, a fim de estimular a formação da crítica de arte. Também elaborou o Prêmio Viagem em 1845 para dar aos alunos a oportunidade de estudar na Itália, mesmo com poucos recursos (DIAS, 2014).

Com a saída de Félix Taunay da direção da Academia em 1851, assumiu Manuel de Araújo Porto-Alegre em 1854. Este foi professor de pintura de história da Academia de Belas Artes até 1847 e possuía ideias em torno da cultura e civilização pautada pelo progresso e pela ciência.

Por outro lado, coube a ele dar o impulso definitivo para a pintura de história, coroada nas décadas de 1860 e 1870 com a atuação sobretudo de Victor Meirelles e Pedro Américo. Até lá, paisagem e história foram, pouco a pouco, ocupando seus lugares no espaço artístico, ora com certa inovação ou apenas confirmando seu papel como promotoras da imagem do Estado e de sua divulgação (DIAS, 2014, 166).

Porto-Alegre reconheceu o caráter científico da natureza pintada por Taunay e, além disso, propôs aos alunos, estudos ao natural. Assim, começaram a surgir artistas com inclinação pelos aspectos realistas da paisagem como Agostinho José da Motta.

Quanto às exposições de arte, estas possibilitaram o surgimento da voz crítica da arte. O caráter patriótico da pintura histórica e a cultura nacionalista estavam em sintonia com o contexto da coroação de D. Pedro II, além da criação na época, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), que mais tarde seria decisivo nesse programa político para o imperador. A história do país agora começava a se firmar por meio das artes sendo a própria coroação um evento de oportunidade para vários artistas.



Figura 5: Fachada principal da Academia Imperial e Escola de Belas Artes
Fonte: Arquivo Marc Ferrez – Museu de Belas Artes

A Academia Imperial de Belas Artes e o IHGB foram determinantes para o fortalecimento da monarquia, do Estado e da própria unificação nacional e cultural graças ao financiamento cedido aos artistas pelo monarca, que visava à solidificação da memória e cultura da nação. Segundo Campofiorito (1983) é importante lembrar da proteção dispensada por D. Pedro II aos artistas. Uma proteção benevolente, mas que sempre esteve ligada a uma mentalidade elitista atenta aos modelos das cortes.

Em 1854, com a Reforma Pedreira de Araújo Porto Alegre, ocorreu um arrojado plano de medidas que tinha por objetivo a adequação do ensino técnico aos artistas

interessados em contribuir com imagens e monumentos para a nação. Para Porto Alegre, a obra de arte deveria ser antes de tudo histórica, com o papel de civilizar os homens por meio dos exemplos do passado (SQUEFF, 2000, p. 107).

Em 1861, Victor Meirelles expôs sua obra de pintura histórica, *A Primeira Missa no Brasil* no Salon de Paris. Porto-Alegre havia inspirado o aluno, pois sabia da importância da arte figurativa e da pintura histórica na formação da identidade da nação. No entanto, nessa época o pintor de história não era reconhecido, tendo o próprio Porto-Alegre recomendado a Meirelles que se dedicasse ao estudo do retrato porque seria deste que ele iria tirar o maior fruto de sua vida, visto que a pátria não estava pronta ainda para a grande pintura (GALVÃO, 1959).

No plano pictórico, a Academia estava voltada para temas neoclássicos. Passou a vigorar também na Academia não apenas motivos nobres, mas também a paisagem e temas de cunho nativistas (SCHWARCZ, 2015).

Percebe-se também que a pintura histórica no Brasil, enquanto suporte de memória teve um amplo desejo não apenas estético, mas principalmente político. São imagens que, de alguma forma, permearam o imaginário e a memória coletiva e que perduram até hoje por meio dos arquivos. Segundo Ulpiano Bezerra de Menezes, a memória enquanto construção social necessita de instrumentais para reforçar tanto a identidade individual quanto a coletiva e nacional. A memória, segundo o autor, é uma operação ideológica, que fornece quadros de orientação de assimilação do novo. A memória “organiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz” (OLIVEIRA, 2008, p. 16).

2.3 Academicismo e Neoclassicismo

Em meados do século XIX, o sistema acadêmico tradicional introduziu métodos que consagraram a arte como resultante de um modelo diferente do artesanato das guildas. Tal modelo tendia a teorizar, pensar e ensinar a arte por meio de sistematização, desconsiderando os atos de criatividade e liberdade individual do artista.

Alguns autores tratam o academicismo como o método consolidado na Academia Real de Pintura e Escultura fundada em Paris em 1648 por um grupo de pintores que mantinham um método de ensino sistemático e hierarquizado. A partir de então, seu sucesso teria se estendido para a fundação de inúmeras outras escolas de arte em diversos países para a evolução das correntes barroca, neoclássica e em partes da romântica. Outros, já preferem atribuir ao academicismo um estilo particular de pintura que se criou no âmbito das

academias. Tais academias nasceram no intuito de substituir o artesanato feito nas guildas, para defender a ideia de que a arte poderia ser ensinada e sistematizada. Porém, a visão mais propagada entre os autores a respeito do academicismo, remete à arte que foi produzida propriamente no século XIX em meio às técnicas e métodos das academias, não havendo espaço para a criatividade e originalidade de criação individual³.

Segundo Cavalcanti (1969) chama-se arte acadêmica ou academismo, porque os princípios estéticos baseados na forma do classicismo Greco-romano foram transformados em métodos e em procedimentos didáticos adotados pelas academias de arte, ditas oficiais, existentes na Europa e posteriormente no Brasil, em decorrência da Missão Artística de 1816 que tinha por finalidade instituir o ensino oficial das artes no país, no período de D. João VI, por meio de artistas neoclássicos.

Os artistas que articularam esse sistema na Academia Imperial de Belas Artes influenciaram na realização de algumas exposições e atribuição de prêmios aos alunos, abrangendo inicialmente, toda uma primeira geração de artistas brasileiros, e desenvolvendo posteriormente uma crítica da arte necessária para o desenvolvimento artístico no país. (DIAS *apud* BARCINSKY, 2014, p. 137). Porém, esta crítica da arte estaria ligada também a aspectos políticos, visto que o grande financiador dos artistas e de suas obras, à época, viria a ser o poder monárquico.

O financiamento de artistas que se consolidou ainda mais no Segundo Reinado com D. Pedro II fez com que a arte, durante muito tempo na historiografia, fosse considerada como acessório de propagação de uma identidade nacional. No entanto, longe de ser apenas uma ilustração de história e acontecimentos, a arte é também reflexo do cenário político vivenciado e permeado por interesses e jogos de poder. É possível perceber nas produções artísticas e na história dos artistas embates e antagonismos.

Dentro do universo dos artistas existiam disputas, as quais sempre estariam em jogo quem melhor representasse as propostas que a monarquia pretendia fazer-se expor, propagar-se. A arte encontrava seu espaço nas instituições públicas e os artistas que aqui se formavam se empenhavam para representar uma jovem nação numa busca insistente de traçar uma identidade visual.

Dessa forma, a maior parte da historiografia ressalta a arte desse período com composições e técnicas convencionais, inspiradas no equilíbrio da composição, harmonia, no

³ Academicismo <http://www.bepeli.com.br/artes/arte_academica/arte_academica.html> Acesso em: 15 jul. 2016.

colorido, e de formalidades de temas, destacando o heroísmo, temas históricos e de pintura de gênero:

Tanto na escultura quanto na pintura, o neoclassicismo ou academismo estabeleceria também convenções em relação aos temas a serem representados pelos artistas: Os temas recomendados são geralmente os da mitologia grega e da história da Grécia e de Roma antigas, idealizados ou sob sentimentos grandiloquentes e heroicos, conforme o caso. O tratamento dado aos temas históricos contemporâneos, inclusive os retratos, obedecem à mesma orientação. Os temas prosaicos do cotidiano, despidos do pretígio do passado e pouco suscetíveis à idealização, foram praticamente excluídos (CAVALCANTI, 1969, p. 123).

Pela regra acadêmica, à arte caberia apenas aos bons pintores que seguissem as regras postas, tanto estéticas, como de temas, e aos artistas que fugissem a esse patamar eram reduzidos e segregados pela crítica. À arte não caberia os temas do cotidiano, e a liberdade de criação estava fora desse âmbito (mas isso não significa que não ocorressem, apenas não condiziam ao modelo em questão).

Cavalcanti (1969) diz que não demorou muito para que nas duas últimas décadas do século XIX essa ortodoxia neoclássica começasse a ser maculada por meio de temáticas evidenciadas pelos artistas de tendências românticas e realistas, porém, quanto aos valores da forma e cor, permaneceram convencionalmente academicizados. Os interesses de alguns artistas voltaram-se para temas nacionais, históricos e contemporâneos, executavam temas realmente brasileiros, de inspiração nativista. Um artista que fixou cenas e tipos do povo brasileiro foi o pintor paulista Almeida Júnior (1850-1899), que retratava cenas da população rural e foi um dos primeiros artistas a tentar captar e fixar, sob sugestões impressionistas, a luminosidade atmosférica da natureza brasileira, também era um pintor ligado à estética de cunho realista.

Percebe-se que a pintura acadêmica esteve como participante de um projeto divulgador brasileiro que utilizou a arte como forma propagandística do período, mas segundo Rafael Cardoso (2007) nem toda a produção artística do Império enquadrava-se no esforço de garantir a ordem imperial. Para o autor, os discursos que permeiam as obras de arte de caráter histórico, e também as motivações das encomendas de quadros, ajudam a elucidar aspectos de uma relação entre os artistas nacionais e a arte propriamente dita.

É inegável que no século XIX a arte pictórica recebeu uma instância privilegiada de representação e muitos artistas se consagraram e receberam grande renome no dirigismo da arte acadêmica, como foi o caso de Victor Meirelles e Pedro Américo. No entanto, existiram outros pintores que apesar de não ganharem renome como estes, já estão rememorados em sua

participação pela historiografia, é o caso do pintor Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello, e inclusive irmão e discípulo de Pedro Américo. Isso nos faz refletir acerca da participação de pintores que apesar de não terem sido rememorados da mesma forma que os anteriores, estiveram presentes no processo de construção do neoclassicismo no Brasil e que também contribuíram para um processo de leve mudança dos modelos artísticos anteriormente em voga. Com a transgressão sutil dos artistas brasileiros em relação a ortodoxia neoclássica, é revelado os primeiros indícios de conscientização artística do brasileiro. “O academicismo eclético, eivado de tendências românticas e realistas coincidem no plano histórico, com os nossos primeiros e incertos passos no caminho da industrialização” (CAVALCANTI, 1969, p. 6).

2.4 O Artista Aurélio de Figueiredo

Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello, mais conhecido como Aurélio de Figueiredo, por assim assinar grande parte de suas obras, foi pintor, escultor, jornalista, escritor e caricaturista. Nasceu em 1854, na cidade de Areia, na Paraíba, e no decorrer de sua vida esteve cercado de um ambiente familiar voltado para as Artes.

Cursou seus estudos na Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, e em 1876 após concluir o curso oficial, viajou para a Itália, onde estudou alguns anos em Florença sob a supervisão de seu irmão Pedro Américo. Conforme noticiou o jornal *Gazeta de Notícias*, no dia 27 de agosto de 1875, no vapor Poitou, Aurélio de Figueiredo partiu para Florença, no intento de aperfeiçoar-se na pintura: “Partiu hontem para Florença, no vapor Poitou, o Sr. Aurélio de Figueiredo, irmão do nosso distinto pintor Pedro Américo. O Sr. Figueiredo, talento muito notável já vai estudar e aperfeiçoar-se na pintura”⁴.

Nesta empreitada, juntamente com o artista Décio Villares, Aurélio de Figueiredo deu sequência a seus estudos. Na época, as notícias corridas notabilizaram seu progresso, encarregando de projetar os dois artistas, com grande potencial para a arte nacional.⁵ Tal posicionamento percorria na intenção de manifestar ao público os caminhos que os artistas da mocidade brasileira estavam a seguir.

⁴ *Gazeta de Notícias*, Sábado 28 de Agosto de 1875.

⁵ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, quarta-feira, 19 de dezembro de 1877.

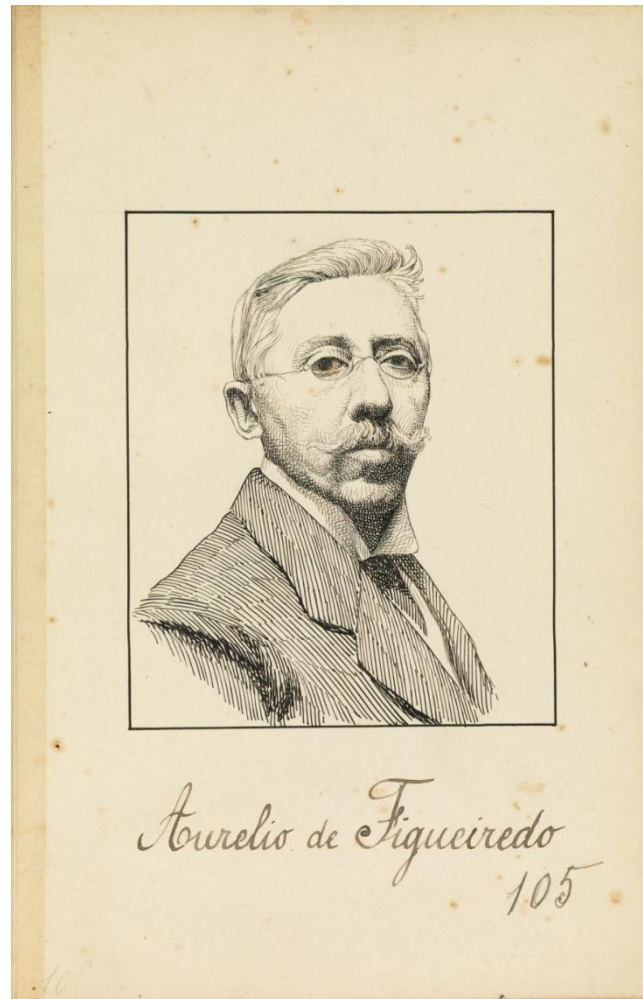


Figura 6: Imagem do artista Aurélio de Figueiredo - 1 des. :pb.

Fonte: Garnier, M.J. Sonetos brasileiros (edição completa): desenhos dos sonetos. p. 105. Acervo da Biblioteca Nacional

Em 1878, finalizados os estudos, Figueiredo retornou ao Brasil e foi visto como um artista de merecimento, devido ao desempenho de seus estudos em Florença, como consta na notícia abaixo:

Artista de merecimento – Entre os passageiros chegados ultimamente da Europa, veio o Sr. Aurélio de Figueiredo, nosso compatriota, filho da província da Parahyba e irmão do celebrado pintor Pedro Américo, e volta a sua pátria depois de ter completado os seus estudos de pintura e sciencias accessorias na Italia, e frequentado as academias de Bellas-Artes da França e Hespanha. Moço muito estudioso e de reconhecimento mérito, obteve elle sempre distincção honrosa entre seus companheiros de curso, pelo aproveitamento com que estudara. Muito estimaríamos que fosse elle encarregado de alguma pintura afresco em nossos templos ou edifícios públicos, para melhor apreciarmos o seu merecimento artístico⁶.

⁶ Jornal do Recife, Quinta-feira, 10 de outubro de 1878.

Após voltar para o Brasil, retornou ao Rio de Janeiro e continuou a trabalhar em novos quadros. Casou-se com a filha do Barão de Capanema e logo depois retornou a fazer novas viagens e exposições, incluindo a Europa, Repúblicas do Prata (atual região da Argentina) e Montevideú, onde foi apreciado pela crítica de arte. Ali foi convidado pelo General Santos para pintar seu retrato, pelo qual foi muito elogiado pela alta qualidade de sua composição.

Em 21 de maio de 1890, participou de um concurso literário, aberto pelo *Correio do Povo* em que ganhou primeiro lugar na prosa, ao escrever o romance *O Missionário* recebendo premiação em dinheiro.⁷ Além da carreira pictórica, Aurélio de Figueiredo também escrevia poemas e sonetos, que muitas vezes eram publicados nos periódicos da época.

Os trabalhos de Figueiredo estavam cada vez mais requisitados e prestigiados pelo público. Em junho de 1890 expôs no Rio de Janeiro a tela que representava a libertação do Amazonas:

Ainda não há muito abria-se com a data comemorativa de maio, o pavilhão do largo de S. Francisco de Paula, onde o inteligente e aplicado Sr. Aurélio de Figueiredo tem exposta a sua vasta tela representando a libertação do Amazonas. Além desse quadro de grandiosa composição, a improvisada galeria exhibe numerosos outros trabalhos do mesmo Sr. Aurélio e de outros pintores, que oferecerão brilhante companhia aos magníficos trabalhos do colega (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 08 de junho de 1890).

Naquela época, foi notável o volume de encomendas das obras de Figueiredo, e seus trabalhos foram muito elogiados por maior parte da imprensa, como exemplifica a notícia do Jornal do Comércio de 1891, em que o artista pintara um estandarte encomendado pelo Clube dos Democráticos:

Na casa *Preço Fixo* está exposto o estandarte do clube dos Democráticos, pintado pelo Sr. Aurélio de Figueiredo. É um riquíssimo trabalho, representando uma mulher vestida de República, cercada de nuvens, borboletas, etc. Sobre a lança do estandarte repousa uma grande águia, gravada em prata e ouro pelo Sr. Antonio Ribeiro e cercada de belíssimas ornamentações, feitas pela casa Sucena. Os *Democráticos* irão amanhã busca-lo à rua do Ouvidor, com luzido prestito e atordoador Zé Pereira. (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 07 de fevereiro de 1891).

Em 16 de setembro de 1891 o artista realizou breve exposição na Escola de Bellas Artes no Rio de Janeiro, encerrando em 25 de outubro de 1891.⁸ Quanto ao estilo do artista em pintar paisagens, há relatos que, à época, Aurélio de Figueiredo tenha sido considerado um excelente contemplador da natureza, no entanto, apesar de todo rigor formal, o artista apresentava um jeito próprio de pintar:

⁷ Gazeta do Norte, 21 de maio de 1890.

⁸ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1891.

Aurélio de Figueiredo é com efeito, o mais original dos nossos paisagistas: ninguém como ele enfrenta o verde cru dos nossos panoramas de atmosfera límpidas e de longe tão vivos quase como o primeiro plano. Parece-nos entretanto que o artista carrega mais a sua impressão, em prejuízo da perspectiva e do bom efeito. Um modo seu está marcado decididamente no pincel de paisagista, e o artista pode gabar-se disto como raros outros. Quer-se nos afigurar, porém, se permite que o digamos que esta qualidade precisa um pouco mais educar-se. (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1891).

“Digamos que esta qualidade precisa um pouco mais educar-se” (Idem), nesta fala é perceptível que por mais que o pintor tentasse dar liberdade a algumas de suas composições, os favoráveis do rigor formal, não deixavam escapar tal crítica ao artista.

Além de pintar temas acadêmicos históricos, há relatos de que Aurélio de Figueiredo vez ou outra fugia à rigidez dos temas de literatura e história e, em seus momentos livres, dedicava-se “ao livre curso da graça e à maestria do seu gênio interpretativo” (LIMA, 1963, p. 851).

Herman Lima (1963, p. 851) ressalta que “a Aurélio de Figueiredo, sacrificado como foi pelo academicismo em moda, não faltava espontaneidade nem uma palheta variada e brilhante.” E segundo Gonzaga Duque:

Não obstante predileção pelas alegorias e telas decorativas o seu sentimento estético abrange mais vasta extensão. A facilidade de pintar, o viço do talento dão-lhe ensejo de trabalhar muito, ora em composições, ora em quadros de gênero, já em paisagens, já em natureza morta, ou em pequenas fantasias a pincel (*apud* LIMA, 1963, p. 851).

Outra característica de Figueiredo é seu destaque na caricatura, seu caráter inovador chama atenção, no entanto, sendo ele sempre atrelado à Academia: “dotado ao mesmo tempo de *vis satírica* e de finura interpretativa, Aurélio de Figueiredo revela-se desde então um mestre da arte do *caricare*, originalíssimo e pessoal, muito embora continue como continuará, filiado à escola francesa, de pleno fastígio na época” (LIMA, 1963, p. 857).

Assim como Aurélio de Figueiredo, existiam outros artistas que naquele momento transmitiam pequenos sinais do “novo”, porém, as concepções acadêmicas por serem muito fechadas, excluía qualquer possibilidade de invenção. Motivo pelo qual algumas de suas produções possuíam as características requeridas pelo academicismo neoclássico.

Ao tratarmos a relação da subvenção que algumas de suas obras recebiam, percebe-se que alguns de seus quadros foram financiados pelo poder público. Em 18 de setembro de 1891, Figueiredo pede auxílio pecuniário para executar um quadro de história pátria

(Tiradentes) à comissão de fazenda⁹. Este quadro foi inaugurado na exposição em 10 de abril de 1892, na rua Barão de Capanema, número 1 e nomeado como *Suplício de Tiradentes*, ficando exposto do dia 10 ao dia 12, das dez horas da manhã às quatro da tarde:

O quadro compõe-se do vulto altivo de Tiradentes, sereno, com os cabelos crescidos, e de mais dois personagens, Frei José Maria de Jesus Desterro e o carrasco Capitana. Estão todos sobre o estrado onde foi erguida a forca. O padre, tendo na mão o crucifixo, que mostra a Tiradentes com os olhos devolvidos ao céu, mostra a resignação de mártir em prol de uma causa, o carrasco, o inflexível carrasco oculta com as mãos o rosto: chora, contra os seus hábitos. [...] (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1892).

Por se tratar de um quadro histórico, não possuía muita variação de coloridos, mas possuía uma simplicidade sem variedade de matizes. O artista preocupou-se em demonstrar a expressão de fisionomia dos personagens que figuram a tela, os quais o pintor, sem possuir os elementos principais, quais os de reprodução fotográfica, deu tanto quanto possível a mais exata semelhança pelas descrições que deles teve. O vice-presidente da República esteve presente e demorou na visita ao quadro, e poucos dias depois a tela foi transportada para Minas Gerais.

De Ouro Preto, em 4 de maio de 1893, escreveu Aurélio de Figueiredo uma carta que possuía o título: *Impressões de viagens* em que contou suas viagens por regiões desconhecidas e inexploradas em que cada paragem foi fonte de novas pesquisas artísticas. Relatou acerca de sua ida para Minas Gerais a fim de participar dos festejos comemorativos do *mártir e herói da República Brasileira*. Contou ainda que conheceu todas as capitais e vilas do interior, porém de nenhuma cidade viu alguma similar a Ouro Preto, expôs as características da cidade e de seus aspectos geográficos que mais o chamou atenção:

Rodeada por uma cadeia de montanhas de aspecto áspero e grandioso, talhadas em linhas ora graciosas ora abruptas, e coloridas de tons verdejantes ou plúmbeos, a capital mineira se estende em uma linha ininterrupta de estreitos vales e íngremes promontórios, ora elevando-se aos ares de um soberbo grupo de construções imponentes e severas. [...] (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 4 de maio de 1893).

Ao mesmo tempo que se surpreende com a geografia do lugar, o artista se surpreende também com a arquitetura barroca da cidade, e faz menção ao trabalho de Aleijadinho na Igreja São Francisco de Assis:

⁹ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1891.

[...] Há ainda na sacristia da mesma igreja outro trabalho de escultura, devi lo ao cinzel do “Aleijadinho”: é um lavatório, sem assunto definido, mas circundado de anjos, flores, peixes e frutos, trabalho igualmente admirável, sobretudo tratando-se de um artista nacional, desconhecido e ainda por cima aleijado! (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 4 de maio de 1893).

Relatou sobre a arte de várias igrejas, mas um ponto especial chama a atenção de Aurélio de Figueiredo: a modernidade com que a cidade se equipara. A luz elétrica, o vestir-se das pessoas, os banquetes, as valsas, os fogos de artifício, tudo isso encantara o artista paraibano que saudosamente lembrara de sua cidade natal e das noites de fogos de artifício após a novena da igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Areia, na Paraíba. Porém com uma diferença: que em seu tempo de menino não havia a luz elétrica. Satisfeito de estar presente em Ouro Preto, Figueiredo comentou ufanar-se do título de cidade que era “o coração da República Brasileira”.

Já em 16 de agosto de 1893, ocorreu um leilão de pinturas a óleo e aquarelas em benefício da Exposição Geral de Bellas Artes efetuada no salão do antigo Paço da Cidade, plenamente autorizado pelo artista Aurélio de Figueiredo que foi promotor da fundação da Galeria Federal Livre.

Também pretendeu expor em São Paulo, e nesse mesmo ano, expôs na Galeria Rezende alguns quadros espanhóis: Uma paisagem de Sevilha, de Eder, alguns quadros do professor do museu de Sevilha, Bejarano, e duas paisagens¹⁰. Nesta exposição em São Paulo, “Os Paulistas vão ter as primícias de alguns quadros impressionistas, de grande valor artístico, que o conhecido artista terminou recentemente”¹¹. Intrigante é perceber que a atuação do artista Aurélio de Figueiredo não foi limitada, e que vez ou outra buscava ousar em suas obras.

O artista juntamente com seu trabalho levou o da “distinta amadora fluminense a fim de serem também apreciados, fazendo parte da coleção de ilustres amadores. Trata-se da Sra, D. Rosalia Capanema, filha do Barão de Capanema e que assinava suas obras como Zaica, pseudônimo que encobre seu nome”¹².

Nesta mesma oportunidade, Aurélio de Figueiredo foi convidado para o lugar de professor de desenho figurado da Academia de Bellas Artes, porém, recusou o convite, ficando a cargo do Sr. Belmiro de Almeida.

¹⁰ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 09 e março de 1893.

¹¹ Jornal do Commercio Rio de Janeiro, 5 de abril de 1893.

¹² Jornal do Commercio Rio de Janeiro, 3 de junho de 1893.

Em 21 de junho de 1895, Figueiredo se preparou para a realização de nova exposição, confeccionando pinturas a óleo¹³. A exposição ocorreu em Santos, juntamente com o artista Benedito Calixto¹⁴.

Assim decorria a vida do artista: dentre encomendas e exposições, seus feitos iriam eternizando-se por meio de sua palheta e algumas cores. Também foi incumbido de pintar um quadro que representasse o juramento da Constituição, pelo Marechal Deodoro da Fonseca, e nele aparecessem os retratos de Floriano Peixoto e Prudente de Moraes, além de outros personagens políticos¹⁵.

É possível notar a vasta produção do artista, no entanto, nem tudo eram glórias: um incêndio ocorrido no edifício onde funcionava o Hotel Petrópolis teria causado estragos à Galleria Belvedere, situada no mesmo local. Muitos objetos de valor foram perdidos como é o caso de diversos desenhos a Penna, originais de Adrin Marie, uma paisagem de Firmino Monteiro, um quadro de Atalaya, diversos quadros antigos, entre eles, um atribuído à Parmegianno, uma bela água forte, retrato de Stanley, pelo gravador MAcbeth Raeburu, que o clube dos repórteres havia mandado buscar, em Londres, para o salão principal. Além desses ocorridos, alguns quadros que faziam parte da exposição de Aurélio de Figueiredo estavam no meio, pois tinham sido mandados para serem emoldurados¹⁶.

Ainda no ano de 1896, a crítica de arte fala que tal ano teria sido pior que o anterior ao se tratar da produção artística, sendo alguns quadros os responsáveis por “salvar” a exposição, como era o caso dos quadros de Figueiredo. Percebe-se então que as pinturas do artista, após todos esses anos esboçados anteriormente, assumiu um caráter de respeito e admiração do público receptor.

Em 16 de junho de 1898, foi noticiada a baixa presença do público para visitar a exposição do artista. Uma possível explicação para isso foi o estilo que o artista tinha tomado:

As suas obras recentes mostram que ele está tomando uma direção nova, muito moderna, enveredando francamente pela escola idealista que está sendo abraçada por grande número de artistas notáveis da Europa. Reconhece-se que tem sempre a ideia do intuito decorativo, no modo de distribuir cores, e vê-se que procura estudar com cuidado o equilíbrio das massas coloridas.

Os seus quadros possuem grande delicadeza de cor e maneira definitivamente decorativa. Tudo isto dá-lhes um caráter que os distingue do que ultimamente se tem feito entre nós. Pode nem sempre ser a expressão da verdade, principalmente na paisagem, este afastamento dos caminhos batidos do realismo moderno e procura de um idealismo imaginoso, mas estes estudos de cores profundas, de sutilezas

¹³ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1895.

¹⁴ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1895.

¹⁵ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro 21 de julho de 1896.

¹⁶ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro 31 de agosto de 1896.

atmosféricas, de motivos fantasiosos, revelam sentimento da cor e convicções e um artista que vê as coisas a seu modo e tem coragem de externá-las francamente. (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 16 de junho de 1898).

Depois de tais características, o Jornal do Commercio faz um apelo à população para que visitasse sua exposição e que tal artista poderia ainda ser uma “glória”, mas para isso, “precisa que seja animado, auxiliado e que seus esforços sejam encorajados, para que suas obras recebam o reconhecimento que tem direito” (IDEM, 1898).

Após o apelo, a exposição passou a ser regularmente visitada, havendo também vários compradores de suas obras: tendo um amador adquirido o quadro número 9, paisagem, *A ilha do Governador*¹⁷. Em outro momento, foi adquirido o quadro n. 62 intitulado *Funções no Circo*, o quadro número 55 intitulado *No Jardim* e o de número 42, representando a *Pedra do Harpoador*, e o de número 63, intitulado *Praia do Harpoador*.¹⁸ Tal exposição foi encerrada no domingo, dia 10 de junho de 1898 às cinco horas da tarde¹⁹.

Em telegrama do serviço do Jornal do Commercio, datado: Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1907, é anunciado uma exposição no Rio de Janeiro em que Aurélio de Figueiredo representara um baile o qual se inspirou nas festas que ali se realizaram e por iniciativa do ex ministro da fazenda, Dr. Leopoldo Bulhões, em homenagem ao ministro Americano Elihu Root:

Foi inaugurado hoje, na Escola de Bellas Artes, o quadro do pintor Aurélio de Figueiredo representando um Baile na Ilha Fiscal, o qual foi inspirado nas festas que ali se realizaram por iniciativa do ex- ministro da fazenda, Dr. Leopoldo Bulhões em homenagem ao ministro americano Elihu Root (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1907).

¹⁷ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1898.

¹⁸ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1898.

¹⁹ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 8 de junho de 1898.



Figura 7: Aurélio de Figueiredo, pintando seu quadro – O Baile da Ilha Fiscal. Fotografia, 1 foto: : gelatina, p&b; ; 11,2 x 8 cm em folha: 21,5 x 15,5 cm. 1907
 Fonte: Álbum de Artistas p. [Foto 188] (arquivo da biblioteca Nacional)

Das inúmeras cidades que o artista esteve presente no Brasil, conseguiu bastante prestígio também especialmente em Belém e em Manaus. Aurélio de Figueiredo obteve grande repercussão nacional, e os jornais do Amazonas já noticiavam a aquisição de suas obras e exposições ocorridas no Rio de Janeiro e em outras cidades. Como demonstra, por exemplo, o telegrama enviado para Manaus, exposto no Jornal do Comércio de 22 de março de 1905: “Foi aberto o crédito de 60 contos para a aquisição do quadro de Aurélio de Figueiredo, comemorativo da proclamação da República”.

2.4.1 O artista no Amazonas

Ao tratar-se da presença do artista no Amazonas, pode-se apontar ao menos três ocasiões que Aurélio de Figueiredo esteve presente em Manaus realizando exposições: em 1888, 1907 e 1910 (PÁSCOA, 2007).

Em 1907, após passar um mês realizando exposições em Belém, decidiu seguir para Manaus. Sua vinda foi noticiada por meio de telegrama exposto no Jornal do Comércio de 2 de abril de 1907: “Seguiu ontem para essa capital o pintor brasileiro Aurélio de Figueiredo.”

Passados quatro dias, em 6 de abril de 1907, desembarca em Manaus do vapor nacional *Brasil*. Sua recepção na cidade ocorreu de forma positiva, inclusive pela elite manauara.

No dia 22 de abril de 1907 ocorreu a inauguração de sua exposição, fixada no grupo escolar Silvério Nery das oito às onze horas da manhã e das duas às cinco horas da tarde. O convite de sua exposição se deu por meio da imprensa, afirmando o artista que em razão de não ter expedido convites especiais foi à redação do Jornal do Comércio para tornar público o convite.

Ao pintor aqui instalado não faltaram homenagens e prestígios. Mesmo com a forte chuva que ocorreu no dia de sua exposição, esta não deixou de ser concorrida. Entre as pessoas presentes estavam: Dr. Paes de Andrade, Dr. Moreira Alves e seu filho, desembargador Souza Rubim, Dr. Ricardo Amorim e Exma. Senhora, Major Juvencio França e Exma. Família, Dr. Antonio Barbosa de Amorim, Dr. Americo Cesar Carneiro, Dr. Barreto Lins e Exma. Senhora, Dr. Luiz Maciel Pinheiro, D. Maria Amelia Jatahy, D. Amelia Salles e muitas outras pessoas²⁰.

O sucesso de sua exposição não cansava de ser noticiado pela mídia: “Ventos propícios tem bafejado a estrella do estimado pintor entre nós. E uma vez que o applauso é a alma do artista, Aurélio de Figueiredo deve estar satisfeito: - a sua exposição tem sido grandemente concorrida e apreciada”²¹. E mais, membros da elite amazonense se fizeram presentes no decorrer de sua exposição: Dr. Sá Antunes e família, Dr. Paes de Andrade e família, Dr. Alvaro Cavalcante, Drs. Terra de Oliveira e Freire da Silva, Moreira de Carvalho, Freire Barata e família, Inca Tapajós, Haroldo Cavalcanti, D. Maria de La Salette, D. Isaura Vieira, D. Alice Nina, Primo Monteiro da Costa, Aarão Doria, família Fortunato Prado, coronel Domingos de Andrade e senhora, Solverio Freire, Carlos Gomes, Dr. Guilherme Moreira de Carvalho, Miguel Cavalcanti, Dr. Rodrigo Costa e família, senhoritas Edelvira e Germana Carneiro dos Santos, Alípio Innocencio e família, Antonio de Freitas Pinto, D. Amelia Miranda, d. Maria de Freitas. dr. Bernadino de Paiva, Carlos Perdigão e Dr. Benicio Mello.

Dentre seus quadros expostos, podemos citar: *Cena Rústica* (pintada em Scheweismühle, Alemanha), *O Moinho*, *Busto de menina holandesa*, *O Baile da Ilha Fiscal*, *A Libertação do Amazonas* (adquirido pelo Governo do Estado do Amazonas) e *Pátio da Casa dos Conto*. (CORDOVIL, 1985, p. 24).

²⁰ Jornal do Comércio. Manaus, 24 de abril de 1907.

²¹ Jornal do Comércio. Manaus, 28 de abril de 1907.

É possível notar que durante as vindas de Aurélio de Figueiredo para o Amazonas, ocorreram reservas e aquisições de suas obras de arte, como por exemplo, os quadros solicitados pelo Governador Constantino Nery: *Cecy no banho*, *Rio Secco*, *Riachuelo no ancoradouro*, *Rapto na roça* e *Crepúsculo na Tijuca*²².

Segundo a biografia do artista, escrita por sua filha Heloysa Figueiredo Cordovil, foram-lhe oferecidos diversos banquetes, almoços e recepções por parte dos Governantes e de seus conterrâneos. Cabe aqui ressaltar o banquete de almoço ofertado no dia 28 de abril de 1907 por seu conterrâneo residente no Amazonas, Major Juvênio França, ocorrido em sua casa, situada à época na Praça da Saudade, número 11, com a presença de personalidades importantes incluindo coronéis, deputados, senadores, desembargadores e jornalistas. Nesta ocasião, o Dr. Cavalcante Mello proferiu-lhe um discurso que enaltecia a qualidade de seu trabalho e Aurélio de Figueiredo, após ser aplaudido, agradeceu, proferindo um longo discurso e, após, recitando um inspirado soneto de sua autoria.

O Jornal do Comércio de 29 de abril de 1907 publicou tal discurso na íntegra e nos permite observar, conforme a fala do artista, as suas concepções políticas e sua relação com a arte. Aurélio de Figueiredo viu necessidade de que os governos tanto Estaduais como Federais, à época, tomassem conhecimento da necessidade de se apresentarem aos olhos do mundo moderno:

[...] nossos governos, tanto Federal como os Estaduaes, se compenrem bem de que já é tempo de nos apresentarmos aos olhos do mundo moderno – não mais como um paiz exotico e incompreensível, depositado egoísta de fabulosas riquezas aferrolhadas e trancadas a 7 chaves, mas como um povo culto e de orientação segura sobre os seus grandiosos destinos, e que sabe perfeitamente que de nada lhe valeriam esses tão decantados thesouros que por tantos séculos fazemos usurariamente sepultos no subsolo da Patria, ou escondidos no âmago das nossas interminas florestas, ou ainda mergulhados no leito profundo dos nossos caudalosos rios, como jazeram, de fato, durante todo o longo e mal iluminado (para não dizer negro) período da pretenciosa e imprevidente monarchia... si não viesse, de mãos dadas, ao seu encontro, a Sciencia, como um roteiro seguro e imprescindível para a descoberta desses mais suspeitados que conhecidos thesouros, a Industria, para a sua exploração e valorização máxima, e finalmente a Arte, como supremo anhelos e esforço supremo da intelligencia na anciã de metamorphosear esses mesmos thesouros em fontes perennes do bem estar e de extasia espirituales, já que é nos momentos de goso esthetico que lhe prporciona a contemplação das produções do gênio artístico, que o espírito encontra o necessário conforto, o retemperamento indispensável para prosseguir na interminada jornada que lhe foi imposta pela lei da evolução do progresso humano²³.

Mais adiante em seu discurso, Figueiredo volta o interesse pela propaganda das Bellas Artes, pela larga difusão do ensino artístico e à proteção da Arte Nacional como responsáveis

²² Jornal do Commercio. Manaus, 24 de abril de 1907.

²³ Jornal do Commercio, 29 de abril de 1907.

para a emancipação cultural. Para isso, fala da necessidade da criação de escolas especiais de Belas Artes, onde o ensino profissional fosse ministrado em larga escala e sobre sólidas bases. No entanto, do ponto de vista de Figueiredo, essas escolas não se bastariam por si mesmas, sendo necessária a criação de museus de pintura, escultura e bibliotecas anexas, pois não se compreenderia a eficácia da primeira sem o auxílio da segunda.

Seu discurso também revela sua insatisfação em relação às Academias de ensino artístico, tomando o anseio de ampliar o ensino das artes:

Há mais a lastimar o seguinte: ao passo que dos institutos scientificos o estudante sae com a sua carreira, pode-se dizer feita, pois está completamente senhor de sua especialidade, das raríssimas escolas de ensino artístico existente no nosso paiz, exclusão apenas feita, talvez, da escola de Bellas Artes do Rio de Janeiro, nunca sahiu um artista prompto! E ninguém dirá que é porque em nossa terra há menos vocação artística do que científica: seria uma blasphemia! Cada um de vós conhece ou conheceu pelo menos um exemplar desses grandes talentos embryonarios e precoces, de que cada um dos nossos Estados é por assim dizer, um viveiro, e que infelizmente desaparecem do céu da Art-, onde apenas tiveram o ephemero brilho dos cometas, porque falharam todas as condições e circunstancias que poderiam transformar esses planetas fugitivos em astros fixos de primeira grandeza. E quantas ignoradas glorias não há por ahi dolorosamente inhumadas na valla commum das necrópoles brasileiras! (Idem)

A educação científica *versus* a educação artística também foi colocada em pauta, indagando-se do por que a educação científica ser mais apoiada que a artística e, nesse sentido, o artista acaba por denunciar o fato de que os governantes não olhariam as artes com bons olhos. Em contrapartida, não fala de todos os governantes e confere exceções aos que teriam se empenhado no engrandecimento da Arte Brasileira, como é o caso de Appollonio Zanaídes e Castro Pinto, por fim, chega a elogiar o governador Constantino Nery por dispensar interesse de proteção pelas Artes.

O uso da propaganda como meio de melhorar a situação da arte também é abordada, havendo o intento de ampliar uma classe de artistas por meio dela: “Falta-nos agora a propaganda artística, tenaz, inteligente e ininterrupta: e é para essa que eu ousou chamar a atenção de todos vós, sobretudo d’aquelles dentre vós que sois ou poderis vir a ser legisladores”²⁴.

A aspiração de uma classe de artistas, ilustrada e numerosa no Brasil seria o resultado do ideal que se referiu o artista em seu discurso. Finalizado todo o discurso acerca dos problemas das academias de ensino artístico no Brasil no período da República, demonstra

²⁴ Jornal do Commercio, Manáos, segunda- feira, 29 de abril de 1907.

apreço ao almoço oferecido, proferindo agradecimentos e no fim de todas as honrarias, o brinde segue, e o espaço abre-se à poesia. Aurélio de Figueiredo recitou este soneto:

Rio mar, Rio rei, Rio deus!

Amazonas sem par, Rio – Mar soberano,
Permite que ao rever teu solo imenso,
Eu me venha curvar, cheio de orgulho intenso
Para aclamar-te – Rei! – sendo eu, republicano!

Teu poder reconheço e me orgulho e me ufano
E sinto-me feliz... e sinto-me propenso,
Eu, livre-pensador – e aos deus sempre infenso,
Acreditar-te um deus misterioso e arcano!

Talvez nem Salomão, seus vassallos um dia
A um tributo pagar, visse andar pressurosos
Como correm a ti mil rios caudalosos!

Mas só decerto um Deus no seio ocultaria
Os mistérios e a paz dessas profundas zonas
Do teu leito sem fim, soberano AMAZONAS!
(CORDOVIL, 1985, p. 24)

Interessante perceber sua satisfação com esta terra. Posteriormente, em outras eventualidades, o artista retornou algumas vezes para Manaus e realizou exposições. Era um artista bem visto, elogiado e homenageado. Nas Vitrines da relojoaria Roberti & Pelosi, foi exposto um cartão de ouro que os paraibanos resolveram oferecer ao artista quando estivesse a bordo do vapor *Planeta*, entregue por Elviro Dantas²⁵. Era um retângulo de 230 gramas de ouro. Ao alto possuía a dedicatória: “Ao Dr. Aurélio de Figueiredo – Homenagem dos parahybanos residentes em Manáos -3-5-907.” No meio, na parte inferior, destacam-se as armas do Estado, tendo do lado esquerdo uma palheta com dois brilhantes, um rubi, uma esmeralda, uma safira e uma granada. Ao lado direito do escudo, vê-se uma mulher, representando a Pintura²⁶. Após receber o cartão, Aurélio de Figueiredo ficou emocionado, brindou as senhoritas presentes e em seguida recitou este soneto de sua autoria:

Salve! Victoria Régia!

Á illustrada Imprensa de Manáos:

Manáos formosa, esplendida cidade
Que abras ao forasteiro a larga porta

²⁵ Jornal do Commercio, Manaus, 12 de maio de 1907.

²⁶ Jornal do Commercio. Manaus, 13 de maio de 1907.

Do teu seio — esse cofre que comporta
 Mil thezouros de amor e de bondade,
 Eu que tive uma vez a felicidade
 De ver-te em era... felizmente morta,
 Me ufano do confronto, que conforta,
 Entre o que foste e o que é na actualidade
 Raros exemplos haverá na História
 De um crescendo tão rápido e brilhante
 Qual assignala a tua trajectória!
 Do egrégio céo da Patria, Estrella egrégia,
 Amazona lendária, exuberante,
 Salve! Do rio-mar, Victoria-Regia!

Aurélio de Figueiredo (Idem)

Outra notícia em voga pelo Jornal do Commercio foi referente às novas composições e criações do artista, demonstrando que Figueiredo realizava viagens não apenas no intuito de disseminar seu trabalho, porém de se inspirar e produzir em seus quadros alguns aspectos das paisagens do Brasil:

É provável, ao que ouvimos, que o festejado pintor brasileiro Aurélio de Figueiredo, prestes a embarcar para o Rio, no paquete “Brasil”, e dah para a Europa, volte ao Pará dentro de três anos com o fim exclusivo de se inspirar nas paisagens dos subúrbios de Belém, para novas e preciosas telas (Jornal do Commercio, 29 de maio de 1907).

Os trabalhos de Aurélio de Figueiredo não paravam de ser requisitados e em 25 de junho de 1907, o departamento da secção de obras municipais, concedeu autorização ao artista, selando um contrato com o pintor para a confecção de uma tela a óleo representando a adesão do Pará à República. E em notícia posterior de 29 de junho de 1907, o Thesouro do Estado efectua o pagamento ao artista: “Com a arrecadação da semana finda, o Thesouro de Estado effectua os seguintes pagamentos: Aurélio de Figueiredo [...]” (Jornal do Commercio, 29 de junho de 1909).

Relatório dos presidentes dos Estados Brasileiros – 1891 a 1930 – classificação de despesas “Importancia remetida a Aurelio de Figueiredo, por intermédio do London and Brazilian Bank Ltd, por conta de 38:000\$000, saldo de 48:000\$000 por quanto o Estado adquirio 5 quadros de produção do mesmo sr, nos termos do officio n° 169, de 14 de Maio de 1907”²⁷.

²⁷ Relatório dos presidentes dos Estados Brasileiros – 1891 a 1930, p. 58.

A outra visita de Aurélio de Figueiredo em Manaus ocorreu em 1910. O artista esteve na cidade realizando outra exposição em que concretizou novas vendas e recebeu encomendas de suas obras. Desta vez, sua vinda se deu por meio do paquete Pará, e o Jornal do Comércio noticiou: “A bordo do paquete Pará chegaram hoje do Rio o Senador Jhonatas Pedrosa e o Dr. Cândido Marianno, prefeito do Purus, o pintor Aurélio de Figueiredo [...]” (Jornal do Commercio, 10 de fevereiro de 1910).

Em 26 de fevereiro de 1910 corre a notícia da chegada do artista de forma pomposa, divulgando-o como uma figura notável e de destaque na arte nacional, tal notícia ressalta sua exposição de arte cotada de cerca de quarenta quadros: “Exposição de pintura - A 1 hora da tarde, na Biblioteca Pública, exposição de quadros do pintor patricio Aurélio de Figueiredo.”(Jornal do Commercio, Manaus, 17 de março de 1910). Além do Jornal do Commercio outros jornais da cidade noticiaram a vinda do artista, como por exemplo o Correio do Norte: “Manaus se sente espiritualmente feliz: está em seu seio esse vigoroso e requintado artista do pincel e da Lyra: Aurélio de Figueiredo, a quem d’aqui envio uma ardente saudação amistosa em nome dos homens de letras do Amazonas..”²⁸

Além de quadros, o artista possuía alguns sonetos e poesias que eram expostos nos jornais de Manaus. Dentre os seus escritos, toma-se como exemplo *Melodia Galante* publicado em 4 de março de 1910, no Correio do Norte:

Melodia Galante

A noite é profunda. Abre o palácio em festa
Deslumbrantes salões de uma pompa triumphal;
A orchestra delinea uma sonata e esta
Desfez-se em claros sons e harpejos de crystal.
Mulherzita vivaz módula grácil, lesta,
Fruindoum epigramma,
um riso musical, e um poeta galan, da Bella que requestra
Todo curvo ao ouvido, enflora um madrigal.
Como um sussurro, o riso e o farfalhar das sedas
Vão morrer no jardim. Na alfombra do arvoredo
Chora a fonte a canção das lendas olvidas.

Aurélio de Figueiredo²⁹

Levando em consideração as datas das notícias dos jornais, desde a vinda do artista até sua partida, percebe-se que Figueiredo se instalava na cidade por no mínimo um mês. Já em relação às visitas do público, às suas exposições, nota-se grande repercussão, sendo estas constantemente visitadas:

²⁸ Correio do Norte, Manaus, domingo, 27 de fevereiro de 1910.

²⁹ Correio do Norte, Manaus, quarta feira, 4 de maio de 1910.

Continua a ser muito visitada a exposição de pintura que o nosso talentoso patricio Aurélio de Figueiredo mantém aberta no salão nobre da Biblioteca. No próximo domingo será encerrada a exposição, as 5 horas da tarde, segundo nos communicou o distinto artista. (Jornal do Commercio, Manaus, 24 de março de 1910)³⁰.

Amanhã, às 5 horas da tarde, encerrar-se-á a bella exposição de pinturas do talentoso artista brasileiro Aurélio de Figueiredo³¹.

Segundo o colunista do Jornal do Commercio de 01 de abril de 1910, Octavio Durval, as exposições do artista são permeadas de curiosidade, em cada exposição que Figueiredo realizava não só em Manaus, mas no decorrer de todo o Brasil, sempre coincidia com algum movimento revolucionário propriamente anterior, ou posterior:

Tanto assim que, por tão conhecida essa coincidência, no Rio de Janeiro, todas as vezes que o notável pintor projecta uma exposição, os seus amigos, indagam aterrorizados: Vais inaugurar uma exposição? Mas diz, pelo amor de Deus, quando teremos a revolução?³².

Dentre as exposições coincidadas com tais movimentos revolucionários, Octavio Durval listou as seguintes: em 1883, depois de Aurélio de Figueiredo ter retornado de Florença, na Itália, onde concluiu seus estudos de Arte, ao realizar em Pernambuco a sua primeira exposição de pintura, na Galeria Ducasble, coincidiu com o morticínio de Jaboatão, onde foi assassinado, entre outros políticos o Barão de Cercada, quando entrava com grande comitiva na igreja, a fim de realizar as eleições para deputados gerais e no momento da abertura da exposição, a população passou em frente da Galeria com o cadáver assassinado.

Em 1886, depois de o artista ter feito uma viagem artística à República Oriental do Uruguay, realizou em Montevidéu uma importante exposição de 86 telas. O dia da inauguração coincidiu com a explosão da revolta dos *blancos* contra os *colorados*, que D. Máximo Santos era chefe, então presidente da República.

Outro fato interessante ocorreu em 1889, quando de volta ao Rio de Janeiro o artista só realizou exposição em 14 de novembro no salão de hora do Instituto Histórico Geográfico, encerrando-a imediatamente em vista do movimento revolucionário que derrubou a Monarquia.

No dia 3 de novembro de 1890, inaugurou uma exposição em seu próprio ateliê, um ano depois, deu-se o golpe de Estado em mesma data, pelo Marechal Deodoro, que a conselho do Barão de Lucena dissolveu o Congresso.

³⁰ Jornal do Commercio, Manaus, 24 de março de 1910.

³¹ Correio do Norte, Manaus, 27 de março de 1910.

³² Jornal do Commercio, 01 de abril de 1910.

Em 10 de abril de 1893, quando o artista inaugurou a exposição de seu quadro *Tiradentes no patíbulo*, encerrou-a logo, pois ocorreu a explosão da chamada revolta das fortalezas.

No prédio número 6 da Rua Luiz de Camões, situado em frente à Escola Polytechnica, em outubro de 1902, inaugurou outra exposição e neste mesmo dia ocorreu um gravíssimo conflito em frente a esse estabelecimento de instrução, tendo os policiais, a cavalo, invadido o edifício da Escola.

Em 6 de setembro de 1903 foi inaugurada uma grande exposição de artistas brasileiros, organizada por Aurélio de Figueiredo. À época, situada no antigo Paço da Cidade, tal exposição, segundo o *Jornal do Commercio*, ocorrera exatamente no mesmo dia que se deu a revolta da armada de 1893³³. E em 1910, em Manaus, ao inaugurar sua exposição, ocorreu a deposição do Governador Bittencourt. O próprio Otacvio Durval comenta ser muita coincidência tantos acontecimentos ocorrerem justamente nas exposições do artista.

Sempre que Aurélio de Figueiredo chegava à cidade de Manaus ou partia, visitava algumas redações de jornais. Na cidade, o artista foi bem quisto, fazendo questão de sempre se dirigir a redação do *Jornal do Commercio* e do *Correio do Norte* tanto para convidar às suas exposições, como para anunciar sua partida da cidade:

No vapor Maranhão segue viagem para o sul da República o Sr. Aurélio de Figueiredo, distinto pintor nacional que nesta capital expôs uma belíssima collecção de quadros. O illustre artista teve a gentileza de se despedir desta redacção³⁴.

No dia 5 de abril de 1910, o artista partiu da cidade, seguindo rumo a novas empreitadas artísticas. Nota-se que após a partida de Aurélio de Figueiredo, Manaus ainda respirava a aura de seus feitos artísticos. Na cidade, restou a lembrança de sua estadia e das obras que ficaram ao serem adquiridas pelos governantes e outros públicos.

O *Jornal Imparcial* de Manaus, de 1918, fala acerca destes dois retratos e observa-se que alguns quadros do artista Aurélio de Figueiredo sofreram danos, como foi o caso do retrato da Princesa Isabel, que foi alvo de ataque de um desconhecido como forma de protesto após a proclamação da República. O quadro recebeu golpes de punhal que estragaram a obra, sendo necessário passar por um restauro. Também o retrato de D. Pedro II passou por um restauro e ficou num departamento de instrução pública em Manaus. Muito provável que este

³³ *Jornal do Commercio*. Manaus, 1 de abril de 1910.

³⁴ *Correio do Norte*, Manaus, 5 de abril de 1910.

departamento possa ter sido a Universidade do Amazonas, à época dirigida por Astrolábio Passos, que provavelmente mandou consertar o quadro. A notícia na íntegra segue abaixo:

A arte e o Crime: Tres dias após o brado de Deodoro que proclamou a Republica, numa dependência publica de Manáos appareceu cortada a punhal num propósito affrontoso, uma tela assinada em 1888 por Aurélio de Figueiredo onde as mãos maravilhosas do artista traçaram, numa semelhança bella e precisa, o vulto Augusto da Sereníssima Senhora Dona Izabel no acto da assinatura da lei do ventre livre. O quadro despido de sua moldura está hoje no Archivo Público; já o ano passado o dr. Astrolábio fizera concertar(sic.) uma outra tela, retrato de D. Pedro II e que honra agora um departamento de Instrucção Pública. Esse gesto nobilíssimo do diretor da nossa Universidade deve ser imitado, porque é altruísmo e porque é estímulo... O quadro de Dona Izabel carece de reparos que de certo não serão dispendiosos. Será isso um desagravo contra o ódio instinctivamente criminoso dos incultos e... dos ingratos às expressões vivas da arte, da moral, do respeito...³⁵

Apesar de tal notícia afirmar como sendo a Lei do Ventre Livre a cena retratada no quadro, ao observar-se os elementos da composição percebe-se que a letras da lei estão claramente datadas de 1888, o que nos leva a acreditar que estaria retratando a Lei Áurea, ocorrida em tal ano, e não a Lei do Ventre Livre, pois esta ocorrera em 1871.

Para a cidade de Manaus, o legado de Aurélio de Figueiredo perpassou anos, em relação ao quadro *A Lei Áurea*, só passou por um restauro em 1993, pelas mãos do artista Jair Jacqmont Cantanhede que contou com a ajuda de apenas um auxiliar de restauro. A principal preocupação desse restauro foi manter a pintura original, visto que esta já havia passado por um retoque e que teria recebido modificações e para que isso não ocorresse novamente, Cantanhede realizou uma limpeza total com produtos químicos diversos e com Paraloid. O quadro possui sete metros de largura e quatro de altura, sua moldura é de estuque de gesso. Cantanhede falou em entrevista para o Jornal do Comércio acerca do processo de restauro e do que a pintura evidencia:

A tela denominada *Lei Áurea* retrata a lei votada pela Assembleia do Amazonas em 24 de abril de 1884 e a redenção total da Província em 10 de julho de 1884. De acordo com Jair Cantanhede, a pintura é típica do final do século passado e início deste, de estilo acadêmico italiano. Sua autoria é creditada ao pintor nordestino Aurélio de Figueiredo, que vem a ser irmão do famoso artista Pedro Américo. De composição original, a tela dá grande destaque às mulheres – dez delas aparecem representadas como musas da fatura, pintura, beleza, poesia, música, escultura etc. – enquanto é dado espaço apenas a três homens e uma criança. Todas as mulheres têm o rosto iluminado e utilizam vestimentas de estilo Greco-romano. Acima do quadro, a moldura apresenta um brasão com as Armas da República. Um detalhe importante: neste estilo acadêmico e com essas dimensões gigantescas, o quadro de Aurélio de Figueiredo é o único exemplar existente em prédios públicos do Amazonas³⁶.

³⁵ Imparcial, Manaus, Terça feira, 26 de Março de 1918.

³⁶ Jornal do Commercio. Manaus, 31 de outubro de 1993.

Em 1998 ocorreu uma exposição em Manaus intitulada *O regresso de Ceci*, que mostrou o processo de restauração da obra *O banho de Ceci* do artista Aurélio de Figueiredo. Ficou em exposição até 30 de dezembro de 1998. Diante de todas as notícias de jornais, pode-se perceber a trajetória de um artista que perpassou anos e que, inclusive, reserva até hoje um patrimônio para a cidade.

Percebemos neste capítulo a trajetória artística ocorrida no Brasil desde a chegada da Missão Artística Francesa, além do mais, foi abordado acerca da vida do artista Aurélio de Figueiredo e de seu fluxo artístico. Tais informações são importantes para rastrear a presença do artista principalmente em Manaus e observar traços de seu estilo, personalidade e da receptividade de suas obras pelo público, tanto nacional como local.

**CAPÍTULO 3 – AS PINTURAS DE AURÉLIO DE FIGUEIREDO EM ACERVOS DE
MANAUS**

Capítulo 3 – As pinturas de Aurélio de Figueiredo em acervos de Manaus

Em Manaus, encontram-se cinco obras do artista Aurélio de Figueiredo. Quatro delas fazem alusão a temáticas nacionalistas: *A Ilusão do Império*, também conhecida como *O Último Baile da Ilha Fiscal*, que está na Pinacoteca do Estado do Amazonas; *A Lei Áurea*, na Biblioteca Pública do Estado do Amazonas; os retratos da *Princesa Isabel* e de *Dom Pedro II* no Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas e uma de temática indigenista: *o Banho de Ceci*, também na Pinacoteca do Estado do Amazonas. Desta forma, as análises que se seguem no decorrer deste capítulo estão organizadas de acordo com o espaço onde estão alocadas. Ao longo deste capítulo é importante recordar a metodologia utilizada para o encaminhamento da interpretação das imagens estudadas. Tal metodologia foi baseada nos estudos de Erwin Panofsky, que analisa uma obra de arte levando em consideração três níveis: o primeiro nível compreende o tema *primário* ou *natural* e estão divididos em *factual* e *expressional*. Factual porque são identificadas as formas visíveis de certos objetos e expressional porque é apreendido por meio da experiência prática e familiaridade com o objeto. Panofsky assinala esse nível como descrição pré-iconográfica, onde ocorre a descrição dos motivos artísticos.

O segundo nível, compreende o tema *secundário ou convencional*, o qual permite identificar imagens que, dependendo da maneira como estejam combinadas, formam alegorias ou estórias. Neste nível é onde se liga os motivos artísticos com assuntos e conceitos.

No terceiro nível, Panofsky trata a respeito do *significado intrínseco* ou *conteúdo*, ou seja, da interpretação iconológica. É neste nível que o significado profundo da obra é revelado. Para Panofsky, “a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias”. (PANOFSKY, 1995, p. 62) Segundo ele, é a nossa intuição sintética que nos permite compreender, sob diferentes condições históricas, que as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos (Idem, p. 65).

Segundo Argan, “o grande mérito de Erwin Panofsky consiste em ter entendido que, apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer a história da arte como história das imagens” (1992, p. 51 apud PIFANO, 2010, p. 1). Ao tomar como base de análise os níveis propostos, vale ressaltar que para estabelecer as devidas conexões torna-se importante entender alguns aspectos históricos, que nos permitirão criar as ligações ao longo deste estudo e que auxiliarão na interpretação iconológica. Para a obra *A Princesa Isabel*, optou-se por seguir uma ordem metodológica mais fidedigna ao método de Panofsky com o objetivo de explicitá-lo. A razão dessa escolha se deu pelo fato de

melhor ilustrar diferentes formas da utilização do método, ou seja, tanto de uma maneira mais formal, quanto de uma maneira mais ampla, como nas outras análises das obras a seguir.

3.1 *Cecy no Banho ou O Banho de Ceci*

A variação do título da obra decorre devido à sua catalogação no acervo onde está exposta em Manaus, sendo conhecida como *O Banho de Ceci*. No entanto, há referências no Jornal do Comércio de Manaus de 24 de abril de 1907, que fazem menção a esta obra como *Cecy no Banho*. Todavia, os dois nomes se dirigem a mesma concepção artística.

Trata-se de uma obra pictórica com a assinatura do artista Aurélio de Figueiredo no canto esquerdo da tela e datada de 1900. Foi elaborada com a técnica óleo sobre tela, e o teor de seu conteúdo foi inspirado no romance *O Guarani*, de José de Alencar, que foi idealizado em 1857 primeiramente em formato de folhetim e no mesmo ano passou para livro. Posteriormente recebeu, em 1870, adaptação para ópera. *O Guarani* denota aspectos nativistas que à época estavam em voga, tais aspectos tinham por intuito disseminar uma homogeneidade das características nacionais, ressaltando também aspectos exóticos e particulares da região brasileira.

Segundo Páscoa (2013, p. 86) “Il Guarany foi uma das obras artísticas no século XIX que mais se relacionou ao sentimento nacionalista naquela etapa de formação da identidade brasileira”. Inspirou também outros artistas, como o italiano De Angelis, que elaborou um painel parietal para o Teatro Amazonas, tendo por base a ópera de Carlos Gomes, em que a cena retratada evidencia a jovem Ceci sendo salva pelo índio Peri após um incêndio que acometeu a casa onde a moça morava.

Peri e Ceci são os personagens centrais da trama de Alencar. Ceci era uma menina de dezoito anos, de beleza incomparável, filha do fidalgo D. Antônio Mariz, influente no poder de terras. Peri é descrito como um índio destemido e corajoso que se aventurava nos perigos das matas para que nenhum mal acontecesse a Ceci, figura pela qual nutria sentimentos de amor.

Voltando-nos para a obra de Figueiredo, podemos perceber que no primeiro plano há a presença de duas figuras humanas femininas e de um pássaro. Uma dessas figuras femininas possui a pele clara, cabelos longos e loiros, os olhos estão direcionados para a esquerda e suas mãos cobrem os seios e partes íntimas. A dinâmica dos movimentos idealizados pelo artista nos conduz à ideia de que a personagem estava a vestir-se. O tecido de sua veste transmite a

ideia de leveza e pureza. Comparativamente com a obra de Alencar, percebe-se que a figura em questão trata-se de Ceci, descrita no romance com as seguintes características:



Figura 8: Francisco Aurélio de Figueiredo. O Banho de Ceci. Óleo sobre tela 1,63x1,23. 1900. Pinacoteca do Estado do Amazonas. Restaurado

Os grandes olhos azuis, meio cerrados, às vezes se abriam languidamente como para se embeberem de luz, e abaixavam de novo as pálpebras rosadas.

Os lábios vermelhos e úmidos pareciam uma flor da gardênia dos nossos campos, orvalhada pelo sereno da noite; o hálito doce e ligeiro exalava-se formando um sorriso. Sua tez alva e pura como um froco de algodão, tingia-se nas faces de uns longes cor-de-rosa, que iam, desmaiando, morrer no colo de linhas suaves e delicadas. O seu traje era do gosto o mais mimoso e o mais original que é possível conceber; mistura de luxo e de simplicidade. Tinha sobre o vestido branco de cassa um ligeiro saiote de riço azul apanhado à cintura por um broche; uma espécie de arminho cor de pérola, feito com a penugem macia de certas aves, orlava o talho e as mangas; fazendo realçar a alvura de seus ombros e o harmonioso contorno de seu braço arqueado sobre o seio. Os longos cabelos louros, enrolados negligentemente em ricas tranças, descobriam a fronte alva, e caíam em volta do pescoço presos por uma rendinha finíssima de fios de palha cor de ouro, feita com uma arte e perfeição admirável. A mãozinha afilada brincava com um ramo de acácia que se curvava carregado de flores, e ao qual de vez em quando segurava-se para imprimir à rede uma doce oscilação. Esta moça era Cecília (ALENCAR, 1996, p. 18).

A segunda personagem é representada por uma figura feminina de pele escura e longos cabelos trançados, também de cor escura. Possivelmente a moça representada trata-se de Isabel, prima de Ceci, que costumava acompanhá-la nos banhos de cachoeira, os quais geralmente ocorriam nos dias de domingo. Suspeitavam que a moça poderia ser fruto de D. Antônio (pai de Ceci) com uma índia, como podemos perceber na catalogação dos personagens do romance: “D. Isabel, sua sobrinha, que os companheiros de D. Antônio, embora nada dissessem, suspeitavam ser o fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia que havia cativado em uma das suas explorações” (ALENCAR, 1996, p. 9). Neste sentido, provavelmente o artista tenha utilizado dessas informações para retratar tal personagem, dando ênfase à moça com as características indígenas. Algumas características físicas de Isabel também podem ser confirmadas em trechos do romance *O Guarani*, em que a destaca como uma moça de face morena: “Cecília aproximou-se sem ser vista, e estalou um beijo na face morena de sua prima” (ALENCAR, 1996, p. 103).

Quanto ao segundo plano da imagem, nota-se uma floresta de vegetação densa, tal floresta também denota uma fidedignidade ao romance de José de Alencar. Na cena XI intitulada *No Banho*, a jovem moça Ceci está a banhar-se no rio com Isabel, enquanto Peri as vigia num raio de proximidade, para garantir que nenhum mal acontecesse a Ceci. No entanto, Peri acaba se confrontando com índios de uma outra tribo (ALENCAR, 1996, p. 45).

Observa-se na pintura de Figueiredo, a fusão de aspectos simbólicos com cenas do romance. O próprio título *Ceci no Banho*, atribuído pelo artista, já faz menção ao que se passa na cena retratada. As expressões das moças na tela de Aurélio de Figueiredo são de admiração e espanto. A cena em questão faz menção a um episódio do romance em que Ceci está a vestir seu traje de banho, escondida em um arbusto, corando de vergonha ao imaginar que,

porventura, alguém pudesse vê-la em tal situação. No entanto, a moça é surpreendida com a seguinte cena:

A inocente menina tinha vergonha até do raio de luz que podia vir espiar o tesouro de beleza que ocultava a cambraia de suas roupagens. Assim, foi depois desse exame escrupuloso, e ainda corando de si mesma, que começou o seu vestuário de banho. Mas quando o corpinho da anágua caindo, descobriu suas alvas espáduas e seu colo paro e suave, a menina quase morreu de pejo e de susto. Um passarinho, escondido entre as folhas, um gárrulo travesso e malicioso, gritara distintamente: — Bem-te-vi! (ALENCAR, 1996, p. 44).

É exatamente esta cena que o artista escolheu para pintar. O pássaro retratado possui precisamente as mesmas características de um Bem-te-vi. Nos banhos de rio, Isabel e Ceci tinham o hábito de substituir suas roupas por trajes de banho: “Entretanto Cecília e sua prima tinham o costume de banhar-se vestidas com um trajo feito de ligeira estamenha que ocultava inteiramente sob a cor escura as formas do corpo, deixando-lhes os movimentos livres para nadarem” (ALENCAR, 1996, p. 41).

Simbolicamente, a vestimenta de Isabel faz alusão a um plano mais terrestre, visto que a cor vermelha de sua roupa é concebida com tal interpretação a partir da tradição artística, enquanto que Ceci lembra um plano mais espiritual, de divindade, pois esteticamente é retratada por Figueiredo com a vestimenta evidenciando as curvas de seu corpo e com um penteado de ninfa, o que se assemelha às composições clássicas do Renascimento, como por exemplo, em *O Nascimento de Vênus*. Já no romance, ao descrever Ceci, Alencar sempre evidencia as características de divindade:

Os longos cabelos louros, enrolados negligentemente em ricas tranças, descobriam a fronte alva, e caíam em volta do pescoço presos por uma rendinha finíssima de fios de palha cor de ouro, feita com uma arte e perfeição admirável (ALENCAR, p. 1996, p. 18).

Warburg em *O Nascimento de Vênus* e a *Primavera* de Sandro Boticelli, nota que algumas características podem se repetir em determinados casos, por exemplo, ao comparar as obras de Boticelli e Leonardo que retratam Simonetta³⁷ como deusa: “As duas mulheres têm um penteado de ninfa imaginário, a massa dos cabelos divididos ao meio, em parte está recolhida em tranças ornadas em pérolas, em parte desce livremente pelas fontes e pela nuca”.

³⁷ Simonetta Vespucci serviu de modelo para as obras de Boticelli, ficou conhecida como o ideal de beleza do Renascimento. Foi casada com Marco Vespucci e acredita-se que ela tenha sido amante do irmão mais novo de Lourenço Medici.

E ainda completa: “Uma madeixa de cabelos flutua livremente para trás, sem qualquer movimento do corpo” (WARBURG, 2012, p. 77).

A repetição de características da ninfa traz à tona uma reflexão desenvolvida por Warburg em relação à noção de *Pathosformeln*:

As representações pictóricas de Ninfas por artistas como Botticelli e Ghirlandaio eram para o historiador hamburguês muito mais que meras citações visuais de elementos da cultura antiga. Elas constituíam, para Warburg, efetivas personificações do paganismo renascentista, revelando-se registros da presença de *Pathosformeln* primordiais – conjunto de posturas e gestos que, segundo ele, remetiam a condições especiais de excitação psicológica (TEIXEIRA, 2010, p. 142).



Figura 9: Sandro Botticelli, *A primavera*. (1474-1478). Têmpera sobre painel, 2,03 m x 3,14 m. Galleria degli Uffizi, Florença

Neste sentido, percebe-se então que *O banho de Ceci* tem, de alguma forma, uma relação com *A primavera de Boticelli* e *O Nascimento de Vênus*. As semelhanças com as obras de Boticelli dão-se principalmente em relação ao gestual e à referência a um amor platônico vivenciado no romance *O Guarani*, o qual a essência dos aspectos espirituais é levada em consideração.

Em Peri o sentimento era um culto, espécie de idolatria fanática, na qual não entrava um só pensamento de egoísmo; amava Cecília não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para dedicar-se inteiramente a ela, para cumprir o menor dos seus desejos, para evitar que a moça tivesse um pensamento que não fosse imediatamente uma realidade (ALENCAR, 1996, p. 36).

Em vários momentos do romance é possível notar a sublimação do amor de Peri por Ceci, e um endeusamento da sua figura. A certeza de que Ceci representava uma divindade para Peri é encontrada nestas transcrições da obra:

Para ele essa menina, esse anjo louro, de olhos azuis, representava a divindade na terra; admirá-la, fazê-la sorrir, vê-la feliz, era o seu culto; culto santo e respeitoso em que o seu coração vertia os tesouros de sentimentos e poesia que transbordavam dessa natureza virgem (ALENCAR, 1996, p. 40).

[...] Mas Peri entendia que apesar disto seria uma profanação consentir que um olhar de quem quer que fosse visse a *senhora* no seu traje de banho; nem mesmo o dele que era seu escravo, e por conseguinte não podia ofendê-la, a ela que era o seu único deus (ALENCAR, 1996, p. 41).



Figura 10: Sandro Botticelli. O Nascimento de Vênus. 1483, têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5. Galleria degli Uffizi, Florença



Figura 11: Comparativo entre *O nascimento de Vênus*.(1483) e *O Banho de Ceci*(1900) (recorte da autora)

Percebe-se que as personagens são retratadas com o corpo levemente inclinado em formato de esse (S). Os cabelos de ambas são ondulados, longos e de coloração clara. Há uma brisa que os sopra e os arremata para trás. A mão inferior mantém uma espécie de pudor enquanto a mão superior de ambas descansa no peito.

Muito provável que Aurélio de Figueiredo tenha tomado *O Nascimento de Vênus* como inspiração, por ser um quadro clássico que trata da representação de uma deusa da mitologia. Possivelmente, pretendeu enaltecer a figura idealizada de Ceci como no romance *O Guarani*. Enquanto na obra de Botticelli, a figura feminina é representada como divindade, em *Ceci no Banho*, Figueiredo representa Ceci como a deusa de Peri, ou seja, ao observarmos a presença de Ceci com características de uma deusa, percebemos a intenção do artista em unir aspectos das técnicas clássicas com o campo das ideias que se passara no romance.

3.2 A Ilusão do Terceiro Reinado ou O Último Baile da Ilha Fiscal

Na exposição permanente da Pinacoteca do Estado do Amazonas encontra-se uma tela do artista Aurélio de Figueiredo, intitulada *O Último Baile da Ilha Fiscal* de dimensões (1,80m x 0,95cm) do ano de 1903. Trata-se de um estudo preliminar de outro quadro de maiores dimensões (3,98m x 7,33m), de 1905, exposto atualmente no Museu Histórico

Nacional do Rio de Janeiro e conhecido por *O Último Baile da Monarquia*, ou *A Ilusão do Terceiro Reinado*. Segundo Eulálio (1982), no catálogo de exposição individual do artista, inaugurada no salão de Belém do Pará em março de 1907, a obra é intitulada pelo próprio pintor como *A Ilusão do Terceiro Reinado*.

A obra de Figueiredo evidencia a posição de alguns personagens que estiveram no último baile que a monarquia ofereceu em 1889 e a composição dá destaque para as questões políticas vivenciadas na época: os embates entre monarquistas e republicanos. Dezesesseis anos depois da data do baile, o cenário político serviu de inspiração para Figueiredo esboçar tais questões artisticamente. Os aspectos simbólicos colocados pelo artista na obra conduzem o observador a imaginar a Ilusão de um Terceiro Reinado que, de fato, historicamente, nunca aconteceu, em decorrência da instauração da República (retratada de maneira alegórica na composição).

Em termos históricos, o baile foi oferecido à marinha chilena e homenageava a guarnição do encouraçado *Almirante Cochrane*. A princípio, estava marcado para o dia 18 de outubro de 1889, no entanto, em decorrência do falecimento do El-Rei D. Luiz I de Portugal, foi adiado (CARVALHO, 2017 p. 256). É possível identificar nos periódicos da época, grandes especulações acerca da nova data do baile, que chegou a ser cogitado acontecer no dia 4 de novembro de 1889: “dizem que será a 4 de novembro o baile da ilha fiscal”³⁸, já outros: “dizem que o baile na Ilha Fiscal será no dia 9 de novembro”³⁹. De fato, o baile ocorreu no dia 9 de novembro de 1889. Há hipóteses de que o evento teria sido usado como pretexto na tentativa de promover uma imagem positiva da monarquia, que naquela ocasião já estava em decadência. Visto isso, os republicanos sentiam a necessidade em apressar os planos para instauração de um novo regime político.

Segundo Oliveira, os republicanos tinham o interesse imediato de estragar os planos da monarquia:

Com a promulgação da Lei Áurea a 13 de maio de 1888, a Princesa Isabel parecia ganhar popularidade e era preciso que o partido republicano agisse, afim de impedir a possibilidade de um Terceiro Reinado. Reuniu-se logo o primeiro congresso dos adversários da monarquia, confiado à presidência de Quitino Bocayuva. (OLIVEIRA, 1941, p. 255).

Alguns dias após a festa ocorreu o golpe da proclamação da república em 15 de novembro de 1889. As reações em relação ao baile foram dos mais variados, porém antes do

³⁸ Jornal do commercio, Rio de Janeiro, quarta feira 23 de outubro de 1889.

³⁹ Jornal do commercio, Rio de Janeiro, sabado 26 de outubro de 1889.

fatídico fim para a monarquia, tal festança foi assunto deslumbrante por grande parte das pessoas que queriam a qualquer custo, ter a presença na festa luxuosa. No Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, na segunda feira a 11 de novembro de 1889, é possível notar alguns detalhes deste evento. As pessoas imaginavam ser de êxtase aquela festa que caracterizava um grande foco de luz em meio à baía de Guanabara, as embarcações também possuíam focos de luzes coloridas. A barca Ferry conduzia os convidados, garbosamente enfeitada e iluminada. Os convidados estavam vestidos em trajes finos, especialmente encomendados para tal ocasião. Dizem as notícias do Jornal do Commercio e de outros jornais que, dentre os convidados, totalizou-se cerca de 3.000 pessoas. Às oito e meia da noite partiu a primeira barca, que depois fez mais cinco viagens até um pouco depois das onze da noite. O Conde D'Eu e a Princesa Isabel estiveram na embarcação que partiu depois das dez horas da noite.



Figura 12: Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo. *O Último Baile na Ilha Fiscal*. óleo sobre tela, Dimensões (1,80 x 0,95), ano: 1903.

Foto: Roumen Koynov/ Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas/SEC.

As luzes elétricas foram uma das grandes maravilhas esperadas por muitos no baile, e antes mesmo de ele ocorrer, os jornais já noticiavam tal feito: “No portão e na praça do arsenal de marinha serão assentados hoje os holofotes para a iluminação elétrica do lugar que

hão de embarcar as pessoas que foram convidadas para o baile na Ilha Fiscal⁴⁰. É neste cenário, em meio a luzes e brilhantismo que o artista assim retratou em seu quadro. Nele é possível perceber vários focos de energia elétrica, tanto nas embarcações que aparecem em meio à baía de Guanabara quanto, inclusive, dentro do palácio da Ilha Fiscal.

Voltando-nos para o estudo preliminar da *Ilusão do Terceiro Reinado*, nota-se como o artista pretendeu dispor os personagens, o que não ocorreu muito diferente na disposição dos personagens na sua obra de maiores dimensões, sendo muitos aspectos fidedignos ao estudo preliminar. Ambas as composições evidenciam o mesmo tema e estilo e é possível que Aurélio de Figueiredo também tenha se inspirado na obra de Machado de Assis, *Esau e Jacó*, que se refere ao baile (EULÁLIO, 1982). Quanto aos aspectos formais, estes possuem dois planos. O plano inferior reproduz as personalidades políticas da época, sendo dispostas em vários grupos. Nota-se também que o artista trabalhou bem a noção de perspectiva, em que as pessoas mais à frente da tela são reproduzidas em tamanho maior enquanto que as mais atrás foram reproduzidas em menor dimensão.



Figura 13: *O Último Baile na Ilha Fiscal*, óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (1,80 x 0,95), ano: 1903.(disposição dos personagens)
Foto: Roumen Koynov/ Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas/SEC

Dentre os personagens retratados, conforme fala Oliveira (1941), é possível perceber na composição algumas personalidades da época como o Marquês de Paranaguá, o Visconde e a Viscondessa de Nogueira Gama, o Barão de Capanema (sogra do artista), o Barão de Paranapiacaba, o Conselheiro Ferreira Viana, o Conselheiro Saraiva, Arsenio Cintra da Silva e Exma. Sra., Paulo de Frontin, Simões da Silva, Maestro Bevilaqua, Arthur Napoleão,

⁴⁰ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1889.

Guimarães Passos, Ferreira de Araújo do jornal *Gazeta de Notícias* dentre outras personalidades (OLIVEIRA, 1941, p. 254).

Além desses personagens, então presentes também próximos à porta principal: o Imperador D. Pedro II (fardado de almirante), a seu lado, a imperatriz D. Teresa Cristina, mais atrás o Conde D’Eu e a Princesa Isabel, o Príncipe D. Pedro Augusto, o corpo diplomático, o Ministério: Visconde de Ouro Preto, Presidente do Conselho; Franklin Américo de Menezes Dória, Barão Loureto, Ministro do Império; José Francisco Diana, Ministro dos Estrangeiros; Rufino Enéas Galvão, Visconde de Maracajú, Ministro da Guerra; José da Costa Azevedo, Barão do Ladário, Ministro da Justiça, e Lourenço Cavalcanti de Albuquerque, Ministro da Agricultura; os oficiais chilenos em honra dos quais se organizou a festa, destacando-se o Comandante Constantino Banner e o tenente João Williams (OLIVEIRA, 1941, p. 254).



Figura 14: Fotografia do quadro *O Último Baile da Monarquia* ou *A Ilusão do Terceiro Reinado*, óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (3,98m x 7,33m) de 1905.
Fonte: Dossiê do Artista Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Arquivo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

No outro plano, localizado mais acima, ocorre o aspecto alegórico. No lado esquerdo da tela nota-se a representação alegórica da república em figura feminina, que transmite a ideia de sua aproximação a leves passos e que carrega a nova bandeira do Brasil, e conforme descreve Oliveira: “Irrrompendo das nuvens, os revolucionários republicanos montados em corcéis, seguem maravilhados o seu sonho de glória, precedendo o ideal que proclamariam dias depois [...]” (OLIVEIRA, 1941, p. 254). Do outro lado da imagem ocorre uma espécie de

investidura, a Ilusão de um terceiro Reinado que nunca ocorreu. O plano alegórico que traz a figura da República acima da cena da festa anuncia ao observador as características de um ideal político contrário ao representado no plano inferior e no plano direito superior.



Figura 15: *O Último Baile na Ilha Fiscal*, óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (1,80 x 0,95), ano: 1903.

Foto: Roumen Koynov/ Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas/SEC (destaque da autora - Plano alegórico)



Figura 16: *O Último Baile na Ilha Fiscal*, óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (1,80 x 0,95), ano: 1903.

Foto: Foto: Roumen Koynov/ Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas/ SEC (recorte da autora - detalhes das alegorias)



Figura 17: Fotografia do quadro *O Último Baile da Monarquia ou A Ilusão do Terceiro Reinado*, óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (3,98m x 7,33m) de 1905. (recorte da autora)
 Fonte: Dossiê do Artista Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Arquivo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

Em *A formação das Almas*, José Murilo de Carvalho destaca os tipos de representação simbólicas dos regimes políticos que os artistas da época costumavam utilizar. Enquanto a figura da monarquia era essencialmente representada pelo gênero masculino, que configurava a própria nação, a República, em contraponto, passou a ser representada pelo elemento feminino. Tal representação feminina pretendeu firmar-se como um dos novos símbolos da República no Brasil, porém foi uma tentativa frustrada ao longo das fases dos regimes políticos republicanos. A inspiração do uso da imagem feminina para expressar tais ideais republicanos veio de Roma, onde a mulher já era símbolo de liberdade, mas foi com a república francesa que a figura feminina ganhou destaque, o primeiro selo da República francesa trazia a efígie de: “uma mulher de pé, vestida à moda romana, segurando na mão direita uma lança de cuja ponta pendia um barrete frígio. A mão esquerda segurava um feixe de armas. Um leme completava a simbologia” (CARVALHO, 2017, p. 79). Foi esta representação clássica que inicialmente foi apropriada para o Brasil, mas longe de haver uma comunidade de sentido como na França, a República brasileira sofreu algumas modificações e passou a ser representada, posteriormente, de maneira pitoresca (CARVALHO, 2017). Contudo, é na representação clássica inicial que Aurélio de Figueiredo se detém.

Em termos de composição, o plano alegórico do quadro de Aurélio de Figueiredo lembra a obra francesa de 1888, intitulada *O Sono*, de Edouard Detaille⁴¹ (1848-1912) e que também possui dois planos no qual o superior também se desenvolve de forma alegórica, é uma declaração política direta em que os jovens recrutados no plano real da imagem, provavelmente em Champaign, sonham com a vingança futura. A obra de Aurélio de Figueiredo também possui um ponto de fuga bem similar com o da obra de Edouard Detaille. Em termos de conteúdo as duas obras possuem uma característica em comum: expõem insatisfações políticas. Enquanto que a obra de Detaille mostra o descontentamento e decepção causados pela primeira década do governo republicano, a obra de Aurélio demonstra as insatisfações de uma monarquia em decadência e o desejo de uma república idealizada que colocaria fim às frustrações.



Figura 18: Edouard Detaille, *O sono*, 1888. Óleo sobre tela, 300x400cm,
Fonte: Musée D'Orsay, Paris.

Na obra de Aurélio de Figueiredo, o ponto de fuga do quadro é notado ao observarmos algumas linhas imaginárias que proporcionam profundidade e perspectiva, a maior parte delas são direcionadas para o que parece ser o alvorecer. Muito provável que o artista tenha feito isso intencionalmente a fim de denotar a transição para o novo momento político que estava surgindo, visto que era republicano convicto (CORDOVIL, 1985).

⁴¹ Detaille foi um pintor academicista francês que ficou famoso por representações de batalhas.



Figura 19: *O Último Baile na Ilha Fiscal*, óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (1,80 x 0,95), ano: 1903. (Ponto de fuga)

3.2.1. Conexão artista e obra

No canto inferior direito encontra-se a assinatura do artista como F. Aurélio, e faz menção ao seu primeiro e segundo nome. Em suas composições o artista costumava manter duas assinaturas: F. Aurélio ou Aurélio Figueiredo.

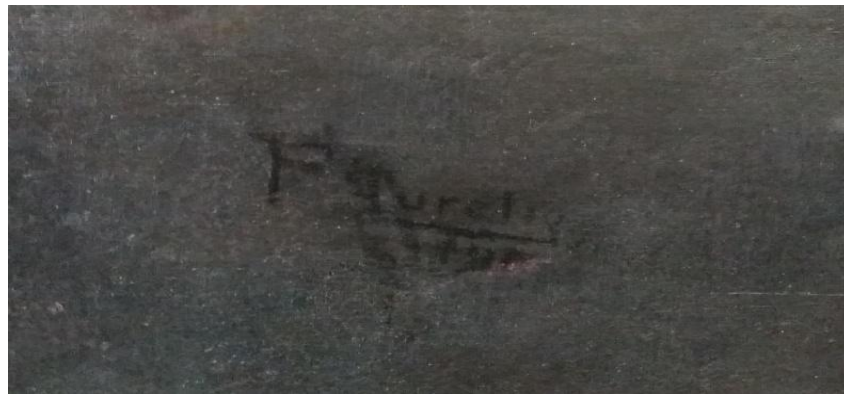


Figura 20: *O Último Baile na Ilha Fiscal*, óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (1,80 x 0,95), ano: 1903. Foto: a autora.

No canto inferior esquerdo de seu estudo preliminar, oposto à assinatura, é possível perceber o autorretrato do artista e o retrato de sua família, a mesma observação é feita em seu quadro de maiores dimensões. Podemos ver na figura abaixo, no destaque de número 1 o artista e sua esposa Paulina Capanema, mais à frente estão suas filhas gêmeas Suzana e Helena, conforme se verifica no destaque de número 2.



Figura 21: Fotografia do quadro *O Último Baile da Monarquia* ou *A Ilusão do Terceiro Reinado*, óleo sobre tela, de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Dimensões (3,98m x 7,33m) de 1905.

Fonte: Dossiê do Artista Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Arquivo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

É interessante perceber que a prática do autorretrato de artistas em composições ocorria bastante, inclusive com artistas que pretendiam retratar cenas de momentos políticos e históricos. Seu irmão, o pintor histórico Pedro Américo, também realizou tal feito ao se autorretratar na obra *Batalha do Avañy*, mesmo não estando fisicamente na batalha.

No entanto, Figueiredo não só buscou se autorretratar, como também colocou sua família na cena. Tanto Suzana e Helena, quanto sua filha mais nova Sylvia eram musicistas de formação. As apresentações das gêmeas em concursos infantis quando crianças e na mocidade eram constantes. As irmãs Figueiredo estudaram piano no Instituto Nacional de Música e depois seguiram para estudar na Europa. Suzana e Helena foram alunas de José Vianna da Motta em Berlim, e Sylvia estudou no conservatório do professor Xaver Scharwenka, que juntamente com Vianna da Motta foram dos últimos alunos de Franz Litz. Eram reconhecidas como “as notáveis filhas do artista Aurélio de Figueiredo”, pelo talento musical com alta formação técnica em conceituada escola pianística. Segundo Cordovil (1985, p. 57), uma curiosidade referente às suas filhas gêmeas era de que nos bailes por elas frequentados, a fim de diferenciar uma da outra e melhor facilitar a identificação por seus pretendentes, uma usava três cravos naturais no vestido, e a outra apenas um. É interessante perceber que o artista não poupou de retratá-las com essa característica, o que confirma algo tão íntimo e ao mesmo tempo presente numa composição que ressalta um teor bastante político. Segundo Eulálio (1982, p. 187), as crônicas sociais do tempo do artista apontam para indícios de sua participação no baile ao destacar o vestido usado por sua esposa Paulina de Capanema e que foi pintado a mão por ele. Além dessa informação, Eulálio aponta também para o fato do artista em se fazer presente na composição:

Havendo participado da festa (as crônicas sociais do tempo assinalaram o vestido de sua esposa, filha dos Barões de Capanema, pintado a mão por ele), desejou torná-la o tema central de uma composição ambiciosa que tivesse ao mesmo tempo o caráter documentário de “coisa presenciada” e a grandiosidade do gênero histórico.

Ao relacionarmos a obra do estudo preliminar, presente em Manaus, com a obra de maiores dimensões, que se encontra no Rio de Janeiro, nota-se a falta de uma de suas filhas:



Figura 22: Comparativo entre *O Último Baile na Ilha Fiscal* (Pinacoteca do Estado do Amazonas) e *a Ilusão do Império* (Museu Nacional de Belas Artes). (Recortes da autora).

Curiosamente fica a indagação de por que retratou na disposição da cena apenas uma de suas filhas enquanto que no Baile retratou as gêmeas. No entanto, ainda assim é reservado um espaço. Tais observações até então levantadas nos faz notar que Figueiredo foi um sujeito histórico, inserido num tempo onde ocorreram intensas transformações sociopolíticas devido à transição da monarquia para a República. O fato de se autorretratar e de retratar sua família nos abre à possibilidade de buscar compreendê-lo no universo que o cercou, de modo a melhor abarcar os aspectos utilizados em algumas de suas obras pictóricas e que de nos revela características do círculo social e familiar a que pertenceu.

O círculo artístico familiar de Figueiredo ultrapassou o âmbito das artes visuais e aproximou-se da música. A vida musical inserida na família Figueiredo perpassou gerações. Seu avô, Manuel de Cristo, foi maestro e seu pai e tios receberam formação musical. Daniel de Figueiredo e Tristão Granjeiro eram violinistas e faziam parte da filarmônica, Tristão Granjeiro também foi barítono, D^a Maria era mezzo-soprano dramático e a D^a Claudina, contralto. Segundo Cordovil, “Manuel de Cristo deixou uma tradição musical em todo o Norte, possuía uma orquestra completa de quarenta figuras, que era chamada para as grandes festas das capitais de Pernambuco, da Paraíba, do Ceará e da Bahia” (CORDOVIL, 1985, p. 28). Motivo pelo qual o artista fez várias viagens ao Norte do país.

Compreender a trajetória e o círculo artístico musical que permeou o cotidiano de Aurélio de Figueiredo nos faz refletir acerca de por que o artista inseria suas filhas em algumas obras de arte. Um exemplo para se tomar é do quadro *Menina ao Piano* de 1892:



Figura 23: Francisco Aurélio de Figueiredo, *Menina ao Piano*, 1892, óleo sobre tela, (60 x 90 cm). Coleção particular da família.

Menina ao Piano é uma pintura datada de 1892, na técnica óleo sobre tela e dimensões de 60cm x 90cm. O quadro possui matizes de coloridos e nota-se a riqueza de detalhes elaborados pelo artista nas cortinas e motivos dos tecidos (características sempre evidenciadas pela crítica de suas obras). A cena em questão trata-se de uma menina que se põs em frente ao piano a tocar, enquanto alguns objetos encontram-se espalhados pelo local, aparentemente esquecidos.

Segundo Heloísa de Figueiredo Cordovil (1985, p. 54), filha e biógrafa do artista, a menina retratada é sua irmã e filha do pintor, Sylvia Figueiredo, aos três anos de idade. Quanto ao cenário, percebe-se que a menina está numa espécie de refúgio artístico, talvez o ateliê de seu pai, pois nota-se um quadro atrás da cadeira de modo que possui um tecido que o cobre parcialmente, como se anteriormente o estivesse coberto por inteiro. Ao lado do piano, encontra-se a ponta de uma tela virada de costas, posta ao chão. A atmosfera que permeia o local transmite a ideia de um ambiente doméstico, por possuir um armário de louças, vasos decorativos, um relógio, cortinas, tecidos sobre as poltronas, remetendo aos estudos de panejamento. Brinquedos estão sobrepostos na cadeira e papéis espalhados ao chão. O ambiente representado está em intenso contato com a arte pictórica e musical. Sylvia encontra-se em pé e não sentada na banquetas, o que demonstra a relação mais descontraída

com o instrumento, e permite-nos observar que não se trata de uma aula particular, ou de um ambiente mais formal de ensino. É como se o ato de tocá-lo fizesse parte de seu momento de brincadeira, algo prazeroso. No entanto, a posição de suas mãos mesmo com os dedos levemente levantados, sua postura e seu olhar fixo na partitura, já denotam certa noção inicial de execução musical, apesar da idade em questão.

O piano que a menina se coloca em frente não se trata de um piano de armário, muito comum na educação doméstica do século XIX e utilizado para estudo, e sim de um piano de cauda ou meia cauda, utilizado em salas de concertos, o que comprova o tipo de relação mais próxima e aplicada que a família possuía com a música. A ideia da relação com a música que acena transmite é natural e prazerosa.

Em *Menina ao Piano* não é de se estranhar que o artista tenha representado mais uma de suas filhas em cena doméstica, provavelmente usou de nuances reais para transmitir aspectos da vida artística de sua família ao retratá-la na tela com um piano, instrumento que, como vimos anteriormente, atravessou gerações desde seu avô e que, de forma quase hereditária, foi transmitido à suas filhas. Neste sentido, *O Baile da Ilha Fiscal* não foi a única obra em que o artista ressalta nuances estreitas de sua vida e de suas concepções políticas. Na obra *Juramento Constitucional*, o artista também aparece no canto esquerdo da tela:

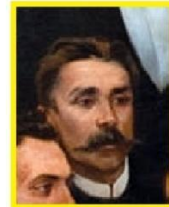


Figura 24: Juramento constitucional (óleo sobre tela). Após a promulgação da 1ª Constituição Republicana do Brasil, assumem o poder os Marechais Manuel Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto. (Destaque) Fonte: Aurélio de Figueiredo, Museu da República, Rio de Janeiro - Domínio Público, Wikicommons.

Além do *Último Baile na Ilha Fiscal* (1905), em que retrata sua família no canto esquerdo da tela participando do último baile da monarquia, e dos quadros em que representava aspectos do cotidiano familiar como em *O Caramujo* (óleo sobre tela presente no acervo da família que retrata sua filha Suzanna segurando um caramujo) e *O Copo D'água* (1893) (óleo sobre tela que retrata sua filha Helena, e que está exposto no Museu da Escola Nacional de Belas Artes), o artista em questão também buscava retratar, em suas composições históricas, escopos do feminino, como, por exemplo, na tela *A Redenção do Amazonas*.



Figura 25: Figueiredo, Francisco Aurélio de. O Caramujo. s/d. Propriedade da família Figueiredo
 Fonte: Museu Nacional de Belas Artes: Catálogo de exposição F. Aurélio de Figueiredo, comemorativo do centenário de nascimento. Outubro- novembro, 1956. Rio de Janeiro – Brasil.



Figura 26: Figueiredo, Francisco Aurélio de. O copo D'água. Óleo sobre tela. 1893
 Museu Histórico Nacional

No entanto, além do caráter intimista familiar de Aurélio, percebemos um homem político e sociável, preocupado com questões de sua época, isso refletiu em cenas de suas pinturas, porém, na medida do possível, o artista também ousava e inseria nelas técnicas que aprendia na Europa.

3.3 A Princesa Isabel

Com a morte do primeiro filho de D. Pedro II, sua segunda filha, D. Isabel, tornou-se a herdeira aspirante à futura imperatriz do Brasil. D. Isabel recebeu desde criança uma educação rígida, com intensas horas de estudos. Quando atingiu a mocidade, casou-se com Gastão de Orleans, o Conde D'Eu. Alguns autores mostram a princesa com a visão de que se identificava com as causas abolicionistas. Foi regente substituta de seu pai em três momentos (devido este ter se ausentado para o exterior do país). Em sua terceira regência temporária, assinou a Lei Áurea, a qual fez-se tornar conhecida como *A Redentora*.

D. Isabel merece atenção. Durante quase quarenta anos (1851-1889), foi a herdeira do trono, em três ocasiões. Entre 1871 e 1888, que somam três anos e meio, governou o país durante a ausência do pai, que estava no exterior. Na qualidade de regente, exerceu o considerável poder que a Constituição de 1824 conferia ao monarca. Nesse mesmo período, deu à luz à três filhos, possíveis herdeiros do trono. Os historiadores concordam que o caráter e os atos de D. Isabel foram fatores que muito contribuíram para a substituição do regime imperial pelo republicano em 15 de Novembro de 1889 (BARMAN, 2005, p. 16).

Há hipóteses de que D. Pedro II teria se ausentado do país, propositalmente, para que Isabel ganhasse autoria do ato popular da assinatura da Lei Áurea e, dessa forma, contribuísse para a transição de um possível Terceiro Reinado. O fato é que a ideia de um Terceiro Reinado foi um fracasso. A assinatura da Lei Áurea foi apenas uma forma de legalizar o que já estava acontecendo na sociedade: a redução do número de escravos devido à Lei Eusébio de Queiróz (1850) que extinguiu oficialmente o tráfico de escravos no Brasil. A Lei do Ventre Livre (1871) que tornou livres os filhos de escravos nascidos após a promulgação da mesma. A Lei dos Sexagenários (1885) que dava liberdade aos escravos ao completarem 65 anos de idade.

A partir de 1887, a situação política se complicava com o avanço do Partido Republicano, as duas correntes – os moderados e os radicais – tomavam as ruas e os jornais para pressionar pelo fim da escravidão (SCHWARCZ, 2015, p. 307). Os senhores, temendo pelo fim do regime, passavam a aumentar cada vez mais as horas de trabalho escravo. Isso resultou numa série de fugas, ataques e protestos.



Figura 27: Óleo sobre tela, de Aurélio de Figueiredo, 1888.
Fonte: Catálogo comemorativo do IGHA.

Sem entrar nos meandros desse processo complexo, parece suficiente dizer que para Isabel e seus conselheiros a única saída era se antecipar ao inevitável, mesmo porque a abolição já se realizava à revelia dos governantes, por iniciativas particulares e dos próprios escravos. Os cativos fugiam em massa, afluíam às cidades, e as autoridades eram incapazes de conter movimentos de tal monta (SCHWARCZ, 1998, p. 657).

No dia 13 de maio de 1888, foi assinada a Lei Áurea que, redigida de forma curta e direta, declarava extinta a escravidão no Brasil. No entanto, a lei teria outras consequências. Uma minoria ligada ao trono obtivera grandes perdas monetárias e desprestígios, sentindo-se frustradas, acabaram mudando para o lado dos republicanos. Em 1889, a estrutura monárquica começou a enfraquecer e na Câmara Municipal do Rio de Janeiro foi feito o anúncio da extinção da monarquia, obrigando no dia seguinte a família real a partir definitivamente das terras brasileiras.

O esclarecimento prévio acerca desses aspectos históricos que envolvem o Segundo Reinado é de fundamental importância para que se compreenda o tempo e o espaço de produção do retrato da Princesa Isabel e notar que a obra é indissociável de seu tempo, bem como, segundo Castelnovo (2006), perceber que a motivação política de um grupo pode influenciar uma geração de artistas. Foi o caso de Aurélio de Figueiredo que viveu numa época em que grandes mudanças de poder estavam acontecendo no país, e que refletiram em suas diversas obras.

Em relação ao aspecto pré-iconográfico da pintura, vê-se uma figura feminina usando um vestido claro, que contém ramos bordados. Usa uma faixa azul celeste, levemente caída sobre o seu ombro direito e que apresenta uma medalha em sua ponta final. Com o braço esquerdo, apoia-se levemente sobre a parte que compreende o vestido e a faixa. Em sua mão esquerda, segura um leque. Na parte posterior, possui um manto verde escuro, que possui ramos bordados nas laterais em cor de ouro, semelhante as do vestido. O manto desliza de maneira suave sobre seu corpo, chegando até o chão.

Seu braço direito está inclinado sobre uma espécie de mesa, a qual contém um tinteiro e uma pena e também possui um papel onde consta escrito *LEI 1888*, o qual aponta com seu indicador exatamente para as inscrições do papel. Atrás da mulher, encontra-se uma cadeira talhada em madeira com um acolchoado estampado.

A cena é retratada em um cômodo, onde possui cortinas. A parte direita da cortina encontra-se solta, enquanto a parte esquerda está presa. Ao centro percebe-se um ambiente escuro, porém não se tem clareza do que seja.

A obra *A princesa Isabel* de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, datada de 1888, representa o momento em que a já citada Princesa finda de assinar a Lei Áurea, uma vez que se apresenta em pé.

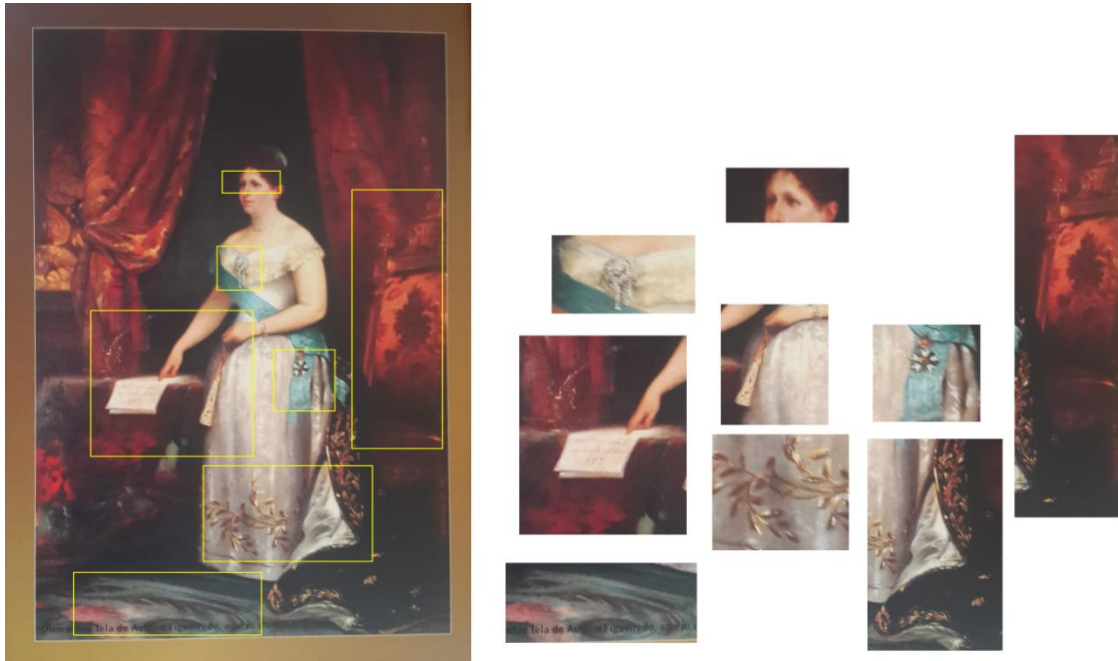


Figura 28: Aurélio de Figueiredo Óleo sobre tela, 1888. (pormenor, elementos iconográficos)
Fonte: Catálogo comemorativo do IGHA.

A cena teatral apresenta a Princesa Isabel ao centro, plenamente iluminada, ladeada à sua direita por uma mesa onde sobre ela repousa o conjunto da pena e tinteiro e a declaração onde pode ser lida, em letras legíveis *LEI 1888*. À sua esquerda está o que podemos interpretar como a representação simbólica de um trono, talhado em madeira e estofado com tecido de representações naturalísticas. Observa-se que os objetos citados, a mesa e o trono, estão muito próximos ao corpo da Princesa, dando a entender que esta acabou de se levantar, pelos símbolos do poder.

Percebe-se que o quadro de Aurélio de Figueiredo, provavelmente, foi idealizado a partir de uma fotografia da Princesa Isabel, tirada por Marc Ferrez por volta de 1887, pois apresenta uma grande semelhança, principalmente no que se refere à postura da princesa. Acredita-se que o vestido usado por ela tenha sido o traje elaborado para os momentos oficiais de suas regências temporárias. Um desses momentos foi em 1871 no juramento prestado em 20 de maio do mesmo ano (inclusive retratada pelo pintor Victor Meireles no óleo sobre tela de 1875, trajando os mesmos), outro em 1887 quando aclamada em sua terceira regência temporária e em 1888, para assinatura da Lei Áurea.

Aurélio de Figueiredo não poupou de retratá-la usando o mesmo traje na composição de sua obra. A intenção do artista talvez tenha sido teatralizar a imagem da princesa, visto que imagina um cenário além de firmar historicamente por meio de sua obra o acontecimento em questão. Constrói um cenário em volta da Princesa que nos denota elementos de poder, ao destacá-la iluminada, e a transmite ao observador como um ícone de honra e glória.



Figura 29: Coleção Princesa Isabel

Fonte: Fotografia do século XIX, editora Capivara. Foto de Marc Ferrez

O artista combina elementos sutis, porém, carregados de grandes significados, inclusive, significados políticos, ainda mais numa época que as questões abolicionistas estavam afloradas e as questões da monarquia ameaçadas pelo Movimento Republicano.

É possível notar no quadro o comportamento em cena da princesa. A leveza que desliza seu manto transmite a ideia de que acabara de levantar-se do assento que, como mencionado, pode ser visto como um trono. O fato de a Princesa estar levantada e não sentada no trono pode significar que ainda não está segura e estável no poder de regente efetiva.

A pena que descansa no tinteiro e sua mão apontando para o papel confirmam o ato finalizado da assinatura da lei que a legitimou como a Redentora da libertação dos escravos. Seu olhar escapa ao olhar do artista. A princesa em cena ainda não é a regente definitiva, por mais que se esperasse por parte da monarquia a eclosão de um Terceiro Reinado, neste momento a princesa foi apenas a regente substituta de seu pai.

Como destacado na figura 2, a Lei Áurea é evidenciada com um texto curto, realçando o que historicamente costuma-se dizer que realmente foi: “É declarada extinta, desde a data

desta lei, a escravidão no Brasil. Revogam-se as disposições em contrário” (SCHWARTZ, 2015, p. 310).

O tinteiro e a pena são objetos que foram usados para atestar o marco que, com uma assinatura, eternizara o feito. Segundo Eduardo Silva, a subscrição popular atesta que José de Seixas Magalhães, idealizador do quilombo do Leblon, teria oferecido “uma pena de ouro à princesa regente, para com ela, assinar a Lei da Abolição” (SILVA, 2003, p. 4). Para o autor:

A lista é encabeçada pelo diretor da Revista Ilustrada, o abolicionista Angelo Agostini, e traz entre seus assinantes, todas pessoas físicas, uma entidade coletiva, o “Quilombo Leblond” como aparece escrito, e que todo mundo sabia tratar-se do Seixas das malas (2003, p. 4).

Outro elemento que Aurélio de Figueiredo retrata no vestido da princesa, é a flor semelhante a uma camélia. Não seria de se estranhar que o artista a tivesse ressaltado, pois a camélia, durante o período em questão, foi o símbolo de liberdade, pelo fato de ser uma flor difícil de encontrar e cultivar, pois precisava de cuidados especiais, assim como os escravos. Era cultivada no Quilombo do Leblon, e usar uma camélia na roupa era declarar-se a favor da causa abolicionista⁴².

Ainda sobre os trajes da princesa Isabel, percebe-se que os bordados do vestido e do manto se assemelham com os do vestido original, tais bordados indicam a exaltação do café, produto que fez parte da economia que muito prosperou no século XIX. A medalha simboliza a Ordem Imperial do Cruzeiro, criada à época de Pedro I logo após a Independência do país. Esse símbolo permaneceu para honrar apenas aqueles que fossem escolhidos.

O leque representa símbolo de distinção social. O tapete possui uma estampa intrigante. Apresenta uma flor que gira ao entorno de si como uma espécie de redemoinho. Curiosamente esta estampa se faz presente em frente à princesa e nos possibilita refletir os acontecimentos políticos da época que cogitavam o “afundar” da monarquia e a instauração da República. Não se sabe se o artista de fato teve pretensão de ressaltar o fim do Império, porém, Aurélio de Figueiredo foi contemporâneo de um tempo histórico que fervilhava por mudanças, onde acontecia uma série de resistências dos escravos e investidas pela luta do estabelecimento da República, que viria, mais tarde, a enfraquecer o poder da monarquia e gerar novas configurações que resultariam no seu fim.

⁴² Mais informações em SILVA, Eduardo. As Camélias do Leblon e a abolição da escravatura. <www.casaruibarbosa.gov.br> Acesso em: 10 jul. 2015

3.4 D. Pedro II



Figura 30: Atribuído a Aurélio. De Figueiredo *D. Pedro II*. 1888. Óleo sobre tela – IGHA. Foto: catálogo do Instituto Geográfico e Histórico e do Amazonas

A obra que traz o retrato do imperador D. Pedro II, localizada no Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, durante muito tempo foi atribuída a Aurélio de Figueiredo, no entanto, em processo de restauro realizado pela Secretaria de Cultura do Amazonas, foi encontrada a assinatura de um outro artista no canto direito da tela e datado de 1888. Possivelmente, a confusão em relação à atribuição da obra se deu devido um episódio de 1918:

A arte e o Crime: Tres dias após o brado de Deodoro que proclamou a República, numa dependência publica de Manáos appareceu cortada a punhal num propósito affrontoso, uma tela assinada em 1888 por Aurélio de Figueiredo onde as mãos maravilhosas do artista traçaram, numa semelhança bella e precisa, o vulto Augusto da Sereníssima Senhora Dona Izabel no acto da assinatura da lei do ventre livre. O quadro despido de sua moldura está hoje no Archivo Público; já o ano passado o dr. Astrolábio fizera concertar(sic.) uma outra tela, retrato de D. Pedro II e que honra agora um departamento de Instrucção Pública. Esse gesto nobilíssimo do diretor da nossa Universidad deve ser imitado, porque é altruísmo e porque é estímulo... O quadro de Dona Izabel carece de reparos que de certo não serão dispendiosos. Será isso um desagravo contra o ódio instinctivamente criminoso dos incultos e... dos ingratos às expressões vivas da arte, da moral, do respeito...⁴³



Figura 31: Atribuído a Aurélio de Figueiredo *D. Pedro II*. 1888. Óleo sobre tela – IGHA (Recorte assinatura do artista) Foto: A autora

⁴³ Imparcial, Manaus, Terça feira, 26 de Março de 1918.

A obra em questão durante muito tempo foi colocada próxima à obra de Figueiredo que retrata a Princesa Isabel. As obras, no entanto, acabam dialogando entre si, visto que a figura representada do monarca é colocada ao lado de uma mesa em que repousa uma almofada utilizada para colocar a coroa, no entanto, a coroa não se faz presente na cena e denota o contexto histórico vivenciado: o declínio da monarquia. No quadro que representa a Princesa Isabel, os elementos destacados conferem ao observador a sensação de empoderamento.

Muito se esperou por parte dos monarquistas que a Princesa Isabel assumisse a regência de um Terceiro Reinado, no entanto, os fatores históricos resultaram no fim do regime monárquico.

3.5 A Redenção do Amazonas ou A Libertação do Amazonas

A obra em questão possui variações de título. Em Manaus, é conhecida também por *Lei Áurea no Amazonas* e, possivelmente é conhecida desta forma em razão das escrituras da placa fixada na moldura. Já a referência à obra como *A Libertação do Amazonas* é encontrada no livro de 1985, intitulado *Aurélio de Figueiredo – Meu Pai*, de Heloísa Cordovil. O mesmo nome também é mencionado no Catálogo de Exposições de 1956, em homenagem ao centenário de nascimento do artista onde é referido inclusive que a obra foi adquirida pelo Governo do Estado do Amazonas. No entanto, em *De um capítulo do Esaú e Jacó ao painel do Último Baile*, de Alexandre Eulálio (1982), o autor menciona que esta obra aparece na crítica conteudística de Gonzaga Duque como *A Redenção do Amazonas*.

O teor da obra faz referência ao tema do fim da escravidão negra no Amazonas. No entanto, antes de adentrarmos em seus aspectos iconográficos e iconológicos, torna-se relevante observarmos o cenário dos acontecimentos que permearam e de certa forma influenciaram seu conteúdo.

Ao longo do século XIX ocorreram várias ações emancipacionistas que deram vazão ao desejo do fim da escravidão negra no Brasil. O encaminhamento parlamentar e a definição de uma legislação emancipacionista foram alguns fatores que ajudaram a resultar na chamada abolição da escravatura. Segundo Menezes (2014, p. 2) na década de 1870, “políticos liberais já debatiam no parlamento imperial que a escravidão era um entrave ao desenvolvimento econômico e social do país.” Segundo Duque Estrada, “o que caracteriza a campanha abolicionista no Brasil é exatamente o fato de ter sido ela transportada vitoriosamente das ruas

para o parlamento” (ESTRADA, 2005, p. 54). Porém, enquanto projeto político, o abolicionismo só tomou grandes proporções a partir de 1880.

É inegável a participação popular no processo de abolição do elemento escravo no Amazonas. Segundo Renata Figueiredo Moraes (MORAES, 2007, p. 218), “um imaginário do desejo popular em torno da lei foi criado, principalmente nos momentos que a antecederam”. Contou-se com a participação de diversas esferas sociais nesse processo, no entanto, além das questões do parlamento, havia um amplo desejo, pelas classes, de extinção do elemento servil escravo.

Em meio a este cenário é interessante destacar que a imprensa foi propagadora de uma imagem de exultação ao abolicionismo nacional, a qual publicava textos de apoio pelo fim da escravidão (MORAES, 2007, p. 219). Desta forma, vários jornais de cunho abolicionista surgiram em todo o país, como por exemplo: *Gazeta da tarde*, no Rio de Janeiro, *A Tribuna Livre* em Goiás, *Ave Libertas* no Ceará, *A Província de Minas*, em Minas Gerais, o *Abolicionista do Amazonas* no Amazonas.

As opiniões acerca da libertação dos escravos eram diversas, porém, com a força do discurso popular abolicionista que se estabelecia e das reações dos escravos que se disseminavam, muitos acabaram cedendo a tal ideia. Segundo Machado (2003, p. 3), “muitos só defenderam o término incondicional da escravidão, quando se tornou impossível preservá-la em virtude das incessantes fugas dos escravos das propriedades e o apoio acentuado da sociedade para a sua eliminação”. Na década de 1880 essas questões estiveram mais afloradas em razão do desejo da população de uma solução imediata para o fim da escravidão. Dessa forma, enquanto formadora de opiniões, a imprensa exerceu forte função neste momento da história, sendo veiculadora das ideias abolicionistas em todo o Brasil:

Especialmente na década de 1880, a imprensa adquiriu um papel fundamental na difusão das idéias abolicionistas e republicanas, que influenciou não somente as elites intelectuais. Os jornais tornaram-se verdadeiras “fábricas de notícias”, “indústrias de informação” e, junto com outras instituições, atuaram no sentido de formular novos valores para uma sociedade que estava iniciando um processo de mudanças. Os assuntos políticos e o abolicionismo “ganharam as ruas” junto com os periódicos e os segmentos urbanos tiveram maior facilidade de externar as suas reivindicações (MACHADO, 2003, p. 3).

Como grande parte da população era analfabeta, as notícias se espalhavam com o famoso *boca a boca*, por meio da leitura de notícias feitas em voz alta, levando desta forma a expansão e propagação das ideias. “O aumento do público leitor ocorria em função de uma

verdadeira ‘leitura de ouvido’. Assim, as ideias abolicionistas eram difundidas mesmo para os analfabetos” (MACHADO, 2003, p. 3).

No Ceará (primeiro estado a abolir a escravatura, em 25 de março de 1884, quatro anos antes da abolição total da escravatura no Brasil), contou-se com a participação do jornal *O Libertador*, o qual procurou incentivar a sociedade a apoiar a abolição por meio de discursos inflamados que muitas vezes utilizavam-se mais da comoção e da sensibilização da sociedade.

No Amazonas (segundo estado a abolir a escravatura em 10 de julho de 1884), além da imprensa, algumas ações abolicionistas foram utilizadas, como o oferecimento de jantares visando à arrecadação de fundos para compra de cartas de alforria, a realização de bazares, dentre outras atividades.

Conforme Neto (2011, p. 4), a abolição não se deu apenas por razão de uma benevolência de alguns senhores, mas antes de tudo “foi produto de uma ampla teia de relações escravocratas estabelecidas, de interesses negociados, além das diversas implicações advindas da conjuntura econômica e social do império e da região, e que levaram a escravidão a ser aos poucos, mas progressivamente minada”.

O Amazonas neste período contava com uma população média de 1.500 cativos. Pouco quando comparado com outras áreas do Império, mas uma quantia não menos relevante. Escravos e escravas, cafuzos, mulatos, índios e brancos numa sociedade rigidamente hierarquizada, com categorias sociais bem estabelecidas. E dentre as condições que determinavam a categoria social, a posse da liberdade era essencial.

É importante ressaltar que durante a investida abolicionista no Brasil a participação feminina ocorreu de forma marcante por meio de vários movimentos e agremiações mistas como também por aquelas compostas exclusivamente por mulheres, e uma figura feminina de grande participação na luta abolicionista foi Leonor Porto, a qual exercia, em Recife, a função de costureira e modista, vestindo grande parte da elite recifense. Seu lado lutador em defesa da causa abolicionista possibilitou sua participação em diversos grupos de mesmo interesse, como, por exemplo, a associação emancipatória mista Clube do Cupim (SCHUMAHER, 2000).

À época, foi uma sociedade secreta que alforriava, defendia e protegia escravos, integrada também por Joaquim Nabuco, Tomás Espiúca, Alfredo Pinto, Numa Pompílio, João Ramos, Gomes de Mato e Manuel Joaquim Pessoa. Uma das ações dos membros que se destacavam consistia em enviar escravos para o Ceará por meio de barcaças, devido neste já ter ocorrido a abolição da escravatura (MOURA, 2004). Os membros integrantes do grupo

trabalhavam organizando as idas e vindas de escravos que almejavam a tão sonhada liberdade, levando-os onde houvera pontos seguros de destino, como por exemplo, alguns lugares do Nordeste.

Segundo Vainsencher (2009), outras mulheres estiveram na luta abolicionista, como por exemplo, Maria Amélia de Queiroz, que proferiu várias palestras públicas às quais propagava e defendia a abolição. Além do Clube do Cupim, Leonor Porto presidiu outra associação em Recife, só que desta vez composta apenas por mulheres: A Ave Libertas. Fez parte também Inês Sabino, nascida na Bahia, e posteriormente radicada no Recife, a qual retratou a questão da invisibilidade da mulher na sociedade brasileira por meio do livro *Mulheres Ilustres do Brasil* de 1889⁴⁴. Além de editar livros de poesia, Inês Sabino também contribuía para a imprensa como “*Gazeta de Notícias, O País, O tempo, Gazeta da tarde, Jornal do Brasil e também algumas revistas femininas como A Mensageira (1857-1890), Eco das Damas (1879-80) e A Família (1888-1889)*”. “Via na instrução pública a possibilidade de melhoria de vida para a parte desfavorecida. Inês Sabino também obteve uma carreira jornalística e defendia os direitos individuais dos oprimidos como indígenas, escravos e as mulheres” (QUILAN, 1988, p. 20. Percebia ela que, existia em algumas mulheres o desejo de trabalhar fora de seu lar, visto isso, defendia que a mulher possuía sim direito de escolha, ou seja, além de possuir uma família as mulheres também poderiam obter uma carreira profissional.

Em meio ao processo abolicionista, tanto Leonor Porto quanto Inês Sabino foram mulheres marcadas pelo desejo de rompimento com as estruturas de suas épocas, e após o dia 13 de maio de 1888 (marco temporal ao qual se extinguiu legalmente a escravidão no país), tais mulheres deram início ao processo de alfabetização dos ex-escravos e também ao ensino de técnicas de trabalhos manuais, a fim de que eles pudessem se capacitar e adentrar o mercado de trabalho (VAINSENCER, 2009).

O rompimento de alguns padrões sociais que eram impostos à mulher foi, segundo Vainsencher (2009), um exercício de inserção na política. Em Manaus, as mulheres da elite foram grandes protagonistas do movimento abolicionista na província, principalmente no ano de 1884. Também existiram clubes abolicionistas compostos essencialmente por elas, e que resultaram na criação de alguns periódicos abolicionistas como, por exemplo, o *Abolicionista do Amazonas*, criado em 4 de maio de 1884 e que levava à sociedade amazonense um desejo de emancipação do elemento servil. Como ilustra a notícia da primeira tiragem:

⁴⁴ Centro de Memória mulheres do Brasil e Pesquisa. Inês Sabino. Disponível em: <<http://www.mulher500.org.br/biografia-de-mulheres/>> Acesso em 07 fev. 2018.

Surgindo hoje a luz da publicidade, este periódico dedicado exclusivamente a fazer propaganda das ideias que se propõe advogar, faz completa abstenção das questões políticas ou administrativas que não se envolvam com o mesmo assunto. Ele será publicado uma vez por semana, aos domingos, ou mais vezes se a necessidade assim o exigir. Desconhece completamente os partidos militantes dedicando-se unicamente a causa da abolição do elemento servil nesta província⁴⁵.

O jornal também destacava a criação da Lei Áurea criada sob o nº 632, de 24 de abril de 1884 a qual designou um fundo de 300:000\$ réis destinado ao auxílio da libertação dos escravos na província do Amazonas⁴⁶.

Segundo Menezes (2014, p. 2), as mulheres “foram parte essencial na formação de uma ideologia e no cotidiano político nesse momento buliçoso da história brasileira.” A autora também percebe que o abolicionismo representou a visibilidade da mulher na esfera política. No entanto, a participação da maior parte das mulheres esteve voltada para ambientes essencialmente femininos e nos permite perceber que boa parte de suas atuações ocorreram de forma infiltrada, presentes na promoção de recitais, na realização de bailes, bazares, leilões e até mesmo no levantamento de doações em dinheiro, tudo a fim de arrecadar fundos para compras de cartas de alforria de escravos.

Conforme destaca Neto (2011, p. 75), as alforrias dos escravos eram instrumentos jurídicos que possibilitavam a posse da liberdade, e por meio delas “se documentava a mudança da condição legal de escravo para a condição legal de livre. A palavra provém do árabe (*al hurriá*) e significa o estado do homem livre, liberdade do cativo concedido ao escravo”.

Além do papel da imprensa, também a Arte destacou aspectos do momento da escravidão vivenciado no Brasil, principalmente por meio de telas de artistas, como foi o caso da referida obra de Aurélio de Figueiredo:

⁴⁵ Abolicionista do Amazonas, 4 de maio de 1884.

⁴⁶ Abolicionista do Amazonas, 4 de maio de 1884



Figura 32: Francisco Aurélio de Figueiredo. Lei Áurea no Amazonas. Óleo/tela 6,0mx3,14m. s/d Biblioteca Pública do Amazonas

É uma obra de grandes dimensões (6,0 x 3,14), e orna a parte superior das escadarias da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas. Trata-se de uma composição alegórica onde grande parte da cena é composta por mulheres. A obra não possui data, porém, segundo Alexandre Eulálio (1982), foi utilizada para celebrar, no ano de 1886, o fim do cativeiro na província. Quanto ao estilo do artista, Eulálio fala também acerca da escolha de Aurélio em pintar representações alegóricas, como foi o caso desta. Comentários da crítica de Gonzaga Duque ajudou o pintor a permanecer nesses tipos de temas em momentos da história de suas composições:

Alguns anos antes Aurélio havia adotado com convicção o partido da alegoria manifesta em *A Redenção do Amazonas*, tela em que celebrou, em 1886, o extinguir-se do cativeiro na grande província do Norte. O agressivo comentário do jovem Gonzaga Duque a esse vasto quadro, encomendado pelo governo provincial do Amazonas, deve ter, contudo, ajudado o pintor a se manter durante bastante tempo distante do gênero em si, enquanto tema central das suas composições mais ambiciosas (EULÁLIO, 1982, p. 188).

Percebe-se na obra de Figueiredo, 14 figuras humanas em ofícios e ocupações diferentes. Ao lado direito vê-se uma arquitetura típica dos templos clássicos, e provavelmente faz referência a um altar de glorificação às Artes (que foi bastante utilizado na Europa nas representações alegóricas). Do lado oposto ao templo, há uma espécie de forte e que se encontra muito próximo à presença de um negro e uma índia localizada ao lado de uma garça, a índia segura uma arara em seus dedos, provavelmente para evidenciar os aspectos exóticos da região. Curiosamente, a arara segura um ramo de folhas que repousa sobre a figura do negro, podendo representar a aclamação da liberdade dos cativos no Amazonas.

Com mesmo sentido de aclamação, podemos verificar uma coroa de louro sobre a bandeira que o homem segura escrita *Redenção*, neste caso, simboliza a vitória alcançada, a glória da liberdade em 1884 pelos cativos, uma vez que é representado com correntes rompidas aos pés. Tais elementos contribuem para simbolicamente transmitir ao observador o processo de abolição no Amazonas ocorrido em 24 de maio de 1884 com a criação inicial da Lei que libertou os escravos de Manaus, posteriormente, em 10 de julho de 1884, ocorreu a extinção total da escravidão em toda a província do Amazonas. Tanto o negro como a índia fazem um gestual com as mãos apontando para esse templo de saberes e conhecimento.

Do lado direito, está à visualização desse novo mundo cheio de perspectivas e novidades em toda área da ciência e vida humana, há muita movimentação e vários personagens: parece ser um altar de glorificação às Artes e à Liberdade, representadas pelas alegorias da Pintura, Música, Escultura e Poesia (CARMO e PÁSCOA, 2007, p. 9).

Flores são vistas espalhadas ao chão e lembram a riqueza dos detalhes do estilo que Aurélio de Figueiredo sempre se preocupou em suas variadas composições artísticas, também ao chão encontra-se coroas de folhas, possivelmente para lembrar que a libertação dos escravos ainda não se fazia presente no restante do país.

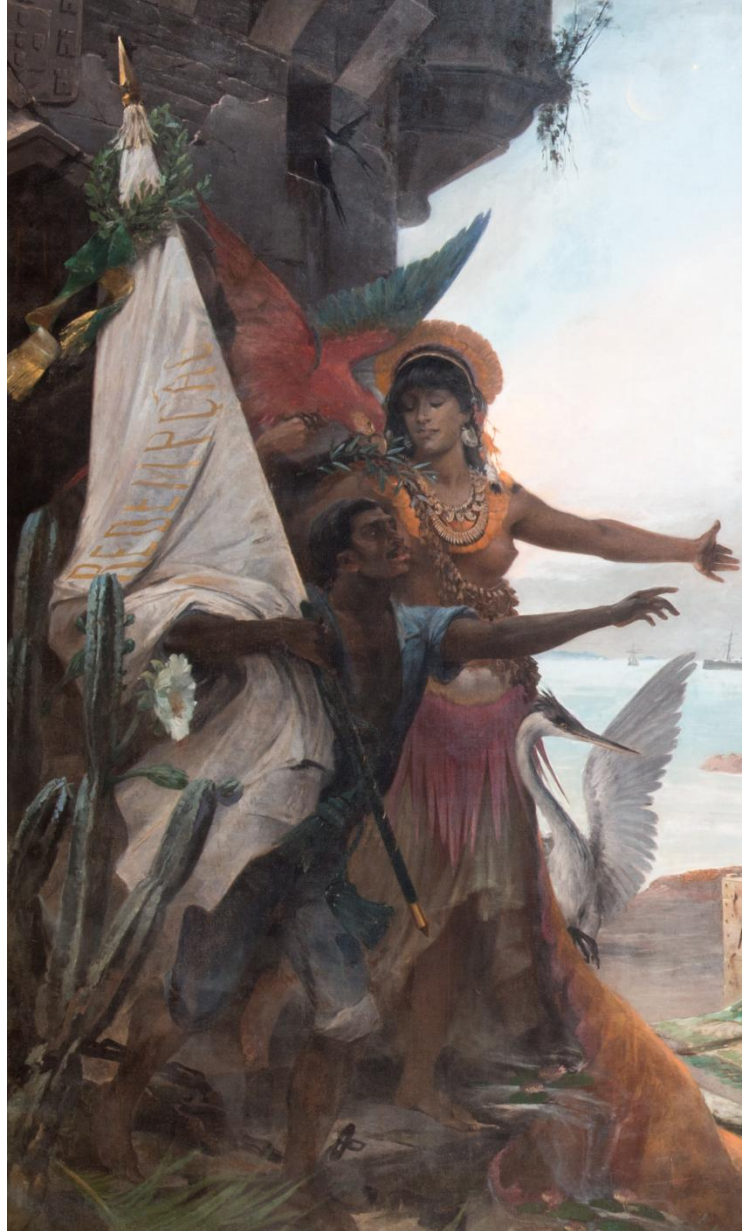


Figura 33: Francisco Aurélio de Figueiredo. Lei Áurea no Amazonas. Óleo/tela 6,0x3,14. s/d Biblioteca Pública do Amazonas (pormenor)

Nota-se também um homem em meio a produtos como tecidos, joias, frutas, metais, porcelanas, tapeçaria, cana-de-açúcar, dentre outros e provavelmente faz menção à economia. O homem aparece ao lado de uma divindade clássica que o oferece uma fruta. Podemos perceber que tal representação da musa, faz-nos lembrar das características da musa da fartura. A caixa ao lado do homem está com as escrituras pela metade escrito *AMAZO[...]* dando a entender que se trata do nome Amazonas. As embarcações ao fundo lembram a forma como os escravos chegavam à região e também da economia de mercado.



Figura 34: Francisco Aurélio de Figueiredo. Lei Áurea no Amazonas. Óleo/tela 6,0x3,14. s/d Biblioteca Pública do Amazonas (pormenor)

Do outro lado dos personagens encontra-se mais afastado uma mulher costurando, ao seu lado está uma divindade clássica com um martelinho, dando a entender tratar-se da musa da escultura. O busto retratado carrega uma espécie de barrete frígio na cabeça, símbolo associado à liberdade na república francesa. Sobre o busto é colocado uma faixa de escritura: *Ave Libertas*, que lembra os anseios políticos dos ideais republicanos que circulavam no Brasil. Também a faixa pode fazer alusão a participação feminina na abolição com a

associação Ave Libertas, conduzida por Leonor Porto, grande modista na época. Talvez por isso esteja representada próximo a uma mulher costureira.

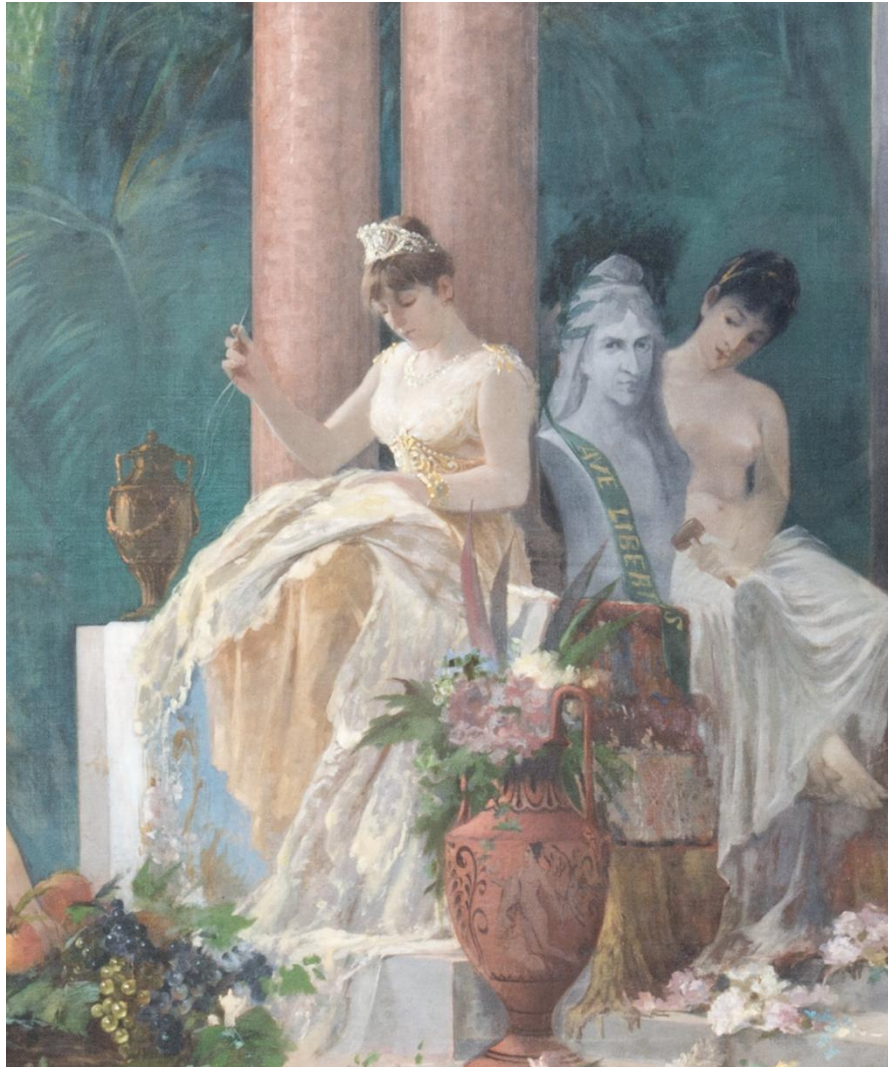


Figura 35: Francisco Aurélio de Figueiredo. Lei Áurea no Amazonas. Óleo/tela 6,0x3,14. s/d Biblioteca Pública do Amazonas. (pormenor)

Além dessas personagens, identifica-se outras divindades da mitologia clássica como a Pintura, Poesia, Música, Tragédia (teatro). Há também a presença de um ancião e de uma mulher exercendo uma função na tipografia, e que possivelmente representa a participação feminina na imprensa brasileira na época da abolição.

A musa da poesia aparece plenamente iluminada, com folhas de louros na cabeça em sua cabeça repousa uma estrela ao centro que brilha incessantemente, seu olhar se volta para o céu, nota-se a mistura de características entre a alegoria da Glória e da poesia.



Figura 36: Francisco Aurélio de Figueiredo. Lei Áurea no Amazonas. Óleo/tela 6,0x3,14. s/d Biblioteca Pública do Amazonas. (pormenor)

Segundo Carvalho (2017), as divindades femininas representadas na arte transmitiam ideias, valores e sentimentos, e cita alguns exemplos destas representações: “Palas Atena era a deusa da sabedoria, na guerra ou na paz, podendo aparecer também como deusa da vitória, Afrodite era o amor, a fertilidade, a beleza; Ceres, a deusa da colheita e da abundância”. (2017, p. 15) O hábito de artistas representarem as divindades clássicas foi se repetindo ao longo do tempo para designar um aspecto simbólico. A representação das divindades pelo artista Aurélio de Figueiredo mostra a repetição de modelos europeus utilizados por artistas acadêmicos. Como pode ser percebida na obra de Leon Pallière, *Alegoria às Artes*.



Figura 37: Pallière, Léon. Alegoria às Artes (1855). Óleo sobre tela (297 x 410 cm) Museu Nacional de Belas Artes (Brasil)
Foto: Equipe do Museu

Alegoria às Artes é uma pintura marufhada que foi feita para o teto da biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes e que representa as musas Arquitetura, Pintura, Escultura e Poesia a fim de destacar um altar de glorificação as artes.

Na obra de Aurélio, percebe-se também esse altar de glorificação as artes a partir das musas de mesmas características, no entanto, há a representação de mais mulheres, inclusive exercendo ofícios como de costureira, artista e jornalista.

A presença de ofícios essencialmente femininos sendo retratados na tela lembra que no século XIX, abolicionismo e mulher andaram, em alguma medida, interligados. No quadro, também é possível perceber a imagem de uma criança que simbolicamente pode representar estruturas da psique social de um novo momento que se aproximava na sociedade do século XIX, ou seja, a pós-abolição da escravatura e a República ainda na Infância. Também o fato de a criança segurar o jornal nas mãos mostra o ofício exercido por grande parte dos meninos jornalheiros no Brasil e da maneira que as notícias costumavam ser propagadas no século XIX. Tais meninos eram cobrados por seus patrões a vender os jornais e a pagar o valor das

unidades que porventura não conseguissem vender. Em certa medida, pode-se dizer que as crianças foram veiculadoras de novas notícias, neste sentido, simbolicamente a criança representada na obra de Figueiredo é apresentada nua possivelmente para representar também o anúncio da notícia de liberdade dos cativos e também das novas estruturas políticas que estavam em busca de consolidação.

Carvalho (2017, p. 11) reflete que o símbolo, alegorias, rituais e mitos são capazes de constituir o imaginário social e que podem: “tornar-se elementos poderosos de projeção de interesses, aspirações e medos coletivos. Na medida em que tenham êxito em atingir o imaginário, podem também plasmar visões de mundo e modelar condutas”.

Tais visões de mundo respingaram no encaminhamento de uma luta em prol de um regime político que estava sendo vivenciado até então: “a manipulação do imaginário social é particularmente importante em momentos de redefinição de identidades coletivas” (CARVALHO, 2017, p. 11).

Voltando-nos aos aspectos da obra de Figueiredo, segundo Carmo e Páscoa (2007, p. 8), “o estilo da obra pode estar relacionado ao neomaneirismo e ao neobarroco, devido às cores vibrantes e a disposição com que as personagens são colocadas na tela”. As várias figuras femininas de vestimentas clássicas são traduzidas numa simbologia mística de significação. Simbolicamente, os elementos artísticos apresentados despertam para outras faces do movimento abolicionista, em outros lugares do Brasil. Uma dessas faces que percebermos resulta na participação das mulheres em grande número, e nos chama atenção ao processo historicamente vivenciado por elas nas associações abolicionistas, como citado anteriormente. Um exemplo foi a figura da mulher costureira, que participou ativamente em bazares para arrecadação de fundos para a libertação de alguns escravos. No quadro também nota-se a figura da mulher que trabalhava arduamente nas tipografias, e, por conseguinte, sua participação ativa no movimento abolicionista por meio da imprensa. Percebe-se, no entanto, que Aurélio de Figueiredo buscou retratar não apenas o processo de escravidão, mas evidenciou também figuras socialmente reduzidas, como o negro, o índio, as mulheres e as crianças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se deteve em investigar cinco obras do artista Aurélio de Figueiredo, presentes na cidade de Manaus, e tomou por direcionamento o método iconológico de Erwin Panofsky. Ao ter compreendida a biografia do artista e de suas produções ao longo de sua trajetória artística, por meio de suas exposições realizadas, notou-se que no decorrer de sua formação e de suas produções, Aurélio de Figueiredo experimentou algumas técnicas artísticas diferentes das adquiridas no ensino de teor acadêmico. No entanto, historiograficamente, suas produções estiveram atribuídas ao academicismo. Apesar de o artista ter sido atrelado inicialmente à escola acadêmica, inclinou-se, posteriormente, como vimos no decorrer deste trabalho, para outros modelos artísticos, como foi o caso do neobarroco e do romantismo, ocorrendo, vez ou outra, mudanças de suas concepções artísticas. Porém, tais mudanças receberam retaliações da crítica artística da época, no entanto, apesar dessa propensão para outros estilos, grande parte de suas obras ainda estiveram atreladas a concepções mais formalistas do academicismo.

Quanto às obras que foram objetos de estudo desta pesquisa, diante da interpretação iconológica realizada, percebeu-se que de alguma forma dialogam entre si. Isso decorre em razão do momento histórico e político que o artista foi contemporâneo. Se colocássemos as obras de Figueiredo aqui estudadas em um mesmo espaço, teríamos a percepção de que inicialmente, com a obra *Cecy no Banho*, durante muito tempo houve a tentativa de criar para o país uma identidade nacional, tal tentativa de identidade foi tema recorrente na arte pictórica e na literatura, principalmente ao retratar aspectos nativistas de *O Guarani*, por meio da interpretação simbólica de uma bela moça loura e de um indígena, que indicam a tentativa de esboçar uma identidade para o que se consideraria as bases de uma comunidade nacional com identidade própria.

Caminhando mais um pouco, a seu lado, encontraríamos *A Redenção do Amazonas* em que se interpreta as investidas abolicionistas iniciais e que aos poucos contribuíram para que a escravidão fosse progressivamente minada. A tela apresenta a espera de novas configurações sociais com o desejo de libertação completa do elemento escravo e de sua inserção social como indivíduo livre, interpretado na tela, por meio da representação alegórica das artes e saberes.

Em seguida, vimos mais à frente a *Princesa Isabel*, em que percebemos que a assinatura da Lei Áurea foi uma medida que mais contribuiu para acalmar os ânimos e preservar pela ordem do que incorporou os escravos a uma vida nacional, sendo assim a

escravidão, um problema social, e o tal problema da definição da identidade nacional nada foi resolvido. Diante de todas essas circunstâncias, no coração da monarquia ainda existia a *Ilusão de um Terceiro Reinado*, obra que foi retratada de maneira alegórica pelo artista, na irônica despedida do monarca num baile de gala, pois um belo alvorecer chegava, anunciando um novo momento que muitos sonharam: a República. Para finalizar, com o quadro de *D. Pedro II*, percebemos a figura de um monarca sem coroa, um rei que perdeu a majestade.

Portanto, vimos o delinear de novas configurações políticas ao longo da história e de como o momento histórico se refletiu nas obras de Figueiredo. Cabe destacar a importância destas obras em acervos da cidade de Manaus, pois isso revela o trânsito de um artista de renome nacional num período de efervescência cultural no norte do país.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **O guarani**. 20 ed. São Paulo: Ática, 1996.
- BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a Arte Brasileira: da pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- BARMAN, Roderick J. **Princesa Isabel do Brasil, gênero e poder no século XIX**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- BITTENCOURT, Gean Maria. **A Missão Artística Francesa de 1816**. Ministério da Educação e Cultura. Divisão de Educação Extraescolar. Rio de Janeiro, 1967.
- CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1997.
- CAMPOFIORITO, Quirino. A proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado 1850-1890. In: **História da Pintura Brasileira no Século XIX**. Vol. 4. Edições Pinakothek: Rio de Janeiro, 1983.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das Almas: o imaginário da República no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CAVALCANTI, Carlos. **O predomínio do Academicismo Neoclássico**. In: PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1969.
- CORDOVIL, Heloysa de Figueiredo. **Aurélio de Figueiredo: meu pai**. Rio de Janeiro: Gráfica Vida Doméstica, 1985.
- DIAS, Elaine. Arte e Academia entre política e natureza (1816-1857). In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a Arte Brasileira: da pré história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- FRANCASTEL, **A realidade Figurativa**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência e terror: Quatro ensaios de Iconografia política**. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2014.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Ed. Martins Fontes: São Paulo, 1995.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LIMA, H. Os precursores (conclusão). In: **História da Caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963.
- LORENTE, Juan F. Esteban. **Tratado de Iconografía**. Madrid: Istmo, 1989.

- LUSTOSA, Isabel. *D. Pedro I*. 2007. In: BACINSKI, Fabiana Werneck (Org.). **Sobre a Arte Brasileira: da pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2004.
- NETO, Provino Pozza. Alforrias escravas na Província do Amazonas. In: SAMPAIO, Patrícia Melo (Org.). **O fim do silêncio: presença negra na Amazônia**. Belém: Açáí, 2011.
- PANOFSKY, Erwin. **A Caixa de Pandora: As transformações de um símbolo mítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. Editora Martins Fontes, 2001.
- PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PÁSCOA, Márcio. **A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/FUNARTE, 1997.
- PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1969.
- PINTO, Ana Lúcia; MEIRELES, Fernanda; CAMBOTAS, Manuela Cernadas. **História da Arte Ocidental e Portuguesa: das origens ao final do século XX**. Porto Editora, 2001.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Brasil: Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **De olho em D. Pedro II e seu Reino Tropical**. São Paulo: Claroenigma, 2009.
- SCHUMAHER, Shuma; BRAZIL, Érico Vital (Org.). **Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- SERRÃO, Victor. **A cripto história da arte: análise de obras de arte inexistentes**. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- WABURG, Aby. **O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Boticelli**. Trad. Arthur Mourão. Lisboa: Imago/Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes
- ZACARA, Madalena. **Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX**. Recife. Ed. Universitária da UFPE, 2011.

ARTIGOS E FONTES ELETRÔNICAS

BENTHIEN, Rafael Faraco. Resenha de *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. **Revista de História**, n. 156, jan./ago., 2007, p. 311-316.

CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado. **Revista 19&20**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, jul. 2007.

CARMO, Mikelane Almeida; PÁSCOA, Luciane Viana Barros. Artes Plásticas em Manaus nos séculos XIX e XX: reflexões sobre o quadro O Último Baile da Ilha Fiscal de Aurélio de Figueiredo. **Revista Eletrônica Aboré**, Manaus, edição 03, 2007.

ESTRADA, Osório Duque. A abolição. **Edições do Senado Federal**, v. 39. Brasília, 2005. Disponível em
<<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/11118/743384.pdf?sequence=3>> Acesso em abr. 2018.

EULÁLIO, Alexandre. **De um capítulo do Esaú e Jacó ao painel do Último Baile**. Comunicação apresentada ao VIII Colóquio Nacional de História da Arte, realizado em São Paulo em setembro de 1982. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/37909/40636>> Acesso em: 28/04/2018.

GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo 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**, n. 14, Rio de Janeiro: MEC, p. 19-120, 1959.

MACHADO, Humberto Fernandes. Imprensa e abolicionismo no Rio de Janeiro. In: **Anais do ANPUH – XXII simpósio nacional de história** – João Pessoa, 2003. Disponível em:
<<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.297.pdf>> Acesso em 12/02/2018.

MENEZES, Bianca Sotero. As mulheres e o movimento abolicionista no Amazonas provincial. In: **Anais do VII Simpósio Nacional de História Cultural. História Cultural: escritas, circulação, leituras e recepções**. Universidade de São Paulo – SP, 10 e 14 de novembro de 2014. Disponível em:
<<http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Bianca%20Sotero%20de%20Menezes.pdf>> Acesso em: nov. 2017.

MORAES, Renata Figueiredo. Os diferentes 13 de maio. História, memória e festa da abolição. **Revista Opsi**, v. 7, n. 9. Goiás, 2007. Disponível em
<https://www.revistas.ufg.br/Opsi/article/view/9340/6432#.W5NN_c5KjIU> Acesso em: jan. 2018.

NETO, Provino pozza. **Ave libertas: ações emancipacionistas no Amazonas Imperial**. 2011. 167f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Amazonas – UFAM, Manaus, 2011. Disponível em:
<<http://ppgh.ufam.edu.br/attachments/article/211/Provino%20Pozza%20Neto%202011.pdf>> Acesso em: nov. 2017.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias. Arte como lugar da memória. **Revista Travessias**, v. 3, n. 1, p. 1-26, edição 5, 2011.

OLIVEIRA, Octavia Corrêa dos Santos. O Baile da Ilha Fiscal. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 2, p. 253-267. Rio de Janeiro, 1941.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. O panorama das artes plásticas em Manaus. **Revista Eletrônica Aboré**, Manaus, Edição 03, 2007.

PEREIRA, Maria Cristina Correia L. Pensar (com) a imagem: reflexões teóricas para uma práxis historiográfica. In: **Revista Topoi**. Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 672-679, 2016.

PIFANO, Raquel Quinet. História da Arte como História das Imagens: A Iconologia de Erwin Panofsky. **Revista Fênix**, v. 7, n. 3, p. 1-21, 2010.

PIFANO, Raquel Quinet. A História da Arte como História das Imagens: A Iconologia de Erwin Panofsky. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 7 n. 3, 2010.

QUILAN, Susan Canty, Inês Sabino e as personagens femininas na Belle Époque. **Letras de Hoje**. Porto Alegre v. 33, n. 3, p. 17-23, setembro de 1988.

SILVA, Eduardo. **As Camélias do Leblon e a abolição da escravatura**, 2015. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_EduardoSilva_Cameliass_Leblon_abolicao_escravatura.pdf > Acesso em: jul. 2015.

SQUEFF, Letícia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. **Caderno CEDES**, v. 20, n. 51, nov. 2000. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v20n51/a08v2051.pdf>> Acesso em: out. 2017.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Panthsformeln* antigas. **Revista História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, n. 5, p. 134-147, set., 2010.

VAINSENER, Semira Adler. Leonor Porto. **Fundação Joaquim Nabuco**. 2009. Disponível em: www.caestamos.org/pesquisas_Semira/pesquisa-semira-adler-Leonor-porto.htm> Acesso em 27 nov. 2017.

PERIÓDICOS E FONTES HISTÓRICAS CONSULTADAS

Periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional:

Correio do Norte, Manaus, domingo, 27 de fevereiro de 1910.

Correio do Norte, Manaus, 27 de março de 1910.

Correio do Norte, Manaus, 5 de abril de 1910.

Correio do Norte, Manaus, quarta-feira, 4 de maio de 1910.

Gazeta de Notícias, precisamente no dia 27 de Agosto de 1875.

Gazeta de Notícias, Sábado 28 de Agosto de 1875.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, quarta-feira, 19 de dezembro de 1877.

Gazeta do Norte, 21 de maio de 1890.

Imparcial, Manaus, Terça-feira, 26 de Março de 1918.

Jornal do Recife, Quinta-feira, 10 de outubro de 1878.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1891.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1891.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1892.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 4 de maio de 1893.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 09 e março de 1893.
 Jornal do Commercio Rio de Janeiro, 5 de abril de 1893.
 Jornal do Commercio Rio de Janeiro 3 de junho de 1893.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1895.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1895.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro 21 de julho de 1896.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro 31 de agosto de 1896.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 16 de junho de 1898
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1898.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1898.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 8 de junho de 1898.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1907.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1907.
 Jornal do Comércio. Manaus, 24 de abril de 1907.
 Jornal do Comércio. Manaus, 28 de abril de 1907.
 Jornal do Commercio. Manaus, 24 de abril de 1907
 Jornal do Comércio Manaus, 29 de abril de 1907.
 Jornal do Commercio, Manaus, 12 de maio de 1907.
 Jornal do Commercio. Manaus, 13 de maio de 1907.
 Jornal do Comércio, Manaus, 24 de março de 1910.
 Jornal do Comércio, 01 de abril de 1910.
 Jornal do Commercio. Manaus, 1 de abril de 1910.
 Jornal do Commercio. Manaus, 31 de outubro de 1993.
 Jornal do commercio, Rio de Janeiro, quarta feira 23 de outubro de 1889.
 Jornal do commercio, Rio de Janeiro, sabado 26 de outubro de 1889.
 Jornal do commercio, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1889.
 Abolicionista do Amazonas, 4 de maio de 1884.

OUTRAS FONTES

Catálogo de exposição comemorativa do centenário de nascimento de Francisco Aurélio de Figueiredo, de outubro a novembro de 1956. Arquivo da Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes.

Dossiê do artista Aurélio de Figueiredo. Arquivo do Museu Histórico Nacional.
 Relatório dos presidentes dos Estados Brasileiros- 1891 a 1930, p. 58. Arquivo da Hemeroteca Digital.

Projeto de reforma ensino das artes plásticas. Rio de Janeiro, 1890. Arquivo da Biblioteca do Museu Histórico Nacional.

Ficha cadastral de entrada quadro Último Baile da Monarquia, número 006.204. Arquivo da Reserva Técnica do Museu Histórico Nacional